

ILUMINACE

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

4 / 2019

Ročník / Volume 31

OBSAH

Články

Petr Mareš: Propad kvality i prestiže? České filmové recenze v digitální éře	5
Johana Kotišová: Devastating Dreamjobs. Ambivalence, Emotions, and Creative Labor in a Post-socialist Audiovisual Industry	27
Sara Pinheiro: The Sound of <i>Saute ma ville</i>	47
Victoria Schmidt: When National Female <i>Bildungsroman</i> Meets Global Fantasies about Nazis. Historical Roots and Current Troubles in <i>Lída Baarová</i>	61

Rozhovor

Tereza Hadravová – Andrea Slováková: Diváctví jako světatvorba. Rozhovor s Timothy Corriganem	79
---	----

Hlasy z praxe

Adéla Kudlová: Dělat odvážná rozhodnutí. Rozhovor s Dušanem Barokem	85
--	----

Edice

Jaroslav Lopour: „Zatím jsme ubozí břídilové, a je těžké se s tím spřátelit!“	90
Vzpomínky na začátky české filmové výroby do roku 1914	93

Ad fontes

Kristýna Doležalová: Vlasta Fabianová (1912–1991)	127
--	-----

Obzor

Tamas Beregi: The Little Czech Who Dreamed about Pixels (Jaroslav Švelch, <i>Gaming the Iron Curtain</i>)	131
Ivan David: Filmový archiv a autorské právo: Studie jednoho vztahu (Claudy Op den Kamp, <i>The Greatest Films Never Seen</i>)	136

Příloha

Přírůstky Knihovny NFA	140
------------------------------	-----

CONTENTS

Articles

- Petr Mareš:** Decline of Quality and Prestige? Czech Film Reviews in the Digital Era 5
- Johana Kotišová:** Devastating Dreamjobs. Ambivalence, Emotions,
and Creative Labor in a Post-socialist Audiovisual Industry 27
- Sara Pinheiro:** The Sound of *Saute ma ville* 47
- Victoria Shmidt:** When National Female *Bildungsroman* Meets Global Fantasies
about Nazis. Historical Roots and Current Troubles in *Lída Baarová* 61

Interview

- Tereza Hadravová – Andrea Slováková:** Spectatorship as World Creation.
An Interview with Timothy Corrigan 79

Industry Voices

- Adéla Kudlová:** To Make Courageous Decisions. An Interview with Dušan Barok 85

Edition

- Jaroslav Lopour:** “So Far, We Are Poor Bastards, and It’s Hard to Be Ok with It!” 90
- Memories of the Beginnings of Czech Film Production until 1914 93

Ad fontes

- Kristýna Doležalová:** Vlasta Fabianová (1912–1991) 127

Horizon

- Tamas Beregi:** The Little Czech Who Dreamed about Pixels
(Jaroslav Švelch, *Gaming the Iron Curtain*) 131
- Ivan David:** Film Archive and Copyright: A Study of One Relationship
(Claudy Op den Kamp, *The Greatest Films Never Seen*) 136

Appendix

- New Acquisitions of the NFA Library 140



Petr Mareš (Univerzita Karlova)

Propad kvality i prestiže?

České filmové recenze v digitální éře¹⁾

Oblast filmové kritiky jako specifické veřejné aktivity, jejímž význačným produktem jsou recenze,²⁾ evidentně prochází obdobím změn a celkového rozkolísání. Za činitele, který na tom má rozhodující podíl, se zpravidla pokládá fakt, že tradiční tištěná média začala být zastihována médii síťovými, jež přinesla neobyčejný rozmach digitální komunikace. Internet podstatně usnadnil pisatelům a mluvčím — i těm, kteří nedisponují příslušnou odbornou kvalifikací a/nebo profesionálním statusem — vstup do veřejného prostoru a v rozsáhlé míře umožnil vytváření, šíření, získávání a výměnu informací prostřednictvím webových stránek, blogů, databází či sociálních sítí.

V tomto příspěvku se zaměřuji na otázku, jak se nové mediální možnosti a proměny pozic účastníků komunikace (autorů, ale i recipientů) promítají do podoby filmových recenzí. Bezpochyby jde o značně komplexní proces a je potřebné věnovat pozornost i širšímu kontextu. Proto nejprve podávám stručný přehled diskuzí a názorových střetů, které byly rozvojem síťových médií podníceny, a na pozadí souhrnu žánrových charakteristik (filmové) recenze probírám dosavadní výklady o inovacích a vývojových tendencích v této oblasti. V návaznosti na to se materiálová část práce, která vychází ze vzorku současných českých filmových recenzí,³⁾ snaží s přihlédnutím k diferencovanosti publikačních platforem, autorů a předpokládaných recipientů popsat vybrané strukturní, funkční, komunikační a jazykové rysy daných textů a postihnout shody a rozdíly mezi nimi.

-
- 1) Článek vznikl v rámci projektu č. 18-08651S (Míšení žánrů, stylů a diskursů v současné české veřejné komunikaci), podporovaného Grantovou agenturou České republiky.
 - 2) Kritiku můžeme pojímat jako jazykové (resp. obecněji znakové) jednání orientované na poznávání a posuzování lidských (především kulturních) produktů a výkonů, recenze je pak text, v němž se realizuje kritika konkrétního produktu (výkonu). Užívání výrazů *kritika* a *recenze* je ovšem značně rozkolísané, někdy se kritika zúženě chápe jako negativní hodnocení. Srov. mj. Maria Krauz, *Kritik, Kritisieren vs. Rezensieren aus der Perspektive eines Sprachwissenschaftlers. Tekst i Diskurs — Text und Diskurs* 11, 2018, s. 103–116.
 - 3) Přihlížím také k slovensky psaným textům, jež byly publikovány v Česko-Slovenské filmové databázi.

Diskurs krize a diskurs demokratizace

Pavel Bednařík zahajuje posudek výboru z díla filmové žurnalistky Galiny Kopaněvové následujícím obecným (a pesimistickým) hodnocením současného stavu filmové kritiky:

Význam této profese jako znalého spoluprožívání a kritického nahlížení filmových děl prochází jednou z největších krizí za dobu své existence, což souvisí zejména s demokratizací možností hodnocení filmů online a tím způsobeným propadem kvality i prestiže.⁴⁾

Citované vyjádření se zařazuje do širšího rámce. Diskuze, jež v mezinárodním kontextu intenzivně probíhá zvláště v posledních dvou dekadách, s napětím mezi proklamovanou krizí a úpadkem filmové — resp. obecněji kulturní — kritiky („smrt kritika“) a její proklamovanou demokratizací („každý může být kritik“) velmi často pracují. Zastávaná stanoviska a prezentované argumenty jsou ovšem odstíněnější.⁵⁾

Četní autoři se shodují v názoru, že zásadním projevem a dokladem krize kulturní kritiky je zpochybnění a rozrušení statusu profesionálního kritika jako uznávaného a nezávislého experta, který podává autoritativní soudy formující vkus publika a ovlivňuje, či přímo určuje způsob přijetí díla členy daného kulturního společenství. Internetu se připsuje působení, které vede k likvidaci kritikovy privilegované pozice a k potlačení kulturní hierarchie, neboť za situace, kdy se recipientům zpřístupňuje velké množství textů kladejších prostě vedle sebe, přestávají být vnímány difference podložené rozdílnými kompetencemi a cíli jejich autorů. Za další závažný faktor se pokládá oslabení distance mezi autorem a recipienty: Internet usnadňuje a podporuje zpětnou vazbu a jako standard se tu etablovala obousměrná komunikace založená na budování řetězce reakcí (a reakcí na reakce) v podobě čtenářských komentářů. Komentáře jsou přitom mnohdy zaměřeny subverzivně, nabízejí alternativní stanoviska a zpochybňují expertní status autora výchozího textu.

Zároveň se ale objevují upozornění, že „rozkladný“ vliv internetu je až sekundární, neboť oslabení autority kritika je podloženo obecnějšími sociálními a kulturními procesy (rozšíření přístupu k vyššímu vzdělání, zamlžení hranice mezi vysokou a populární kulturou apod.). Vedle toho bývá zdůrazňována i role komerčních tlaků, které omezují nezávislost kritika a redukuje jej na autora propagačních materiálů.⁶⁾ Konečně se kritice rovněž vyčítá nezodpovědná rezignace na její základní úlohu, za niž je pokládáno hodnocení. Na destrukci ze dvou stran poukazuje Rónán McDonald:

4) Pavel Bednařík, Filmová kritika jako poslání. *Illuminace* 30, 2018, č. 4, s. 140.

5) Srov. Pavel Zahrádka, Profesionální versus fanouškovská kulturní kritika. Kvalitativní výzkum sémantiky a normativity hodnocení filmových děl. *Illuminace* 31, 2019, č. 1, s. 5–6.

6) Srov. analýzu „hypotézy o úpadku kritiky“, kterou (se značným odstupem) podávají Debenedetti a Ghiariniová: Stéphane Debenedetti – Ghofrane Ghiarini, To Quote or not to Quote? Critics' Quotations in Film Advertisements as Indicators of the Continuing Authority of Film Criticism. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* 66, 2018, s. 31–32. Srov. též Mattias Frey, *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015, s. 12–16; Andrew Mc Whirter, *Film Criticism and Digital Cultures: Journalism, Social Media and the Democratization of Opinion*. London – New York: I. B. Tauris 2016, s. 22–33.

Tak byl veřejný kritik rozerván dvěma protichůdnými silami: tendencí akademické kritiky k stále větší sebezahleděnosti a k absenci hodnocení a směřováním žurnalistické a populární kritiky k tomu, aby se z ní stala mnohem demokratičtější, rozptýlená sféra, která už není ponechána v rukách expertů.⁷⁾

Rétoricky vyostřený diskurs krize a úpadku je pochopitelně různými způsoby relativizován. Například Debenedetti a Ghiariniová prostřednictvím statisticky zpracovaného materiálu dokazují, že stanoviska profesionálních kritiků jsou ve vysoké míře citována v propagačních materiálech k distribuovaným filmům, a že jsou tedy stále bráni jako uznávané autority.⁸⁾ Mattias Frey pak na obecnější rovině upozorňuje, že diskurs krize není fenoménem vázaným na současné tendence, ale je trvalou součástí reflexí pozice filmové kritiky už od jejích počátků a představuje stále znovu opakovaný projev „odvěké touhy kritiků po uznání v rámci kultury a strachu z jeho ztráty“.⁹⁾

Diskurs demokratizace se opírá o přesvědčení, že masivní rozšíření okruhu autorů, kteří mohou na internetu uveřejňovat své psané texty (případně mluvená vystoupení, videorecenze), přináší takové kvality, jako je vzrůst vzájemnosti a participace na společném předmětu zájmu, a podporuje vznik společenství rovnocenných přispěvatelů, kteří svobodně prezentují své názory; za těchto podmínek se internet stává protiváhou k tradičnímu elitářství, centralizaci a hierarchiím. Jako neméně důležitá hodnota vystupuje autentičnost a bezprostřednost formulovaných stanovisek, „opravdovost“, která je spjata s reálnou životní zkušeností a skutečnými emocemi vyvolanými sledováním filmu. V obecnějším pohledu se pak zdůrazňuje, že internet vnesl do sféry kritiky mnohem rychlejší ohlas na filmy než v éře tisku a vedle toho zásadně rozšířil počet zdrojů informací a jejich dostupnost, takže recipienti získávají možnost výběru ze široké nabídky a vzájemné konfrontace předkládaných stanovisek (navíc mohou na tato stanoviska sami reagovat a stát se účastníky procesu posuzování filmu). Internet také podporuje permanentní revizi podávaných vyjádření (jejímž rubem ovšem je nestálost textů) a rovněž „přímý“ přístup k filmům v tom smyslu, že filmové médium může být reflektováno (i) prostředky vlastními danému médiu.¹⁰⁾

Nesouhlasné postoje jsou značně zvrstvené, od radikálního odmítání po zpochybňování jednotlivých aspektů. Například americký kritik Armond White hovoří o „internetových hordách“ a „internetovém šílenství“, stěžuje si na zanedbávání politických, morálních a historických souvislostí v publikovaných textech a prohlašuje, že „lásky k filmům [...] byla převedena do nesmyslného jazyka a nemyšlení“.¹¹⁾ Internet bývá charakterizován jako sféra, v níž se rozmazávají hranice mezi (skutečným) kritikem a uživatelem a v níž se hromadí záznamy nezávazných a nekvalifikovaných názorů.¹²⁾ Fakt, že autoři publikující

7) Rónán McDonald, *The Death of the Critic*. London: Continuum 2007, s. ix.

8) Stéphane Debenedetti – Ghofrane Ghiarini, c. d., s. 32–40.

9) Mattias Frey, c. d. v pozn. 6, s. 16.

10) Mattias Frey, Introduction: Critical Questions. In: Mattias Frey – Cecilia Sayad (eds.), *Film Criticism in the Digital Age*. New Brunswick, NJ – London: Rutgers University Press 2015, s. 6–8; Nick James, *Who Needs Critics?* [2008], tamtéž, s. 225.

11) Armond White, *What We Don't Talk When We Talk About Movies* [2007], tamtéž, s. 217–218.

12) Srov. např. Jasmina Kallay, *The Critic Is Dead...* [2008], tamtéž, s. 211–212.

na internetu jsou mnohdy neškolení a že jejich texty neprocházejí tradičním redakčním zpracováním, podněcuje výtky, podle nichž jsou tyto texty věcně nespolehlivé, stylově heterogenní a jazykově neobratné či defektní. Nuancovanějším způsobem k problematice přistoupil např. Mattias Frey,¹³⁾ který prostřednictvím analýzy fungování agregační platformy *Rotten Tomatoes* dokazuje, že „digitální demokracie“ spojená s internetem představuje utopický model: nenastává tu skutečná rovnost mezi texty o filmech („bariéry pro vstup se posunuly od produkce k filtrování; mluvení je snadnější, ale dosáhnout toho, aby byl člověk slyšen, je těžší než kdykoliv dříve“)¹⁴⁾ a spíše než o podporu participace na hodnocení jde o utváření skupin se stejným vkusem.

Typy kritiků a kritiky

V návaznosti na výše načrtnuté napětí se zpravidla vychází ze základní dichotomie mezi profesionální (expertní, odbornou) kritikou a kritikou uživatelskou (spotřebitelskou, laickou, amatérskou). Profesionální kritici bývají charakterizováni jako příslušníci „skupiny specializovaných žurnalistů, kteří jsou zaměstnáváni zpravodajskými mediálními organizacemi a kteří mají za úkol analyzovat a hodnotit kulturní produkty pro publikum“; specifické znalosti a kompetence, jimiž disponují, „zakládají jejich autoritu v rámci kultury a zajišťují jejich legitimitu“.¹⁵⁾ Naproti tomu uživatelská kritika je spojována s osobním zájmem či potřebou veřejně prezentovat své názory; vyzdvihuje se emocionální a kognitivní angažovanost autorů, která je podložena jejich jedinečným diváckým prožitkem.¹⁶⁾

Proti této elementární polaritě se staví pokusy o stanovení důkladnější a jemnější typologie. Nete Christensenová a Unni Fromová ve svém vlivném článku stanovily čtyři ideální typy rivalizujících kulturních (tedy nejen filmových) kritiků, které se uplatňují v současném mediálním prostředí.¹⁷⁾ Upozorňují na to, že vedle (1) intelektuálního kritika spjatého s estetickou tradicí a zakotveného v akademické sféře a (2) profesionálního kulturního žurnalisty, jehož legitimita se odvozuje od příslušnosti k institucionalizovanému médiu, se prosazují dva nové typy: (3) arbitr ve věcech vkusu, který svou autoritu buduje na vlastní kulturní produkci a na charismatickém mediálním vystupování, a (4) „amatérský expert“, jenž prezentuje své subjektivní názory a jehož vkus se zakládá na každodenní laické zkušenosti.

Andrew McWhirter v paralelně publikovaném návrhu rozlišuje šest typů autorů, resp. škol lišících se způsobem konceptualizace metod a funkcí (tentokrát už přímo filmové)

13) Mattias Frey, c. d. v pozn. 6, s. 125–139. Srov. též mírně odlišnou verzi textu: Mattias Frey, *The New Democracy? Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter and IMDb*. In: Mattias Frey – Cecilia Sayad (eds.), c. d., s. 81–98.

14) Mattias Frey, c. d. v pozn. 6, s. 138.

15) Stéphane Debenedetti – Ghofrane Ghiarini, c. d., s. 32. Srov. též Ruud S. Jacobs et al., *Everyone's a Critic: The Power of Expert and Consumer Reviews to Shape Readers' Post-viewing Motion Picture Evaluations*. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* 52, 2015, s. 92.

16) Srov. Ruud S. Jacobs et al., tamtéž, s. 94–95; Laura Hubner, *Introducing: Valuing Films*. In: Laura Hubner (ed.), *Valuing Films: Shifting Perceptions of Worth*. London: Palgrave Macmillan 2011, s. 7.

17) Nete Nørgaard Kristensen – Unni From, *From Ivory Tower to Cross-Media Personas: The Heterogeneous Cultural Critic in the Media*. *Journalism Practice* 9, 2015, č. 6, s. 853–871.

kritiky:¹⁸⁾ (1) Školu akademickou (vyznačuje se neangažovaným zaměřením na estetickou problematiku a formální výstavbu filmů), (2) intelektuální (*sophisticated*), jež propojuje estetické hodnocení a sociopolitické komentáře a často se vyznačuje cinefilním zánícením, (3) populistickou (orientuje se na široké čtenářské vrstvy a dává přednost atraktivnosti textů před reflexí), (4) komerční (*trade*), pro niž jsou podstatné hlavně preference publika a možnosti obchodního úspěchu filmů, (5) fanouškovskou (pojímá psaní o filmu jako zálibu, v níž se realizuje zájem a obdiv orientovaný na určité žánry a tvůrce; hodnocení je dáno tím, do jaké míry byla naplněna předem daná očekávání) a (6) spotřebitelskou (ve zde preferované terminologii uživatelskou) — příslušníci této školy se soustřeďují především na své divácké prožitky, dojmy a emoce, k filmu primárně přistupují jako ke zdroji zábavy. Důležité je, že jednotlivé typy nejsou vázány na osoby, ale že zde v zásadě jde o přijímané autorské role, které jsou podmíněny i povahou média, v němž kritik publikuje, a zaměřením na určitý okruh recipientů.¹⁹⁾

Zmíněné typologizační pokusy vztahující se k autorům a jejich působení v mediální komunikaci představují bezesporu užitečnou bázi pro reflexi týkající se produkovaných textů. Tyto texty (konkrétně recenze) budou dále hlavním předmětem pozornosti.

Filmová recenze jako žánr

Recenze sice bývají relativně krátké, avšak jde o žánr (druh textů), který je charakterizován vysokým stupněm strukturní a funkční komplexnosti a zároveň variability. V souvislosti s tím je jejich povaze věnována značná (a evidentně se zvyšující) odborná pozornost. Na problematiku filmových recenzí se zaměřují zvláště práce z oblasti filmových studií či teorie a historie žurnalistiky a médií²⁰⁾ a také učebnice odborného a novinářského psaní.²¹⁾ Často je využívána kvalitativní i kvantitativní obsahová analýza a další nástroje sociálních věd,²²⁾ ale uplatňují se rovněž jazykovědné přístupy (recenze jsou zkoumány z hlediska textové lingvistiky či stylistiky).²³⁾ Další výraznou oblast představuje pohled na recenze

18) Andrew McWhirter, *Film Criticism in the Twenty-First Century: Six Schools*. *Journalism Practice* 9, 2015, č. 6, s. 890–906. Srov. též Andrew McWhirter, c. d. v pozn. 6, s. 65–79.

19) Dodejme ještě, že Pavel Zahrádka vychází z diferenciací na profesionální kritiky, laické posuzovatele a filmové fanoušky. Z hlediska uplatněných postojů pak rozlišuje jazykovou hru znalce umění, hru milovníka umění a impresionistickou kritiku. Pavel Zahrádka, c. d., s. 7–8.

20) Mj. Alex Clayton – Andrew Klevan (eds.), *The Language and Style of Film Criticism*. London – New York: Routledge 2011; Ilona K. E. de Jong – Christian Burgers, Do Consumer Critics Write Differently from Professional Critics? A Genre Analysis of Online Film Reviews. *Discourse, Context and Media* 2, 2013, s. 75–83.

21) Gernot Stegert, *Filme rezensieren in Presse, Radio und Fernsehen*. München: TR-Verlagsunion 1993; Timothy Corrigan, *A Short Guide to Writing about Film*. 8th ed. Boston etc.: Pearson 2012.

22) Např. Annemarie Kersten – Denise D. Bielby, Film Discourse on the Praised and Acclaimed: Reviewing Criteria in the United States and United Kingdom. *Popular Communication* 10, 2012, s. 183–200; Marc Verboord, The Impact of Peer-Produced Criticism on Cultural Evaluation: A Multilevel Analysis of Discourse Employment in Online and Offline Film Reviews. *New Media & Society* 16, 2014, č. 6, s. 921–940.

23) Např. Werner Holly, Schreiben über Film(e). Linguistische Anmerkungen zur Beschreibung und Deutung von Bildern in Filmkritiken. In: Heiko Hausendorf (ed.), *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München: Wilhelm Fink 2007, s. 225–242; Jiřina Malá, *Texte über Filme. Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita 2016.

prizmatem marketingových výzkumů a analýz spotřebitelského chování.²⁴⁾ Hlediska různých disciplín se přitom mnohdy propojují.

Při popisu rysů recenze můžeme vyjít z obecného vymezení, které v encyklopedické příručce *Medienwissenschaft* podal Gernot Stegert:²⁵⁾ „Recenze je příspěvek ve veřejném médiu, v němž žurnalista mj. popisuje, vysvětluje, klasifikuje, interpretuje a/nebo hodnotí kulturní událost, již sám recipoval.“²⁶⁾ Daný pohled na recenze je nepochybně příliš úzký v tom, že se jejich autorství přisuzuje pouze žurnalistům (což je dáno koncentrací na situaci v periodickém tisku). Do okruhu autorů recenzí tradičně patří i externí odborníci, učitelé, studenti apod.; s rozvojem internetu se pak tento okruh dále masivně rozšiřuje. Důležitost ale získává hlavně uvedený výčet jazykově realizovaných činností. Z jejich rozmanitosti vyplývá, že recenze jsou tvořeny kombinací různých strukturních segmentů. Podstatná přitom je jak rozsahová relace mezi segmenty, tak případná absence některého z nich. Ve filmových recenzích lze vyčlenit především tyto segmenty, jež se ovšem v průběhu textu rozmanitě propojují a prolínají:

- (1) Segment informační: Zahrnuje faktické údaje o filmu, jeho tvůrcích, okolnostech produkce, získaných oceněních, dosavadní návštěvnosti apod.
- (2) Segment popisný: Sem spadá velmi široký okruh vyjádření — o obsahu obrazů, využití zvuku včetně hudby, práci s výrazovými prostředky, vývoji děje, charakteru postav atd. Recenze se zde musí vyrovnávat s tím, že prostřednictvím verbálních znaků často reprezentují znaky neverbální, zvláště vizuální (realizují tedy postup nazývaný ekfráze).²⁷⁾
- (3) Segment komparační a kontextový: Probírané filmy jsou vztahovány k jiným dílům (filmům, literárním textům apod.) a jsou zařazovány do kulturního (historického, politického) kontextu.²⁸⁾
- (4) Segment explanační: Zde se hovoří o sémantické výstavbě filmu, vysvětlují se kauzální a účelové vztahy a vůbec to, co není zřejmé „na povrchu“.
- (5) Segment interpretační: Autor recenze uvádí, v čem spatřuje celkový smysl filmu, resp. jeho „poselství“, případně předkládá recipientům návod, jak k filmu přistupovat a jak mu rozumět.
- (6) Segment evaluační: Je formulován recenzentův názor na kvality filmu (někdy s poukazem na subjektivní podložení tohoto názoru), podává se hodnocení díla jako celku

24) Např. Anindita Chakravarty – Yong Liu – Tridib Mazumdar, The Differential Effects of Online Word-of-Mouth and Critics' Reviews on Pre-Release Movie Evaluation. *Journal of Interactive Marketing* 24, 2010, s. 185–197.

25) Gernot Stegert, Kommunikative Funktionen der Zeitungsrezension. In: Joachim Felix-Leonhard et al. (eds.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 2. Teilband*. Berlin – New York: Walter de Gruyter 2001, s. 1725.

26) Jako alternativní vymezení (jež tematizuje méně vlastností recenze, ale na druhé straně bere v úvahu i adresa textu) lze uvést charakteristiku podanou Timothy Corriganem: „Filmová recenze je typ analýzy filmu [...]. Obvykle se recenze obrací k co nejširšímu publiku [...]. Ve shodě s tím je její funkcí představit neznámé filmy a buď je doporučit, nebo nedoporučit.“ Timothy Corrigan, c. d., s. 9.

27) Srov. Werner Holly, c. d., s. 230–234; Adrian Martin, Incursions. In: Alex Clayton – Andrew Klevan (eds.), c. d., s. 54–69; Andrew Klevan, Description, tamtéž, s. 70–86.

28) S tím souvisí výrazná přítomnost intertextových odkazů v recenzích: Werner Holly, c. d., s. 237–238; Jiřina Malá, c. d., s. 105–109.

i jeho jednotlivých složek; ve spojitosti s tím bývá explicitně nebo implicitně formulováno doporučení týkající se zhlédnutí filmu.

- (7) Segment argumentační: Zde jsou prezentovány důvody a východiska (kritéria), na nichž jsou založena tvrzení obsažená v recenzi, především ve vztahu k interpretaci a hodnocení filmu.²⁹⁾

Diferenciace strukturních segmentů recenzí se reflektuje v mnohosti jejich funkcí, jež se vztahují k různým složkám komunikačního procesu.³⁰⁾ Do popředí vystupuje především subjekt adresáta (předpokládaného recipienta), který je zpravidla modelován jako potenciální divák, jenž film dosud nezná.³¹⁾ Na adresáta je orientována na jedné straně funkce informační a případně naučná, resp. vzdělávací, na druhé straně (v podpůrné pozici) funkce kontaktní, upoutávací a zábavní. Speciální místo zaujímá funkce přesvědčovací (ve Stegertově terminologii motivační), tedy doporučení filmu, resp. doporučení s výhradou či nedoporučení. Ve vazbě na autora a případně též publikační médium získává recenze funkci profilační — přispívá k utváření veřejného obrazu (*image*) a prestiže. V rámci kulturního kontextu vystupuje recenze jako činitel nastolující agendu (*agenda-setting*), tj. vnáší do veřejného prostoru témata, o nichž se hovoří, plní kritickou funkci (poukazuje na hodnoty filmu a navrhuje, jaká by měla být jeho pozice v kultuře) a případně také funkci poradní a podporovací (objevují se rady adresované tvůrcům, vyzdvihují se určité projekty apod.).³²⁾

Filmové recenze v digitální éře

Evidentní diference podoby recenzí spojená s rozšířením digitální internetové komunikace a nové tendence, jež se v nich projevují, pochopitelně podněcují k hledání a zaznamenávání vzniklých rozdílů a inovací. Přitom je třeba respektovat fakt, že se zde uplatňuje několik činitelů různé povahy. Díky technickým možnostem, které poskytuje internet a které jej odlišují od tištěných médií, se utvářejí a rozvíjejí specifické vyjadřovací a komunikační zvyklosti. Zároveň internet umožnil nástup nových skupin autorů recenzí, jejichž textová produkce už není blokována, či alespoň omezoována a korigována tradičním mediálním provozem; to otevírá prostor pro výrazné rozvolnění tematické i jazykové výstavby recenzí, formulaci vyhraněně subjektivních stanovisek, nárůst emocionality ve vyjadřování apod.³³⁾

29) K rozlišení různých segmentů recenze srov. Werner Holly, c. d., s. 229; Gernot Stegert, c. d. v pozn. 21, s. 57–86; Gernot Stegert, c. d. v pozn. 25, s. 1726; Ilona K. E. de Jong – Christian Burgers, c. d., s. 77.

30) V dalším výkladu přihlédnu hlavně k rozpracování této problematiky ve výše zmíněných pracích Gernota Stegerta.

31) Neplatí to ovšem vždy. Zvláště recenze ve specializovaných časopisech někdy spíše počítají se čtenářem, který film už zhlédl a má zájem o konfrontaci vlastního prožitku s autorovými stanovisky.

32) Jako určitý protějšek můžeme uvést esejistický výčet funkcí kritického psaní, který uvádějí Alex Clayton a Andrew Klevan: „*prohlubuje* náš zájem o jednotlivé filmy, *odhaluje* nové významy a perspektivy, *rozvíjí* náš smysl pro médium, *vede ke konfrontaci* našich názorů na hodnotu a *zdokonaluje* naši schopnost rozlišovat.“ Alex Clayton – Andrew Klevan, Introduction: The Language and Style of Film Criticism. In: Alex Clayton – Andrew Klevan (eds.), c. d., s. 1 (zvýraznili autoři).

33) Dodejme, že působení internetového prostředí zároveň vedlo k až inflačnímu rozšíření žánrového označení recenze. Vedle centrální sféry kulturních produktů a výkonů se předmětem recenzní činnosti staly fenomény

Inovace spjaté s technickými možnostmi internetu alespoň potenciálně zasahují všechny texty, jež jsou umístěny na webové stránky; často zdůrazňovaná opozice mezi profesionálními autory a uživateli se tak neutralizuje a do popředí naopak vystupuje difference mezi tištěnými a síťovými médii. Prostředí internetu vyznačuje především hypertextovost, interaktivnost a multimodalita. Recenze jsou často propojeny hypertextovými odkazy s dalšími (verbálními, vizuálními, audiovizuálními) komunikáty, a podporují tak nelineární recepci založenou na přecházení mezi provázanými materiály. Interaktivnost se projevuje jako už zmiňovaná obousměrná komunikace; čtenáři běžně reagují na recenze prostřednictvím komentářů, jež mohou někdy podnítit i revizi původně vyjádřených názorů. Konečně možnosti internetu stimulují „obohacení“ recenzentových psaných vyjádření o obrazové, případně i zvukové prvky (sady fotografií, plakáty, trailery či jiné ukázky z filmu). V dalším aspektu se internet stal platformou pro mluvené projevy; k dispozici jsou četné zvukové záznamy řeči recenzentů (ve formě podcastů), ale příznačné jsou zvláště videorecenze (hovořící je obrazově zachycen a jeho vystoupení zpravidla doplňují výňatky z filmu).³⁴⁾ Webové recenze tak v podstatné míře získaly multimodální ráz.

Zvyklosti, jež se rozšířily v prostředí internetu, a s nimi spojené preference recipientů bezpochyby podněcují a posilují tendenci k omezování souvislého psaného projevu. Prosazují se postupy, které vedou k zprehlednění podávaného sdělení, vyzdvižení jeho důležitých bodů a ve vazbě na to k usnadnění a urychlení čtenářské orientace v textu. Recenze jsou opatřovány stručnými shrnutími, v nichž je v koncentrované podobě formulováno autorovo stanovisko, využívají se heslovitě řazené údaje a seznamy. Zároveň bývá verbální vyjádření nahrazováno neverbálními — ikonickými i symbolickými — znaky, včetně příznačných internetových prostředků (emotikony, lajky).³⁵⁾ Obvyklou složkou recenzí (jež se navíc stále více uplatňuje i v tištěných médiích) je zejména využívání kvantifikace, resp. vizualizace při hodnocení filmů nebo i charakterizaci jejich vlastností (počet procent, umístění na číselné škále, určité množství hvězdiček, bodů apod.). Preferencí neverbálních znaků se zároveň zesiluje už uváděné směřování recenzí k multimodalitě.

Pozornost ovšem byla věnována hlavně strukturním a jazykovým rysům recenzí, které na internetu publikují příslušníci různých skupin autorů. Řada uveřejněných studií prezentuje výsledky kvalitativních i kvantitativních komparativních analýz. Rovněž byly realizovány experimenty zkoumající vliv odlišně pojatých recenzí na postoje a rozhodování recipientů. Alespoň několik příkladů:

Ilona K. E. de Jongová a Christian Burgers na základě porovnání dvou souborů internetových recenzí (36 recenzí napsaných profesionálními kritiky a stejný počet recenzí uživatelských) konstatují, že recenze profesionálních kritiků kladou důraz na popis filmů, zatímco uživatelské se soustřeďují na hodnocení. Dále profesionální kritici zasazují posuzované filmy do širšího historického a kulturního kontextu, avšak uživatelé se zpravidla omezují na kariéru daného filmového tvůrce. Konečně se uplatňuje opozice mezi distancí,

řadící se do mnoha rozmanitých oblastí lidského působení (recenze hotelů, restaurací, veřejných dopravic, autobazarů, seznamovacích služeb atd.).

34) Srov. Giacomo Manzoli – Paolo Noto, *The Price of Conservation: Online Video Criticism of Film in Italy*. In: Mattias Frey – Cecilia Sayad (eds.), c. d., s. 99–116.

35) Srov. Jan Igorevič Tjažlov, *Aktualnyje formy mediatěktstov, posvjaščennych kino: Žanrovyye i jazykovyye tenděncii*. *Medialingvistika* 3, 2016, č. 2, s. 71–80.

resp. snahou o objektivitu a neutralitu, a vyzdvižením subjektů zapojených do komunikace (tematizace subjektu recenzenta, jeho prožitků a emocí — apelativní zaměření na recipienty); pouze v uživatelských recenzích nacházeli autoři studie zřetelně individuální hledisko a přímé oslovování čtenářů.³⁶⁾

Mark Verboond v práci založené na analýze 624 recenzí z tisku a z internetu operuje se sadou rozmanitých proměnných, jejichž prostřednictvím se snaží postihnout difference mezi texty profesionálů a uživatelů. Přihlíží například k perspektivě, z níž je film nahlížen (nuancovaný popis a hodnocení — vztahení k vlastní divácké zkušenosti a k osobním očekáváním), kritériím souvisejícím s kulturní kategorizací filmu (umělecký status, důraz na režiséra — populární status, důraz na herce), vyzdvihovaným estetickým dispozicím (forma a styl, inovativnost — příběh, autentičnost, zábavnost) či jazykovému vyjadřování (odborné formulace — neformální výrazy). Důležité je, že zkoumané texty ne vždy vykazovaly zcela zřetelné opozice a předpokládané rozdíly byly někdy oslabeny.³⁷⁾

Ruud S. Jacobs a jeho spolupracovníci používají v rámci experimentálního výzkumu vlivu recenzí na postoje recipientů vůči probíranému filmu ad hoc sestavené modelové příklady, jež reprezentují profesionálně pojatý a naproti tomu uživatelský typ recenze (analýza kvalit filmu, komplexnost výstavby textu — osobní zaangażovanost, emocionálnost, neformální jazyk), jsou si ale vědomi existence mnohem větší variability.³⁸⁾

Poukazuje se také na to, že profesionální kritici projevují snahu omezit svůj tradiční, distancovaný způsob psaní a osvojit si „hybridní styl“ zahrnující i populárnější přístup a uvolněnější vyjadřování, aby získali širší okruh čtenářů.³⁹⁾ Na druhé straně někteří neprofesionálové publikující na internetu mají sklon „napodobovat modely institucionální kritiky“⁴⁰⁾ a chtějí se přiblížit jejím standardům. Celkově je tedy zjevné, že ve sféře filmových recenzí nemůžeme v současné situaci počítat se zřetelnými polaritami, ale spíše jde o dynamické pole plné přechodových pásem. Následující sonda, jež je založena na vzorku recenzí uveřejněných českými (případně slovenskými) autory, by měla alespoň dílčím způsobem přispět k potvrzení tohoto stavu.

Na základě dosavadních pozorování a komparací přitom můžeme za důležité a hodné pozornosti považovat zejména tyto okruhy otázek:

- (1) Způsob utváření jednotlivých strukturních segmentů a jejich vzájemný poměr, především relace mezi popisem (explanací, interpretací) a hodnocením filmu.
- (2) Způsob a míra tematizace autorského subjektu (*já*) a na druhé straně subjektu recipienta (*vy*) v textu a s tím spjaté budování kontaktu mezi účastníky komunikace.
- (3) Způsob užívání jazykových prostředků na škále od zdůrazněné odbornosti po výraznou neformálnost, uplatnění obrazných formulací, expresivity apod.

36) Ilona K. E. de Jong – Christian Burgers, c. d., s. 78–81.

37) Marc Verboord, c. d., s. 927–936.

38) Ruud S. Jacobs et al., c. d., s. 96–102.

39) Annemarie Kersten – Denise D. Bielby, c. d., s. 192–196; Ruud S. Jacobs et al., c. d., s. 92.

40) Stéphane Debenedetti – Ghofrane Ghiarini, c. d., s. 38.

Korpus analyzovaných recenzí

Z rozsáhlejšího souboru recenzí, jež jsou v rámci grantového projektu (pozn. 1) soustavně shromažďovány a tříděny, byly pro tento dílčí výzkum vybrány recenze šesti filmů (DOMESTIK, CHATA NA PRODEJ, MĚSÍC JUPITERA, NIKDYS NEBYL, READY PLAYER ONE: HRA ZAČÍNÁ, TVÁŘ VODY); filmy, které byly uvedeny do české distribuce v roce 2018, reprezentují různé filmové žánry i další kategorie (artový — mainstreamový film). Důraz je kladen na recenze, jež jsou přímo určeny pro umístění na internetu (tzv. primární internetové texty); pocházejí tak především z několika webových filmových magazínů a blogů. K magazínům, které většinou vedle recenzí zahrnují také další materiály písemné (např. rozhovory, zprávy z festivalů) i audiovizuální, patří:

- (1) *AVmania.cz* (<avmania.zive.cz>) — zkratka AV;
- (2) *Červený koberec* (<cervenykoberec.cz>) — ČK;
- (3) *Kulturio* (<kulturio.cz/kultura/film>) — KT;
- (4) *MovieZone* (<moviezone.cz>) — MZ;
- (5) *NaFilmu.cz* (<nafilmu.cz>) — NF;
- (6) *Totalfilm* (<totalfilm.cz>) — TF.

Pro vyhraněné sebezpojetí si speciální zmínku zaslouží jednak MZ (redakce se charakterizuje jako parta kamarádů „se sdílenou láskou ke kinematografii“ a recenze jsou publikovány pod přezdívkami), jednak NF (texty jsou připravovány mladými autory, kteří zdůrazňují své fanouškovství a zanícení pro film).

Z blogů, na nichž své texty prezentují jednotlivci, byly zahrnuty tyto tituly:

- (7) *FFFilm* (<fffilm.name>; blog vydávaný publicistou a překladatelem Františkem Fukou) — FF;
- (8) *Film Spot* (<filmspot.cz>; blog Jana/Honzy Vargy, který zdůrazňuje, že recenze píše „ve svém volném čase a z vlastní iniciativy“) — FS;
- (9) *Ještě větší kritik, než jsme doufali* (<jestevetsikritik.cz>; blog kritika Kamila Fily, zahrnující psané recenze a videorecenze) — JV.

Vzhledem k tomu, že některé ze zdrojů neobsahují recenze všech vybraných filmů, k dispozici je na tomto základě celkem 38 recenzí.

Další (a specifický) zdroj představuje (10) *Česko-Slovenská filmová databáze* (<csfd.cz>, ČSFD), „webový projekt sloužící jako databáze filmů, seriálů a televizních pořadů a sociální síť pro filmové fanoušky, jejichž příspěvky — především hodnocení a recenze filmů — jsou veřejné“.⁴¹⁾ Stránky věnované jednotlivým filmům zahrnují desítky a někdy i stovky vyjádření různých autorů, jež jsou svou strukturou a rozsahem navzájem velmi odlišná (materiálovým východiskem pro analýzu bylo vždy prvních dvacet textů).

Pro porovnání je třeba výběrově přihlížet také k recenzím kritiků, kteří mají svou báзовou publikační platformu v tištěných médiích. Tyto recenze se ovšem zároveň objevují i v internetových mutacích daných médií (vystupují jako primárně tištěné a sekundární internetové texty). Verbální složka je zpravidla totožná, ale celek bývá přizpůsoben zvyklostem internetu (hypertextové odkazy, větší počet — barevných — fotografií, trailer filmu

41) Wikipedie, Česko-Slovenská filmová databáze. Dostupné online: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Česko-Slovenská_filmová_databáze>, [cit. 5. 8. 2018].

apod.). Zkoumaný materiál zahrnuje pět recenzí z *Lidových novin* (<Lidovky.cz>, LN), šest z *Mladé fronty Dnes* (<iDnes.cz>, MFD) a pět z časopisu *Cinepur* (<Cinepur.cz>).

Analýzovaný soubor textů reprezentuje vlastně několik druhů relací. Na jedné straně jde o dichotomii tisk — internet (resp. sekundárnost — primárnost ve vztahu k internetu), na straně druhé se tu uplatňuje rozmanitost pozic autorů a jejich předpokládaných recipientů, kterou internet podstatně podpořil (v návaznosti na typologii Andrewa McWhirtera lze poukazovat na prosazování přístupů různých kritických škol, byť se v řadě případů neuplatňují v čisté podobě).

Mezi popisem a hodnocením

Podstatným charakterizačním a diferenciačním rysem recenzí je bezpochyby způsob, jakým jsou skládány z jednotlivých strukturních segmentů. Důležitá je zvláště míra jejich uplatnění a zdůraznění. Do popředí se může dostávat spíše popis (doprovázený případně explanací, interpretací, komparací, kontextovým zakotvením), nebo hodnocení a s ním spojené (implicitní či explicitní) působení na recipienta; s tímto aspektem se pojí otázka kritérií, na nichž je hodnocení založeno.

(1) Vyjděme od *Cinepuru*, jenž je primárně tištěný a může být v zásadě brán jako zástupce intelektuální školy se cinefilním zaměřením. V recenzích⁴²⁾ zřetelně dominují popisy jednotlivých složek filmů včetně narativní výstavby („časovou elipsou vypustí vše [...]“) a vlastností stopy vizuální („zvolna plynoucí obrazy s bohatou texturou a vtahujícím barevným spektrem“; „důslednou prací s detaily a fragmenty“) i zvukové („výrazná rytmická elektronická hudba s minimalistickým progresem“). Neméně pozornosti věnují autoři kulturnímu kontextu a interpretaci ztvárněného dění, jež bývá spjata s přesahem k aktuální realitě („Společnost se utápí v mentalitě kolektivního vytěsnění, neschopna racionálně zpracovat minulost [...]. Mundruczóovi se tak daří vypovědět cosi o marném hledání empatie ve střední Evropě“). Naproti tomu explicitní hodnocení se často soustřeďuje do jednotlivých pojmenování, jimiž je povšechně oceňována zdařilost díla či jeho částí („organičnost“; „ladně se vznášející kamera“; „podmanivá scéna“; „ve skvěle pojatých kinetických akčních scénách“). Výmluvný doklad tendence k tomu, aby evaluační segment nebyl příliš markantní, představuje sklon hodnotit poukazem na to, čeho se film vyvaroval („nedopuje diváky iluzorním pohledem na českou společnost“; „naštěstí ani v těchto chvílích neskouzávají k primitivním anekdotám“). Na druhé straně se však setkáváme i se snahou o intenzivní působení na recipienta, přičemž se obrazné vztažení k bolestnému tělesnému prožitku paradoxně stává doporučením („přichází s fyzicky nepříjemnou šokovou terapií“; „sledování [...] bývá příjemné asi jako rýpání v otevřené ráně“).

(2) Recenze otiskované v LN (především Marcel Kabát, ale i další autoři) se svou strukturou přibližují k textům v *Cinepuru*, jsou ovšem nutně stručnější a jednodušeji koncipované. Popisný segment opět převládá, přičemž se pozornost soustřeďuje spíše na dějový průběh a na postavy než na formální výstavbu probíraných filmů. Interpretace mívá po-

42) Recenze byly otištěny v *Cinepuru* č. 116, 117, 119 a 120, 2018.

dobu zobecňujícího a někdy poněkud zjednodušujícího souhrnu („že si člověk nemá nechat utéct šanci prožít důležité věci s lidmi, které má rád“). V evaluačním segmentu se uplatňují obdobné hodnotící výrazy jako v případě *Cinepuru* („okouzluje nádhernými povrchy“; „kamera za doprovodu podmanivé hudby ladně tančí prostorem“). Naproti tomu jako zřetelná diference vystupuje zdůrazňování protikladu mezi nežádoucí artistností a (nespecifikovanou) přirozeností („té okázalé symboliky je [...] trochu moc“; „celku chybí přirozené plynutí“; „nemá spontánnost a opravdovost filmů, k nimž je odkazováno“).

(3) V recenzích publikovaných v *MFD* (v naprosté většině případů Mirka Spáčilová) je již dobře patrný odlišný ráz, odpovídající tzv. populistické kritice. Popisný segment recenzí se zaměřuje především na jednotlivé postavy, jež jsou opatřovány stručnými charakteristikami, které je přibližují zkušenosti z reálného světa („ctižádostivý vládní agent“; „generálsky umanutá, ale vnitřně nejistá matka“; „jedovatě vlezlá babička“). Hodnocení na ose pozitivní — negativní se nevyhýbá krajním polohám („filmařský skvost“; „jedním slovem překrásná“; „skvostný Michael Shannon“; „prozrazuje mistra“). K zdůraznění a zpřehlednění evaluace filmu slouží také uvádění kvantifikace (počet udělených procent), někdy doprovázená výslovným odůvodněním („za zábavný způsob [...] sbírá virtuální podívaná body navíc“). Především se ovšem uplatňuje hodnotový kontrast mezi autentičností a bezprostředním emocionálním působením a na druhé straně konstruovaností či vypočítavostí („ubývá i základní míry pravděpodobnosti“; „oba světy však působí [...] vykonstruovaně“; „má podobu rádobu umělecké šokující schválnosti“; „evropský způsob předstírání, že tentokrát jde o něco ‚vyššího‘“). Základní napětí je pak dáno subjektivním emočním prožitkem, protikladem *zábavný* — *nudný* („někdy zábavných, jindy až odpudivých detailů“; „baví [...] v počítačové fantazii vydatněji než ve fiktivní skutečnosti“; „zprvu mírně nudí“).

(4) Už při zběžném pohledu na uveřejňované recenze je zjevné, že se webové magazíny a blogy rozmísťují ve značně širokém pásmu. Zdroje jako *AV* nebo *JV* směřují (avšak nikoli důsledně) do oblasti intelektuální kritiky, naproti tomu *ČK*, *NF* nebo *MZ* a rovněž blog *FF* se profilují jako propojení populistické a fanouškovské školy; přítomny (ovšem jen doplňkově) jsou i prvky uživatelského přístupu. Ostatní zdroje (*KT*, *TF*, *FS*) se situují mezi tyto pozice a kolísají v obou směrech. Vždy ovšem jde pouze o tendence a zásadní vlastností recenzí je, že ve svém průběhu získávají rozmanité rysy a vymykají se jednoznačné klasifikaci.

Alespoň dílčím způsobem mohou zmíněné charakteristiky ilustrovat následující pasáže z počátku recenzí věnovaných jednomu z filmů (*DOMESTIK*):

Už v Semestru dal najevo, že s[e] tu zrodil tvůrce, který se nebojí formálně progresivního uchopení látek, s nimiž pracuje. Ve filmu *Domestik* tuto konceptuální promyšlenost dává do služeb příběhu o postupném rozpadu nejen vztahu, ale i duše a těla dvou lidí, kteří v něm přes neschopnost vnímat toho druhého setrvávají. [...] Klaustrofobně vystavěné drama nás spolu s těmito postavami zavře do jejich bytu a my sledujeme minimalistickou studii rozkladu psychického i tělesného [...] (*AV*). Debutující režisér, výtečný scénář, filmařské oko, stejně zapálení a profesionální spolupracovníci. To vše stálo za vznikem výrazného českého sním[k]u *Domestik*

[...]. Příběh sobeckého až obsesivního manželského páru, kde si každý z dvojice jde hlava nehlava za svým cílem, vyniká nejen skvělými hereckými výkony, ale zejména špičkovou filmařinou (TF).

Roman [...] je vrcholový cyklista, který v poslední době nějak nemá úspěch a chce se za každou cenu opět dostat na výsluní [...]. 29letý režisér a scenárista Adam Sedlák filmem *Domestik* celovečerně debutuje. Tento mladý režisér je zřejmě dost spřízněná duše, protože předtím natočil studentské filmy o Radovanu Kalužovi a o Lordu Hoven. A seriál „Semestr“. A je jedním z té malé hrstky lidí, kteří mi dávají naději, že český film není úplně v prdeli (FF).

Bez ohledu na tuto diferenciaci je pro sledované internetové recenze typické, že jsou utvářeny na bázi relativně ustáleného výstavbového schématu, které klade důraz na celkovou přehlednost textu a na vyzdvížení základních informací a stanovisek, jež by měly ovlivnit postoj recipienta a jeho rozhodnutí, zda daný film zhlédne. Na začátku recenze se tak zpravidla objevuje celková charakteristika filmu a stručný popis jeho dějového průběhu. Následující pasáže probírají různé složky filmu (postavy a herecké výkony, důležité scény, hudba atd.) a připojují jejich hodnocení. Závěrečná část recenze obsahuje souhrnné posouzení (v *MZ* a v *NF* je výslovně nazváno *Verdikt*) a někdy i přímé doporučení pro potenciální diváky. Hodnocení je navíc pravidelně kvantifikováno (počet procent, bodů, hvězdiček apod.).

Rozdíly mezi recenzemi (a jejich příslušnost či blízkost k různým kritickým školám) jsou dány hlavně tím, zda je věnována pozornost i formálním, resp. stylovým rysům filmu a jeho celkové interpretaci, a rovněž způsobem a mírou zařazování díla do širšího (kulturního, historického) kontextu. Z tohoto hlediska je mj. význačný (jen řídký) výskyt formulací, které tematizují kvality filmového obrazu (a případně též jeho funkci) nebo usilují o komplexnější postižení smyslu díla:

Naprosto bravurní je opojná kamera, vyžívající se v dlouhých nepřerušovaných záběrech a krkolomných trajektoriích (FS); dlouhé záběry zároveň slouží jako ponory do fyzické tkáně reality — lidského pekla v táborech (JV).

Odtud pramení i metaforické vnímání příběhu jako spirituálního podobenství o ztracené ateistické duši, která po setkání s létajícím „andělem“ dochází spásy; Ve filmu [...] si existenciální charakterová studie podává ruku s dekonstruovanou žánrovostí (AV).

V dalším aspektu proti sobě stojí pasáže, v nichž se alespoň implicitně poukazuje na to, čím je uváděný výrok podložen („Neurotický, klaustrofobní pocit z tohoto bytu umocňuje hudba [...]. Je temná, dravá, dynamická, tepavá“ — AV), a zdůrazněné záznamy emocionálně podmíněného prožitku („Trochu horší je, že film je velmi pomalý. [...] je to jasné od páté minuty a neměl jsem potřebu být na to pomalu upozorňován dalších 40 minut“ — FF).⁴³⁾

43) Srov. Pavel Zahrádka c. d., s. 17–19.

Nápadným rysem naprosté většiny recenzí je sklon k soustavnému užívání stručných a zpravidla paušálních hodnocení jednotlivých složek filmu, jež většinou nejsou důkladněji odůvodněna a vytvářejí prostý protiklad *pozitivní* — *negativní*. Pokud jde o pozitivní pól, čelné místo zaujímá charakteristika *skvělý/skvěle*; k tomu se připojují označení jako *dechberoucí, dokonalý, excelentní, mistrný, svěží, výborný, výtečný*:

skvělé místo na natáčení; k dispozici měl skvělé herce (ČK); skvělé herecké obsazení; skvělou automobilovou honičku; vypadá i zní naprosto skvěle (FS); skvělý námět; skvělý soundtrack (MZ); vyniká nejen skvělými hereckými výkony (TF); s grafickou stránkou filmu, která je dechberoucí (ČK); po technické stránce dokonale natočený film (KT); v podání excelentní Jany Synkové (FS); Spielberg [si] opravdu mistrně pohrál (ČK); Chytře napsané, milé a svěží dílo (MZ); Hawkinsová a Shannon jsou výborní (FF); výtečný scénář (TF).

Naproti tomu formulace postihující negativní pól jsou méně vyhraněné a odstíněnější, i tak ale zůstávají na značně obecné rovině (nepřekvapivost, nepravděpodobnost, příliš velká, nebo naopak příliš malá míra):

Zápletka je velmi předvídatelná a často značně nelogická (FF); Celkově se toho vlastně moc neděje a pár chabých zvratů nás nepřekvapí (ČK); trochu ořepané poselství (NF); snímek [je] nejružnějšími motivy vyloženě přelácan (FS); nepropřačovanost postav; některými nesmyslnými a extrémně naivními scénami (ČK).

Zásadnější platnost mají obecné požadavky na kvality filmů, podle nichž se realizuje posuzování. Ve většině případů, v souvislosti s prosazováním populistického či fanouškovského (a případně též uživatelského) aspektu, vystupuje do popředí bezprostřední účinek, který recenzent filmu připisuje (a který se snaží vztáhnout i k recipientům, potenciálním divákům). Uplatňuje se tak hlavně hodnotový protiklad *zábavný* (případně *vzrušující, vtahující*) — *nudný*, jež doplňuje protiklad *příjemný (pohodový)* — *nepříjemný*:

ani na chvíli se nenudíme, [...] podívaná, která zkrátka baví; vykreslili v dobře napsaném scénáři pohodovou podívanou, která baví a má spád (ČK); výprava na rodnou chatu [je] vcelku příjemná a zábavná (FS); zábavná a obdivuhodně svižná blockbusterová jízda; Je to [...] taková zábava (v dost zvráceném smyslu slova), že mi to ke spokojenosti bez problémů stačí (MZ); Je v něm mnoho zábavného a vzrušujícího; po ní mě opravdu už moc nevzrušovalo, že nějaká auta honí v reálném světě nějakou dodávku (FF); značnou část diváků [by] mohly nudit (MZ); samozřejmě se najde spousta scén, které nám nebudou příjemné (ČK).

V menší části recenzí (zřetelně zvláště v blogu FF) se hodnocení zakládá i na prezentaci celkového subjektivního emocionálního prožitku posuzovatele (někdy je ovšem tento prožitek zároveň reflektován). Ojedinelý extrém pak představuje poukaz na vlastní fyzickou reakci, evidentně ovšem použitý jako hyperbolický prostředek sloužící k působení na recipienta:

Naštěstí se mi druhá polovina filmu líbila víc, protože je uvedeno do chodu něco, co se dá označit za zápletku; Líbilo se mi to o něco více [...] než předchozí film (*FF*). Violentní scény [...] mi nechutně kroutily žaludkem [...]. A čtenář promine, bylo mi místy až fyzicky špatně (*TF*).

Na závěr této části upozorníme ještě na jeden prvek, který význačně přispívá k diferenciaci recenzí. Většina se soustřeďuje na otázky meritorně související s probíraným filmem, část z nich (*FF*, *ČK*) však zahrnuje i doplňkové upoutávací a zábavní vložky, jež se jeví jako evidentně nepatřičné a posouvají vyjádření do nevážené či ironické roviny. V blogu *FF* se mj. prosazují záměrně absurdní aktualizační narážky („Kluk symbolizuje Velkou Británii a igelitový pytlík symbolizuje Brexit. [...] mohou se mu klidně zjevovat třeba marťani nebo Tomio Okamura“). Na druhé straně *ČK* soustavně používá neadekvátní a rádobyumorné popisky k reprodukovaným fotografiím — např. snímek oběti únosu z filmu *NIKDY NEBYL* doprovází modifikace proslulé „hlášky“ z české komedie *S TEBOU MĚ BAVÍ SVĚT* („Ale maminka mi na procházku přezouvá bačkůrky!“).

(5) Osobitost *ČSFD* je dána zejména zásadní heterogeností textů, jež jsou v ní obsaženy, a ve spojitosti s tím rozmanitostí pozic jejich autorů. Některé texty jsou svou strukturou v souladu s (tradičními) žánrovými charakteristikami recenze, jiné se z tohoto hlediska jeví jako redukované (a odpovídají spíše současnému internetovému chápání žánru, jež je velmi rozvolněné). Zároveň se však všechny příspěvky (publikované pod přezdívkami) vzhledem k svému nehierarchickému řazení jeví jako ekvivalentní. Proto je zde můžeme pojímat jako soubor recenzí (*ČSFD* používá souhrnný název komentáře).

Za této situace se texty uveřejňované v *ČSFD* vymykají pokusu o souhrnnou charakteristiku. Jejich nápadným (a mnohdy dominantním) rysem bývá přítomnost evaluačního segmentu, v němž se otevřeně reflektuje emocionální prožitek autora při vnímání filmu. Příznačné je, že se tento prvek prosazuje i v textech, které jsou jinak založeny na důkladném popisu a interpretaci a nevyhýbají se intelektuálním formulacím, resp. speciální odborné terminologii:

Velmi silným nástrojem je střídání dvou hlavních vertikálních subsvětů: reálně-fikčního a virtuálně-fikčního. [...] Velmi účinné je v něm zejména zpomalení a zklidnění namísto sbíhavé eskalace napětí. [...] na rozdíl od většiny diváků jsem si na *READY PLAYER ONE* užíval hlavně opojnou filmařinu [...].

Vyjma kritického komentáře ohledně užívání dopingu ve vrcholovém sportu (atletika, cyklistika, kulturistika) nabízí *Domestik* další tři úžasné roviny — emancipační, transgresivní a recipientskou.

Na opačný pól se zařazují příspěvky, které se skládají vlastně jen ze souřadně připojovaných hodnotících poznámek, občas doprovázených dílčími postřehy o vlastnostech díla:

úplne zbytočná flákota, nezáživná suchopárnosť, načo sa točia takéto filmy, pre koho?

Vlídna chalupářská balada, která střídá momenty bystrého pozorovatelství a snaží se klíše deadpan komedií. Pointy tomu občas vyletí oknem, hudba Aleše Březiny je zas tak rozpustile a nablble návodná [...]. Solidně zahrané, hezky nasnímané a jednoduše příjemné jak opéct buřta [...].

Forma fantastická, ostatné kruto nestíha. Celkom škoda.

Uvedené citáty jsou také dílčím dokladem toho, že se východiska hodnocení do značné míry shodují s východisky, na nichž se zakládají recenze v části webových magazínů a blogů; jen se subjektivní emocionální reakce prezentují bezprostředněji a „samozřejměji“ a zvláště negativní soudy bývají vyjadřovány markantněji. Celková povaha diváckého prožitku, o němž se referuje, je determinována zejména napětím mezi zábavou, radostí, vzrušením či dojetím na jedné straně a nudou, případně dokonce utrpením na straně druhé:

tenhle film mně dal [...] velikou radost; strašně čistá a krystalicky zábavná jízda; Fakt zábavnej film, kterej uteče jako voda — hlavně nekončící nuda; ku koncu som už zíval nudou s otvorenými ústami ako dvere od stodoly; Niekoho to možno baviť bude, no pre mňa to bolo utrpenie.

Autoři jsou na svůj emocionální prožitek tak koncentrováni, že se ho často snaží zachytit v jeho procesualnosti a proměnlivosti:

Usmíval jsem se, držel jsem hrdinům palce a na konci zamáchl slzu; mě to párkrát došlo a v závěru jsem [...] dokonce uronil slzu; co původně diváka fascinovalo (levitující hlavní hrdina), ho později začíná nudit; Dokonce jsem se i zasmál [...]. Pak mě smích přešel a dostavila se čistá deprese.

Na obecnější rovině se opět pracuje s nediferencovanou hodnotovou polaritou. Film (případně některý z jeho komponentů) je posuzován na základě dichotomie *líbil se* — *ne-líbil se*, resp. *uspokojil* — *zklamal*:

Netradiční romance, kde se mi líbilo vlastně všechno, kromě té romance; Moc se mi líbily kompozice záběrů; tu má prednosť tá umelecká forma a tá sa mi páčila; Zrejme neuspokojivější tuzemská žánrovka — Celkově možná trochu zklamání; cítim jedine sklamanie; Toro po delší době vyloženě zklamal.

Nápadný doplňkový aspekt představuje časté manifestování fanouškovství, citové vazby na svět filmu i na jednotlivá díla a jejich skupiny:

zažíval jsem po dlouhé době v kině opět tu fanouškovskou fascinaci filmem; tímhle se nechám krmit vždycky rád; Extreme Cinema a rozklad tak, jak je mám rád.

Speciální fanouškovský a uživatelský pohled, který se jinde takto otevřeně neprojevuje, je pak spojen s výrazně kladným hodnocením explicitnosti při zobrazování násilí (případně sexuality) a na druhé straně s vyjadřováním frustrace z nenaplněného očekávání:

Nejvíce samozřejmě baví násilné scény; A v tomto případě ma velmi milo překvapil aj mierou brutality; Palec hore za viacero dospelých explicitných scén — Každý, kto bude čakať aspoň pár akčných scén, bude kruto sklamaný; nemá koule zobrazit explicitně násilí; mrzí, že som nedostal to, na čo sa pri podobných filmoch teším.

Manifestace subjektu autora a recipienta v textu

Filmové recenze se primárně zaměřují na svůj předmět (na posuzované dílo), ale zároveň jsou vztaženy k účastníkům komunikace, k autorovi textu a k jeho recipientovi. Ten přitom bývá vlastně zdvojen; je brán jako čtenář recenze (případně posluchač) a zároveň jako (potenciální) divák probíraného filmu. Recenze se liší tím, jak jsou do nich tyto subjekty projektovány, nakolik v nich jsou jazykově ztvárněny (prostřednictvím pojmenování, zájmen, 1. a 2. slovesné osoby) a nakolik je modelována vzájemná komunikace a evokován kontakt. Dosavadní analýzy poukazují na významně menší výskyt textových manifestací zmíněných subjektů v tištěných recenzích oproti recenzím internetovým, resp. nacházejí analogický rozdíl mezi příspěvky profesionálních pisatelů (mluvčích) a uživatelů. Jak se projevují komunikující subjekty ve sledovaných recenzích?

(1) V *Cinepuru* je jejich uplatnění zcela okrajové. Nacházíme tu jen — a to ojediněle — tradiční a konvenční postupy, jako je tzv. inkluzivní plurál, jehož prostřednictvím se autor textu včleňuje do množiny diváků (resp. do celé komunity zájemců o film) a poukazuje na předpokládanou společnou zkušenost („spolu s ním podstupujeme stále intenzivnější introspekci“; „máme možnost vídat ve filmech a seriálech“), nebo obecná tematizace filmového publika („nedopuje diváky iluzorním pohledem na českou společnost“).

(2) K uvedeným postupům sahají rovněž recenze v *LN*. Výskyt inkluzivního plurálu, který je vyjadřován též zájmeny („Po celý film nás vede za ruku, abychom přesně věděli, co máme prožívat a co si máme myslet“), i případů tematizace publika je ovšem zřetelně vyšší. V recenzích ze *Cinepuru* jsou diváci zmíněni jednou, naproti tomu v *LN* desetkrát, přičemž se probírá především jejich očekávaná interakce s filmem („diváci si musí mnohé sami domyslet“; „Čím více produktů populární kultury [...] do sebe diváci nasáli, tím důvěrněji k nim *Ready Player One* bude promlouvat“). Navíc zde v jednom textu narazíme i na evokaci komunikačního kontaktu s recipienty prostřednictvím oslovení („svět, v němž budete trávit čas tím raději, čím více amerických žánrových filmů [...] jste viděli“).

(3) V *MFD* zůstává autorský subjekt zcela v pozadí, vyzdvihován je ovšem subjekt divácký, jemuž jsou autoritativně připisovány postoje a závěry podnícené filmem („Divák prostě nemůže uvěřit“; „divák [...] přestane věřit, že ještě někde na světě vůbec žije někdo normální“). Přímé oslovení se objevuje ojediněle, a to tam, kde lze počítat se silným účinkem („Domestik se těší, až vás vyžene ze sálu“).

(4) Všechny webové magazíny a blogy využívají inkluzivní plurál i tematizaci diváků („teď se podíváme do nitra jednoho z nich“; „Po necelých dvou hodinách se divák cítí jako vyčerpaný cyklista nebo zoufalá bulimička“ — ČK). Charakteristickým rysem je ovšem hlavně soustavná orientace na recipienty, někdy i prostřednictvím imperativu. Konkrétní funkce daných formulací jsou přitom značně diferencované. Apeluje se na důvěru čtenářů („věřte mi“), odkazuje se na předpokládané společné znalosti („znáte to...“) a také se

naopak konstruuje vědomostní dominance recenzenta („pokud je nepochopíte, nebudete mít tušení, o čem se právě mluvilo a co z toho vyplývá“; „něco, co asi vůbec znát nebudete“ — vše *FF*). Někdy jde prostě o udržování pozornosti čtenářů poukazem na něco, co jim je blízké („typy, [...] které vám připomenou členy vaší rodiny“ — *AV*). Především ale recenze tímto způsobem, byť mnohdy podmíněně či nepřímou, vyzývají recipienty k žádoucímu diváckému chování a hodnocení:

Pokud chcete [...] na opravdu dobrý a jiný romantický film, [...] jděte na *Tvář vody*. Neprohloupíte (*NF*).

[...] pokud se vám zmíněné kousky líbily a nechcete vše naservírované až pod nos, budete spokojeni (*MZ*).

Pokud dáváte přednost líbivé formě před obsahem, pak budete spokojeni, možná i nadšení (*ČK*).

Protějškem vyzdvihování subjektu recipienta se stává manifestace subjektu autorského. Zde už ale jsou mezi magazíny a blogy zřetelné odlišnosti, výrazněji se autorský subjekt uplatňuje ve zdrojích, jako je *FS*, *TF*, *MZ* a (zejména) *FF*. Tím, že autor stylizovaně vstupuje do recenze, především konstituuje ve spojení s tematizací recipienta vnitrotextovou komunikaci, která má evokovat potenciální komunikaci reálnou a s ní pocit vzájemné blízkosti:

Možná se divíte, že věnuji tolik odstavců nějakým vteřinovým popkulturním referencím (*FF*).

Možná vám přijde zvláštní, že jako první o filmu vychrlím cosi o lítání (*MZ*).

Vedle toho se psaní explicitně váže na osobnost recenzenta; autor referuje nejen o filmu, ale také o své mentální (a mnohdy emocionální) konfrontaci s ním:

Vlastně nevím[,], co bych vyzdvihl víc [...]. Zvuk mne ale přece jen zaujal ještě o trochu víc než pečlivě komponovaná práce kameramana (*TF*).

[...] místy jsem se v zápletky poněkud ztrácel a například jsem vůbec nepochopil, jak byla vyřešena třetí nápověda (*FF*).

[...] když děj vrcholil [...], nejčastěji jsem se díval na hodinky, protože to všechno bylo nejpředvídatelnější (*FF*).

Viděl jsem ho už před rokem [...] a z některých scén jsem se nevzpamatoval doteď (*FS*).

Konečně, jak výrazně dokládá blog *FF*, odkaz na autorský subjekt slouží k budování *image* recenzenta; pisatel zde zdůrazňuje, byť s určitou dávkou ironie, vlastní kompetence a staví se do pozice zasvěceného rádce („patřím pravděpodobně k nejideálnějším divákům tohoto filmu“; „výrazně doporučuji sednout si v kině dál od plátna“). Navíc je možno tímto způsobem profilovat nejen vlastní identitu recenzentskou, ale také obecněji lidskou („že jsem si při odchodu z kina broukal ústřední motiv, což se mi věru dnes často nestává“).

(5) V *ČSFD* se zaměření na účastníky komunikace a jejich textová prezentace ještě stupňují, a to i na úkor vlastního předmětu posuzování. Rozsáhle jsou předjímány odpo-

vídající divácké postoje recipientů („budete nad těmi momenty vrnet blahem“), a zvláště manifestace autorského subjektu nabývá až hypertrofované podoby, takže se v mnoha textech stává dominantní složkou. Jak ukazují už některé doklady uvedené výše, pisatelé se zde koncentrují zejména na postižení vlastních pocitů a reakcí („Mně [!] ten film proměnil v malý nadšený dítě“; „Po delší době jsem se v kině přistihl, že (skoro) nedýchám“; „zbytek mě nechal chladným“), někdy ovšem také sféru filmu přesahují ve směru k budování komplexnějšího obrazu autorského subjektu („nefrčím na nějaký[ch] konzolových hrách“).

Jazykové prostředky v recenzích

K rysům, které recenze význačně charakterizují a diferencují, nepochybně patří způsob zacházení s jazykem. Obecnou bází pro jejich jazykovou mnohotvárnost lze spatřovat v rozdílných kompetencích autorů (daných vzděláním, profesními požadavky, komunikační zkušeností), v záměrech, s nimiž k psaní recenzí přistupují (nárok na relevantní soud o díle, formulace osobního názoru, zachycení bezprostředního prožitku atd.), v pozici publikačního média, jíž odpovídají určité vyjadřovací zvyklosti a případně normy, v procedurách spojených s publikací (texty procházejí redakčním zpracováním a schvalováním, či jsou spontánním a nijak nekorigovaným výtvozem pisatelů) a rovněž v rozdílnosti adresátů, k nimž se texty obracejí.

Jazyk recenzí přitom v zásadě odpovídá obecným tendencím, jež se uplatňují v mediální komunikaci. Jde především o napětí mezi tendencí k užívání ustálených, až stereotypních formulací a úsilím o markantnost a neobvyklost verbálního projevu; tyto nápadné prvky slouží zvláště k zdůraznění předkládaných stanovisek, k upoutání pozornosti recipienta a k působení na něj.⁴⁴⁾ Dále se omezím na poznámky o výrazných trendech v užívání jazyka, které jednotlivé skupiny recenzí celkově charakterizují.

- (1) Recenze v *Cinepuru* kladou důraz na kultivované a zřetelně intelektuální vyjadřování, jež se nevyhýbá syntakticky komplikovaným a kondenzovaným formulacím („Vztahování se ke světu prostřednictvím doteku je zde opakujícím se motivem“). Vybočující moment pak představují vlastně jen občasné konfrontace výrazů, jejichž stylové či významové rysy nejsou souladné („Film je napumpovaný desítkami odkazů“; „Nepřehledné haraburdí aluzí“; „klaustrofobní zabezení příběhu do soukromé sféry“).
- (2) Recenze v *LN* se svou jazykovou výstavbou blíží textům z *Cinepuru*, ohled na širší a nespecifikovaný okruh čtenářů ovšem autory motivuje k tomu, aby preferovali poněkud jednodušší a přehlednější stylizaci.
- (3) *MFD* se tímto směrem posouvá ještě dále. Text se člení na krátké úseky a jednotlivé výpovědi bývají souřadně připojovány; typické je navazování prostřednictvím počátečního A, které zároveň určité prvky zvýrazňuje („A místy se také až zálibně mrhá časem“; „A tam se vyřádí i veterán Steven Spielberg“). Charakteristický je ale hlavně příklon k neformálním výrazům a obrátům, jež evidentně mají do textů vnést uvolně-

44) Srov. Jiřina Malá, *Texte über Filme*, s. 126–169; Petr Mareš, *Sféra psané mediální komunikace*. In: Jana Hoffmannová a kol., *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Praha: Academia 2016, s. 287–290.

nost a nenucenost a přiblížit je ke každodenním řečovým zvyklostem předpokládáných čtenářů („vytřel zrak řadě kolegů“; „představuje klasickou modelovku“; „šlápně na kuří oko mocným členům pedofilní sítě“).

- (4) V internetových recenzích se prosazují (vedle celkové menší jazykové propracovanosti textů a mnohdy očividné spontánnosti jejich výstavby) zejména dvě tendence, které v ČSFD nabývají až extrémních poloh: Výrazně se stupňuje — v porovnání s MFD — preference výrazů kolokviálních, slangových a expresivních, a to včetně vulgarismů. Příznačná je v této souvislosti záliba některých autorů v citoslovcích jako prostředku, který přímo vyjadřuje prožívanou emoci. Zatímco magazíny a blogy v oblasti hláskové a tvarové víceméně dodržují spisovnou normu, ČSFD obsahuje řadu textů, které zcela samozřejmě sahají k nespisovné obecné češtině. Je patrné, že za zásadní jazykovou kvalitu se často pokládá akcent na bezprostřednost, emocionálnost a prezentaci subjektivní angažovanosti ve vyjadřování:

[...] v roce 2045 zjevně frčí popkultura minulosti; co má tedy sákrýš tento film společného s Wesem Andersonem? (FF); po čem jsme všichni blbější, nebo co?; kde jsou podobné věci samozřejmá zíváčka; Mňam mňam (MZ); Na vizuálním výsledku je to sakra znát (TF); Ready Player One je prostě mazec; Akademii hrabe již slušnou řádku let; Scény ve virtuálním světě účelově vykrádají ikony a hlášky z uctívaných filmů a počítačových her; fámózně stříhnutému pičusovi tři čtvrtiny filmu prostě jen tak jebe, má halušky [halucinace] nebo čumí do zdi; pokaždý mě to akorát tak nasralo (ČSFD).

Druhou podstatnou tendenci představuje koncentrace na vyjadřování nápadné a neobvyklé, jež může dospět až k okázalým a samoučelně působícím verbálním exhibicím. Autor tak dává najevo, že je originální jazykový tvůrce (buduje tím svou *image*), a současně usiluje o pozornost čtenářů. V textech nacházíme četné jazykové hříčky, neologismy, hyperbolizaci, překvapivou a bizarní obraznost:

[...] megazlá megakorporace IOI pod vedením megazlého Nolana Sorrenta [...]. Steven Spielberg natočil megadrahou adaptaci; já bych ho [soundtrack] popsal jako „někdo zfetovaný zcela náhodně (ale rytmicky) mlátí v lepším případě do kusu železa, v horším případě do hudebního nástroje, a prohání to digitálním flangerem“ (FF); tie eko-gay-black-trump-metoo agitačné tóny zbytočne rušia; zatímco strejda trautenbergk měl kyselo moc kyselé, já mám tenhle český film moc evropský; Rejža chce na festivaly i do Hollywoodu, ale za mě zůstává u stánku s langošema (ČSFD).

Závěr

Masivní rozvoj síťových médií, který umožnil vstup mnoha různých autorů do veřejného prostoru a svobodnou prezentaci jejich textů, podnítil dynamizaci a rozkolísání sféry filmové kritiky a obecněji psaní o filmu. I když značná část diskuzí, jež probíhají v posledních desetiletích, má výrazně rétorický a proklamativní ráz a operuje s vyhoceným pro-

tikladem mezi krizí a demokratizací kritiky, je zřejmé, jak dokládají už realizované výzkumy, že se podoba psaní o filmu (jehož význačným projevem jsou recenze jednotlivých filmů) v situaci, kdy síťová média už zastihují tradiční média tištěná, proměňuje a diverzifikuje.

Analýzy a komparace vybraných českých filmových recenzí uveřejněných jednak v tisku, jednak na internetu, jež zde byly představeny, pochopitelně umožňují ve vztahu ke zmíněným proměnám a rozrůzněnosti pouze dílčí a opatrné závěry. Je třeba vzít v úvahu omezený rozsah vzorku recenzí, jež byl předmětem zkoumání. Vedle toho je nutno počítat s tím, že do hry vstupují faktory různého druhu. Na jedné straně jde o rozdíly podložené technickými možnostmi použitého média (tisk — internet) a povahou příslušného publikačního procesu, na straně druhé o rozmanitost autorských pozic a cílů, resp. o příslušnost k různým kritickým školám (přičemž krajní pól představuje uživatelský přístup). Určité tendence k odlišnému utváření textů tištěných a textů (primárně) internetových je ovšem možno vysledovat.

Zatímco v tištěných recenzích většinou vystupuje do popředí popis a interpretace probíraného filmu, v recenzích na internetu dominuje hodnocení, jež je přitom často založeno na jednoduchých opozicích (*zábavný — nudný, příjemný — nepříjemný* apod.) a bývá vázáno na emocionální divácký prožitek recenzenta. Zároveň bývají tyto recenze strukturovány tak, aby byla stanoviska, jež mají ovlivnit postoj čtenářů (potenciálních diváků), v textu zřetelná a dobře přístupná. Část internetových recenzí se také vyznačuje zdůrazněným upoutávacím a zábavním funkce. Internetové recenze dále charakterizuje vyzdvížení textové manifestace autorského a recipientského subjektu a evokace jejich vzájemného kontaktu. Recipienti jsou oslovováni a vyzýváni k zaujímání postojů, jež odpovídají názoru recenzenta, na druhé straně autorský subjekt referuje o své mentální (a mnohdy emocionální) konfrontaci s filmem a také buduje a posiluje svou osobní *image*. V jazyce internetových recenzí se projevuje preference neformálního a často emocionálně zabarveného vyjadřování. K tomu přistupuje sklon k nápadným a neobvyklým, někdy až bizarním formulacím (jazykové hříčky, neologismy, překvapivá obraznost).

Petr Mareš působí v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, od roku 2004 jako profesor. Zabývá se problematikou stylu, výstavby textu a komunikace (především ve spojitosti s uměleckou literaturou a mediálním diskursem) a vztahy mezi verbální a neverbální komunikací, zejména na příkladu filmu (funkce jazyka ve filmu, adaptace literárních děl, texty věnované filmům apod.). (Adresa: petr.mares@ff.cuni.cz)

Citované filmy

Domestik (Adam Sedlák, 2018), *Chata na prodej* (Tomáš Pavlíček, 2018), *Měsíc Jupitera* (Jupiter holdja; Kornél Mundruczó, 2017), *Nikdys nebyl* (You Were Never Really Here; Lynne Ramsayová, 2017), *Ready Player One: Hra začíná* (Ready Player One; Steven Spielberg, 2018), *S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982), *Tvář vody* (The Shape of Water; Guillermo del Toro, 2017).

SUMMARY

Decline of Quality and Prestige?*Czech Film Reviews in the Digital Era***Petr Mareš**

The rise of digital media shook the sphere of film criticism because not only professional journalists but also fans and common users got the opportunity to write film reviews. Under these conditions, the shape of reviews changes and becomes more diverse. This article deals with the issues of structure, functions and language of contemporary Czech film reviews published on the internet in comparison with reviews in the press. The reviews posted on websites vary in many aspects, but some characteristic features and tendencies are evident. While reviews in the press often give prominence to description and interpretation of examined films, reviews on the internet accentuate the evaluation. This evaluation is mostly based on the reviewer's emotional experience with the film and uses simple oppositions as *amusing (thrilling) — boring, pleasant — unpleasant*. Further, the textual manifestation of communicating subjects (author, recipient) and of their mutual contact comes to the fore. The recipient is directly addressed and influenced; the author reports on his mental confrontation with the film and creates his image as a unique personality. The language used is characterized by preference for informal and emotional terms on the one hand and, on the other, for striking and unusual wording.

klíčová slova: digitální komunikace, filmové recenze, hodnocení, emocionální prožitek, autor, recipient, užívání jazyka

key words: digital communication, film reviews, evaluation, emotional experience, author, recipient, language use

Johana Kotišová (Masaryk University, Brno)

Devastating Dreamjobs

Ambivalence, Emotions, and Creative Labor in a Post-socialist Audiovisual Industry

Introduction

Although creative workers form the core of the creative industry labor processes (and thus of post-industrial economy), they, their work, and their working conditions have been largely absent from academic research and significantly under-theorized in academic accounts of creative industries for a long time.¹⁾ While the more recent turn to creative labor in social science and humanities²⁾ did justice to its importance, this also gave rise to new theoretical issues and conflicts. Most generally, it stirred up a discussion about the most appropriate theoretical framework for studying creative labor.³⁾ At first, the critical scholars who had begun to pay attention to creative labor processes looked at them through the lens of neo-Marxism, understanding creative labor as a brute form of oppression but neglecting the micro-level strategies of domination, the diverse subjective and inter-subjectively shared experiences and meanings that emerge as a response to being positioned as “cultural/creative labor”. Later, cultural studies approaches attempted to compensate for the neglect of the individual identity in the creative workplace,⁴⁾ acknowledged that creative work generates new subjectivities,⁵⁾ and saw the contemporary creative worker as

1) Mark Banks, *The Politics of Cultural Work* (New York: Palgrave Macmillan, 2007); David Hesmondhalgh, ‘Alternative Media, Alternative Texts? Rethinking Democratization in the Cultural Industries’, in James Curran (ed), *Media Organizations in Society* (London: Arnold, 2000), pp. 107–125.

2) David Hesmondhalgh, ‘Normativity and Social Justice in the Analysis of Creative Labor’, *Journal for Cultural Research*, vol. 14, no. 3 (2010), pp. 67–84.

3) For overview and critique, see David Hesmondhalgh and Sarah Baker, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries* (London: Routledge, 2011); Hesmondhalgh, ‘Normativity and Social Justice’; Stephanie Taylor and Karen Littleton, *Contemporary Identities of Creativity and Creative Work* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2012).

4) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*.

5) Rebecca Finkel et al., ‘Diversifying the Creative: Creative Work, Creative Industries, Creative Identities’, *Organization*, vol. 24, no. 3 (2017), pp. 281–288.

a human being subjected to a regime of self-discipline and governmentality.⁶⁾ Finally, some researchers, among others David Hesmondhalgh,⁷⁾ have criticized both perspectives, arguing that they wrongly perceive any positive features of creative labor as techniques for control and seductive compensatory mechanisms that make negative features of work bearable for workers and lead only to self-exploitation. In reality, this author believes, apart from “bad” work, there are some components of “good” work in creative industry, mainly autonomy and self-realization, that the workers can find genuinely satisfying.⁸⁾

In this paper, based on a piece of research on non-Western creative workers and their working conditions, I suggest we could take a step further and define creative labor as “jobs, centred on the activity of symbol-making, ... a compressed version of ‘creative work in the cultural industries,’”⁹⁾ via its inherent ambivalence and its context-sensitivity rather than by the categories of good and bad work. Given that, as Richard Maxwell reminds us, “the work of culture has never taken place outside the areas of life determined by particular economic systems and power relations,”¹⁰⁾ and further de-Westernization of studies of creative labor might shed new light on/broaden the relevance of the debate. Since this paper not only increases the number of non-Western empirical cases, but also aims to challenge and add to the existing theoretical approaches, it takes what Ana Alacovska and Rosalind Gill call “ex-centric” perspective: “the perspective outside of the Anglo-American orbit, that will challenge mainstream theory-building.”¹¹⁾ In line with the authors’ ambition, this paper provides a non-Western contextual perspective on some characteristics of creative labor that have been taken as general truths (and perceived highly normatively), such as informality and precarity, and thus challenges their positive/negative value (see below).

This paper looks specifically into creative labor in one of the Central and East European (CEE) post-communist creative (audiovisual) industries. These industries are marked by the coincidence and resonance of media globalization processes with dramatic political, economic and social transformations.¹²⁾ While the transformation processes and their results vary across post-socialist countries — CEE countries with socialist state pasts formerly belonged to the Soviet bloc¹³⁾ — all of them are “as EU members formally integrated with ‘The West’, yet still marked by their authoritarian past.”¹⁴⁾ This gives rise to

6) E.g. Angela McRobbie, *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* (London: Routledge, 1998).

7) Hesmondhalgh, ‘Normativity and Social Justice’.

8) E.g. Taylor and Littleton, *Contemporary Identities*.

9) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*, p. 9. While I am aware of Hannah Arendt’s distinction between “work” and “labor” (Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press)), and of the fact that the latter term would be perhaps more appropriate (it would stress the cyclical character of jobs in cultural industries and acknowledge their power to define human beings), I use both the terms interchangeably in this paper to refer also to the activities the creative personnel does within their jobs.

10) Richard Maxwell (ed), *Culture Works* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), p. 3.

11) Ana Alacovska and Rosalind Gill, ‘De-Westernizing Creative Labor Studies: The Informality of Creative Work from an Ex-Centric Perspective’, *International Journal of Cultural Studies*, vol. 22, no. 2 (2019), pp. 195–212, p. 196.

12) Anikó Imre and Ginette Verstraete, ‘Media Globalization and Post-Socialist Identities’, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, no. 2 (2009), pp. 131–135.

13) Bulgaria, Croatia, Czechia, Estonia, Hungary, Latvia, Lithuania, Poland, Romania, Slovakia, and Slovenia.

14) Vaclav Stetka and Henrik Ørnebring, ‘Investigative Journalism in Central and Eastern Europe: Autonomy,

“post-socialist hybridity”:¹⁵⁾ the mixing of “old” socialist realities and “new” Western modes of production. While Katarzyna Marciniak uses this concept to describe cultural products, it also epitomizes the whole transition and liminality of post-socialist creative industries. On one hand, the anthropologist Katherine Verdery observes, the post-1989 transformation lead to parcelization of sovereignty and, in turn, to continuity of power relations and strengthening of the state (against which the revolutions had been pointed). As Verdery noted, demands for state intervention “were especially vociferous in the domain of culture”.¹⁶⁾ Therefore, paradoxically enough, the specifics of now formally democratic CEE creative industries display important continuities with the socialist period.¹⁷⁾ On the other hand, post-socialism includes certain idealization of the West, as numerous stories of post-socialism “have the knights of Western know-how rushing to rescue the distressed of Eastern Europe”.¹⁸⁾ This hybridity reflects itself in many particular paradoxes and problems. Despite unprecedented concentration within the creative sector,¹⁹⁾ the financial position of many CEE media houses and producers remains relatively weak and media occupations are fragmented, often along political lines. Moreover, because of its instability and continuing consolidation after 1989, the CEE media sector has experienced a particularly devastating impact of the 2008–09 financial crisis²⁰⁾ which led to the outflow of foreign media owners and further strengthened media oligarchization.²¹⁾ There is rampant instrumentalization of media — media moguls are often active in business or politics and get involved in media businesses for the sake of the former. While not all these trends are exclusively linked with post-socialist countries — for example, the 2008–09 financial crisis together with digitalization affected creative industries globally as oligarchization also appeared in other media systems, and the CEE media system remained linked to other media systems through transnational media ownership — this analysis below shows that the post-1989 development is believed to intensify some of the broader trends. The Czech media system that this paper focuses on is by some of its actors seen as “distorted and deviated”, fatally marked by “wild privatization” after 1989, and the neoliberal turn (manifesting itself, among other things, in the opinion that public service media are superfluous).²²⁾

Business Models, and Democratic Roles’, *The International Journal of Press/Politics*, vol. 18, no. 4 (2013), pp. 413–435, p. 414.

15) Katarzyna Marciniak, ‘Post-Socialist Hybrids’, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, no. 2 (2009), pp. 173–190.

16) Katherine Verdery, *What Was Socialism, and What Comes Next?* (Princeton: Princeton University Press, 2012), p. 214.

17) Sabina Mihelj and John Downey, ‘Introduction: Comparing Media Systems in Central and Eastern Europe: Politics, Economy, Culture’, in *Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy Culture* (Farnham: Ashgate, 2012), p. 1.

18) *Ibid.*, p. 204.

19) Imre and Verstraete, ‘Media Globalization’; Monika Metyková and Lenka Waschková Císařová, ‘Changing Journalistic Practices in Eastern Europe: The Cases of the Czech Republic, Hungary and Slovakia’, *Journalism*, vol. 10, no. 5 (2009), pp. 719–736.

20) Stetka and Örnebring, ‘Investigative Journalism’.

21) Lenka Waschková Císařová and Monika Metyková, ‘Better the Devil You Don’t Know: Post-Revolutionary Journalism and Media Ownership in the Czech Republic’, *Medijske Studije/Media Studies*, vol. 6, no. 1 (2015), pp. 6–18.

22) Aukšė Balčytienė et al., ‘Oligarchization, De-Westernization and Vulnerability: Media Between Democracy and Authoritarianism in Central and Eastern Europe. A Roundtable Discussion’, *Journal of Media, Cognition*

Yet, there is very little academic work on the specificity of post-socialist media production processes, so that we still have little understanding of creative labor in the post-socialist context.²³⁾ The complacency surrounding creative and media work appears to exist also on the part of Czech policymakers, as exemplified by Czech Statistical Office's Job Classification²⁴⁾ in which creative professions are only roughly outlined.

This paper examines the work and professional identities of twenty-four workers in Czech audiovisual industry, television reporters, and feature film screenwriters, and in it, I address the following question: what kind of experiences do “primary creative jobs”²⁵⁾ in a post-socialist audiovisual industry offer their workers? In specific, I ask: what makes these workers' labor good or bad? How, and to which extent, are the good and bad aspects of creative labor narratively linked to the post-socialist context? How does this all inform their audiovisual professional identities? By illustrating how certain “good” aspects of creative labor such as autonomy and self-realization can be directly interrelated with the “bad” ones and that the valence of individual aspects depends on the context and on their role in the creative professionals' narrated professional identities, I propose that David Hesmondhalgh and Sarah Baker's categories of good and bad work can be read rather as two sides of the same coin instead of as separated, decontextualized and either positive or negative features of work in the field. Therefore, I suggest that the trouble with the good aspects of the labor such as autonomy and self-realization is their deep ambivalence and their susceptibility to the context rather than their inherently seductive and manipulative nature. Furthermore, stressing the ambivalence can also bring about a new perspective on the conflict among the current theoretical approaches, and thus help to de-Westernize the debate.

First, I shall develop the theoretical approach employed in this paper. After explaining the method of data gathering and analysis, I shall discuss the ambivalent aspects of creative labor in the Czech audiovisual industry, and how these features were co-shaped by the post-socialist context. In the last part, I will summarize how the contextualized good and bad work informs the interviewees' professional identities.

and Communication, vol. 3, no. 1 (2015), pp. 119–141; Johana Kotišová, *Crisis Reporters, Emotions, and Technology: An Ethnography* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019); Henrik Örnebring, *Comparative European Journalism: The state of current research*. Working paper (Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2009); Lisa Parks, ‘Signals and Oil: Satellite Footprints and Post-Communist Territories in Central Asia’, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, no. 2 (2009), pp. 137–156.

23) For some exceptions, see Petr Szczepanik et al., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015); Stetka and Örnebring, ‘Investigative Journalism’.

24) ‘CZ-ISCO (2017) Klasifikace zaměstnání’, Český statistický úřad; cf. ‘Ö-ISCO 08 (2014–2018)’, Österreichische Berufsklassifikation.

25) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*.

Good and bad creative work: the paradox of self-realization and self-exploitation and the socialist heritage

Because of the symbolic, experiential and non-utilitarian nature and value of their products, creative industries are marked by higher uncertainty,²⁶⁾ inherent both to the creative process and to the putative reception of creative products, and by unpredictability of the demand, the production costs and the profit. To increase certainty and reduce unpredictability, creative industries employ a variety of mechanisms which have significant consequences for creative work. For example, the industry can be restrained in valuing intellectual work, which resonates with the fact that creative labor remains to have the seemingly-dazzling haze of leisure activity characterized by autonomy and fulfillment that make creative work “hardly like work at all.”²⁷⁾ This leisure myth²⁸⁾ stems also from its commonness: symbolic creativity, defined as “communication of experience through symbolic production”²⁹⁾ is something we all do, yet creative professionals perform this action in a particularly intense form and use learned skills in the process.

At the same time, however, there is a grain of truth in the myth. As Stephanie Taylor and Karen Littleton³⁰⁾ suggest, the promise of “not work” is what makes creative work attractive to creative workers, who avoid the conventional careers and workplaces which are associated with the daunting caricatures of modernist industry and its correspondingly unattractive lifestyles. Creative workers often love their work and are driven by the desire for self-realization. Indeed, the very expressive and non-routine nature of creative work, the self-actualization, self-fulfilment, freedom, flexibility, autonomy and independence that are often associated with it, can be regarded as positive features of creative (self)employment.³¹⁾

While the “not work” features of creative work can be attractive, creative workers often pay too high a price for these rewards in risks they bear on their shoulders. Their precarity (i.e. existential, financial, and/or social insecurity) is exacerbated by precisely the flexibility of a labor market that has deep roots in media and cultural production.³²⁾ Among the most typical ways and features of creative workers’ precarization are freelancing, short-term contracts, temp work, part-time jobs, self-employment and other types of intermittent, irregular and informal work, income instability, lack of a safety net, an erratic work schedule, dependency on individual acquaintances and social relations, working on unpaid positions such as internships, low pay, and so forth.³³⁾ As Isabelle Lorey points out,

26) Barbara Townley et al., ‘Managing in the Creative Industries: Managing the Motley Crew’, *Human Relations*, vol. 62, no. 7 (2009), pp. 939–962.

27) Banks, *The Politics of Cultural Work*, p. 4.

28) Andrew Beck (ed), *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries* (London: Routledge, 2003); Sean Nixon and Ben Crewe, ‘Pleasure at Work? Gender, Consumption and Work-based Identities in the Creative Industries’, *Consumption Markets and Culture*, vol. 7, no. 2 (2004), pp. 129–147.

29) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*, p. 61.

30) Taylor and Littleton, *Contemporary Identities*.

31) John Hartley et al., *Key Concepts in Creative Industries* (London: SAGE, 2013).

32) Greig De Peuter, ‘Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence’, *Journal of Communication Inquiry*, vol. 35, no. 4 (2011), pp. 417–425.

33) De Peuter, ‘Creative Economy’; Finkel et al., ‘Diversifying the Creative’; Hesmondhalgh and Baker, *Creative*

these conditions “are all too often accepted as an unalterable fact; nothing else is even demanded. Conditions of inequality often go un-remarked”.³⁴⁾ Similarly, Barbara Townley, et al. conclude that “risk has been absorbed by individuals as the necessary corollary, and cost, of their occupation. Indeed, the passionate endorsement of high employment risk is a defining characteristic of the identity of creative workers”.³⁵⁾ The professional identity³⁶⁾ which has absorbed the risk further reflects itself in individual biographic strategies, such as family planning.³⁷⁾

Some features of the post-socialist context can further problematize these risks. In general, the overall instability, continuing transition, fragmentation and instrumentalization of (enterprises in) cultural and media sectors³⁸⁾ further increase the uncertainty as well as potentially strengthen all its side effects. In the Czech film industry, this reflects itself not only in the missing adequate valuation of intellectual work, but also in the inherited mode of organizing creative work: the importance of informal relationships, production “units”, and the mistrust of professional associations. As Petr Szczepanik³⁹⁾ suggests, using Fernand Braudel’s concept of the *longue durée*, there is a continuity in post-socialist filmmakers’ thinking and acting: “the collective mentalities of film workers develop at a significantly slower rate than the rapidly changing ‘history of events’ that affect cinema as it intersects over time with the political”.⁴⁰⁾ Therefore, the State-Socialist Mode of Production keeps affecting current CEE media industries. For example, the former mode of production, which was organized around and managed through “units” (small semi-autonomous groups of writers, directors, production managers, and sometimes other personnel), might reflect itself in the nowadays widespread preference of close and, above all, informal relationships between authors and producers: „Both authors and producers prefer making oral agreements to written ones. To use professional legal advisors (in particular, specialized attorneys) is seen as a ‘luxury’, which only established producers and well-off authors can afford.”⁴¹⁾ Moreover, many authors who were then unwilling to subjugate themselves to the ideological demands of the socialist state used to produce their works literally outside of their official, often unskilled work. Therefore, the force of habit may strengthen the idea that, for example, writing a script for free and in one’s leisure time is

Labour; Isabelle Lorey, ‘Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labor’, in Gerald Raunig et al. (eds), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’* (London: MayFly, 2011), p. 79; Townley et al., ‘Managing in the Creative Industries’.

34) Lorey, ‘Virtuosos of Freedom’, p. 86.

35) Townley et al., ‘Managing in the Creative Industries’, p. 951.

36) Together with Taylor and Littleton, I use the term ‘identity’ rather than ‘subjectivity’ to avoid the implicit assumption of completeness present in research inspired by poststructuralism.

37) Lorey, ‘Virtuosos of Freedom’; cf. Ulrich Beck and Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (London: SAGE, 2001).

38) Imre and Verstraete, ‘Media Globalization’; Metyková and Waschková Císařová, ‘Changing Journalistic Practices’; Stetka and Örnebring, ‘Investigative Journalism’.

39) Petr Szczepanik, ‘The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture’, in Petr Szczepanik and Patrick Vonderau (eds), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), p. 113.

40) Ibid., p. 125.

41) Ivan David et al., *Smluvní vztahy mezi tvůrci a producenty v audiovizí* (Olomouc: Palackého Univerzita v Olomouci, 2019), p. 50.

the way it goes. Finally, the former regime discredited collective organizing, and as a result, the main Czech professional association for authors — the Association of Directors, Screenwriters and Script Editors (ARAS) is seen as relatively dysfunctional and insignificant — “it seems that the post-communist mistrust towards trade unions, professional organizations and any collectivism still prevails.”⁴²⁾ As Ivan David, et al.⁴³⁾ suggest, authors therefore need to rely mostly on their own negotiating skills. The mistrust towards professional associations is relevant also for television reporting: the Syndicate of Czech Journalists, until recently, showed little signs of life and proved to be weak in negotiations with Czech policymakers.⁴⁴⁾ By contrast, TV reporters’ work was never surrounded by the mist of a leisure activity; rather, the new generation of television foreign reporters that started almost from scratch after 1989 jumped straight in the myth of renegade, brave and cool professionals,⁴⁵⁾ idealizing Western journalism and perhaps blindly following American journalistic patterns. In short, the two realms of activity have experienced the transition in intense yet different ways.

The contradiction and paradox that are central to these “virtuosos”⁴⁶⁾ identities are dealt with in various ways. Neo-Marxist critics of creative labor diminish its rewarding aspects by emphasizing its oppressive character and by pointing to the manipulative exploitation of creative workers’ desire for experience, recognition and self-realization (while acknowledging the possibility of “resistance” and building collective solidarity). By contrast, some scholars grounded in cultural studies point out that we cannot grasp creative labor using the framework developed for understanding other workers’ precarious conditions⁴⁷⁾ — while creative labor embraces older forms of exploitation, it also generates new subjectivities.⁴⁸⁾ These researchers, largely inspired by poststructuralist concepts and assumptions,⁴⁹⁾ therefore speak about “self-exploitation” and “self-precarization.”⁵⁰⁾ As Rebecca Finkel, et al.⁵¹⁾ note, people working in creative industries often refuse such analyses and believe that they self-fund their creative practice “voluntarily”, which, however, can be understood as full subjugation to governmentality. Finally, a few researchers criticize both the approaches. Hesmondhalgh⁵²⁾ argues that such studies lack any conception of what might constitute good work, which then limits critique. According to Hesmondhalgh and Baker, whose stance is inspired by epistemology grounded in critical realism, creative work can be both good and bad based on: the level of autonomy the workers enjoy; the extent of sociality (vs. isolation); interest (vs. boredom); self-esteem and self-realization;

42) Szczepanik et al., *Studie vývoje*, p. 260.

43) David et al., *Smluvní vztahy*.

44) Waschková Čísařová and Metyková, ‘Better the Devil’.

45) Kotišová, *Crisis Reporters*; Mark Pedelty, *War Stories: The Culture of Foreign Correspondents* (London, New York: Routledge, 1995); Chris Peters, ‘Emotion Aside or Emotional Side? Crafting an ‘Experience of Involvement in the News’, *Journalism*, vol. 12, no. 3 (2011), pp. 297–316.

46) Lorey, ‘Virtuosos of Freedom’.

47) Hartley et al., *Key Concepts*, p. 64.

48) Finkel et al., ‘Diversifying the Creative’.

49) Hesmondhalgh, ‘Normativity and Social Justice’.

50) Banks, *The Politics of Cultural Work*; Lorey, ‘Virtuosos of Freedom’; McRobbie, *British Fashion Design*.

51) Finkel et al., ‘Diversifying the Creative’.

52) Hesmondhalgh, ‘Normativity and Social Justice’.

work-life balance and security that it grants the workers; and based on quality of the creative product.

Conceptualizing “good” and “bad” work:⁵³⁾

	Good work	Bad work
Process	• Good wages, working hours, high levels of safety • Autonomy • Interest, involvement • Sociality • Self-esteem • Self-realization • Work-life balance • Security	• Poor wages, working hours and levels of safety • Powerlessness • Boredom • Isolation • Low self-esteem and shame • Frustrated development • Overwork • Risk
Product	• Excellent products • Products that contribute to the common good	• Low-quality products • Products that fail to contribute to the well-being of others

As Hesmondhalgh⁵⁴⁾ argues, future research should emphasize and draw critically on concepts of autonomy and self-realization as possible components of good work. However, as Eva Illouz⁵⁵⁾ reminds us, self-realization and self-actualization also form a part of the popular psychological narratives of self-development and personal growth, directed to reveal and develop one’s potential to the fullest extent possible and equating self-realization with health. Thus, the concepts are bound up with deeply problematic forms of individualism and with therapeutic culture or culture of narcissism in general, so their “goodness” needs to be considered carefully.

Here, Taylor and Littleton’s⁵⁶⁾ critique of the governmentality-inspired conceptions of creative work can be very helpful. The authors believe that the inescapable “freedom” to invent the self and the continuous construction of an identity does not do justice to the conflict inherent to creative identities, and rather stress multiplicity and ambivalence of creative identities. Aspects of creative work, the authors believe, can be perceived and experienced as both genuinely satisfying and worrying, depending on how they are made sense of within individual professional narratives. This paper brings together Hesmondhalgh and Baker’s model and Taylor and Littleton notion of multiplicity to investigate the relevance of the concepts of self-realization, autonomy and other “good” and “bad” features of creative labor in a CEE audiovisual industry. In what follows, I show that, in the studied context, rather than looking through the lens of “good” and “bad” what helps to understand creative work is ambivalence, which further extends the notion of “post-socialist hybridity” to the realm of cultural production.

53) Adopted from Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*, p. 39.

54) Hesmondhalgh, ‘Normativity and Social Justice’.

55) Eva Illouz, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism* (Cambridge: Polity Press, 2007).

56) Taylor and Littleton, *Contemporary Identities*.

Method

The present study draws from semi-structured interviews with two types of creative professionals: screenwriters (n=12) and TV reporters (n=12) both male and female, all white, in various stages of their careers. Both the professional groups are parts of what Hesmondhalgh and Baker⁵⁷⁾ call “primary creative personnel”, i.e. those creative workers whose input into the creative output is said to be more significant than that of other personnel within creative teams, such as craft and technical workers, managers, administrators, executives and unskilled laborers. On the other hand, TV reporters and screenwriters are exemplary of two distinct types of autonomy. While feature film and high-end television screenwriters represent potential bearers of aesthetic autonomy, public service television reporters can enjoy relatively high levels of professional autonomy. As the authors argue, “for analysis of creative labor, we need an understanding of [these] two different kinds of autonomy.”⁵⁸⁾ The purpose of studying screenwriters and television reporters is therefore *not* to compare the two professional groups but to address the research questions based on two types of professional experience associated with two different kinds of autonomy.

The screenwriters’ professional milieu — the independent production of Czech feature fiction films and high-end television — is extremely fragmented and volatile, organized on a project-by-project basis, consisting of small, under-capitalized and short-lived independent companies with only little and episodic ties to international televisions and distributors.⁵⁹⁾ Screenwriters’ work processes and the cooperation within the creative triangle⁶⁰⁾ — i.e. between the producer, the director and the screenwriter — largely depend on the budget of a concrete project.⁶¹⁾ Yet, even some of the most successful screenwriters find themselves close to unbearable existential insecurity.

The TV reporters that I interviewed for this study, on the contrary, all work in a relatively stable and large organization, the Czech public service medium *Czech Television* (CT). The organization runs six channels, including a 24/7 news channel, and an online news service. It was created in 1992 from its Czechoslovak antecedent and operates in all regions of the country. Being funded mainly by television fees (set by an Act of Parliament), it has nearly 7 billion CZK (roughly 272 million EUR) budget (2017) and remains formally independent of the state budget and the state. Despite the relatively stable position of CT, there are factors that make the reporters’ position difficult, such as some politicians’ verbal attacks on public service media.

57) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*.

58) *Ibid.*, p. 66.

59) Petr Szczepanik, ‘Transnational Crews and Postsocialist Precarity: Globalizing Screen Media Labor in Prague’, in Michael Curtin and Kevin Sanson (eds), *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor* (Oakland: University of California Press, 2016), p. 88; Petr Szczepanik, ‘Post-Socialist Producer: The Production Culture of a Small-Nation Media Industry’, *Critical Studies in Television*, epub ahead of print 26 April 2018. DOI: 10.1177/1749602018763546.

60) Peter Bloore, *The Screenplay Business: Managing Creativity and Script Development in the Film Industry* (London: Routledge, 2013).

61) Szczepanik et al., *Studie vývoje*.

The two sets of semi-structured interviews, i.e. conversations between a creative worker and myself in the role of a researcher,⁶²⁾ were conducted⁶³⁾ in Czech (the excerpts from interview transcriptions used below have been translated into English by me) based on interview guides that included questions related to work and professional identities yet was largely adjusted to individual interviewees' experiences and narratives. As Hesmondhalgh and Baker⁶⁴⁾ suggest, reflexive narration is key for grasping how good and bad work are incorporated into a worker's identity,⁶⁵⁾ as it provides a sense of identity connectedness and unity. Because of the focus on reflexive identity construction in the creative workers narratives, the most appropriate method of analysis was discursive psychology.⁶⁶⁾ The method, a more programmatic than (for example) thematic analysis, goes beyond treating talk as simple description and focuses on details of the version of pre-existing, collectively-held meanings and values presented by the speaker. At the same time, unlike for example the most seminal types of discourse analysis, it focuses less on various expressions of power relations and more on psycho-social categories. In the case of CEE creative professionals, this means for example looking into how the interviewees made sense of the communist past's effects on their current positioning towards the West, i.e., adding codes describing the interviewees' emotionality, sentiments that are believed to be collective, sense-making of the diverse aspects of the jobs, identity construction, self-reflexivity, perceived limits to autonomy, perceived mental health risks and so on. Indeed, as Taylor and Littleton observe, this method of analysis also offers insights into emotions, which, as I illustrate in the next section, proved to be a fruitful concept that helped to understand the narrated ambiguity.

The personal data that the research deals with — personal opinions, attitudes, emotions — together with the small media market create an ethical challenge. Apart from using informed consent forms, I therefore very carefully anonymized all the excerpts used in the analysis below and use pseudonyms.

Analysis

The Risk of Self-realization and Interest

Both the professional groups genuinely love their work,⁶⁷⁾ since, not surprisingly, the best thing about writing screenplays is the opportunity for self-realization it provides. The screenwriters can “fall in love” with, “be carried away” and enthused by certain themes (Salim); they enjoy playing with genres, kinds of poetics and viewpoints, turning complex

62) Hilary Arksey and Peter Knight, *Interviewing for Social Scientists: An Introductory Resource with Examples* (London: SAGE, 1999).

63) The screenwriters were interviewed by me, Petr Szczepanik, and Eva Pjajčíková, at that time working at Masaryk University.

64) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*.

65) John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008); Paul Du Gay, *Consumption and Identity at Work* (London: SAGE, 1996); Karl E. Weick, *Sensemaking in Organizations* (London: SAGE, 1995).

66) See Taylor and Littleton, *Contemporary Identities*.

67) Cf. Ibid.

motifs, situations or characters into linear narratives. Similarly, for the reporters, the involvement and interest in international affairs, the possibility to “be there” and to directly and in real-time witness history, are perhaps the most rewarding features of the job. While most of the reporters openly talked about the thrill of seeing globally significant — often negative — events, others displayed their involvement by immersing themselves in (at times terrifying) stories from the field.⁶⁸⁾ The screenwriters’ self-realization and related creative autonomy, however, had two interrelated preconditions, money and good reputation/fame, i.e., economic and symbolical capital⁶⁹⁾:

“That’s what I bet on, I know I have to be successful, this is how I make myself free, so that I can film what I want.” (Salim)

By comparison, and compared to Hesmondhalgh and Baker’s⁷⁰⁾ assumption that journalists enjoy rather professional than aesthetic autonomy, the reporters considered themselves as autonomous both in the sense of being independent on politics and advertising,⁷¹⁾ and of having freedom of their aesthetic expression,⁷²⁾ which concurred with the jump into the independent self-mythologizing, particularly of American journalism. However, their autonomies were delimited by public service principles. Thus, in practice, their professional autonomy means showing all sides of conflicts, which “is the task of CT” (Thomas), while the aesthetic autonomy manifests itself in respecting the language and visual styles of individual reporters, as far as they fit into a certain moderation and brevity, i.e., if they are not cheesy, melodramatic or undignified (Ester, Mary). Their sense/taste is shaped by professional socialization: “everyone has internalized [the moderation and brevity]” (Mary), and the know-how to use [such] autonomy is perceived as a defining feature of public service reporters. In this respect, ‘autonomy’ as an individual-level concept is quite problematic.”⁷³⁾ Furthermore, the autonomies are not equally distributed:⁷⁴⁾ for instance, high-profile permanent correspondents enjoy much greater levels of autonomy.

The screenwriters’ dismal incomes — low fees⁷⁵⁾ and step deals,⁷⁶⁾ giving rise to a kind of uncertainty, risk and unsafety (“Because bills come every month and you don’t know whether you’ll get a job.” /Monique/) — are by no means specific to Czech filmmaking milieu.⁷⁷⁾ However, what *is* specific is, first, the relative incapability to pursue collective

68) See Kotišová, *Crisis Reporters*.

69) See Ian MacDonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

70) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*.

71) Mark Deuze, ‘What is Journalism? Professional Identity and Ideology of Journalists Reconsidered’, *Journalism*, vol. 6, no. 4 (2005), pp. 442–464.

72) E.g. Peters, ‘Emotion Aside’.

73) Deuze, ‘What is Journalism?’, p. 456.

74) Jenny Wiik, ‘Internal Boundaries: The Stratification of the Journalistic Collective’, in Matt Carlson and Seth C. Lewis (eds), *Boundaries of Journalism: Professionalism, Practices and Participation* (London: Routledge, 2015), p. 118.

75) Leaving aside extreme cases, the typical monthly income (based on an average fee for 2 years of work) is believed to reach roughly 1.0 to 1.4 multiple of the Czech minimal wage (478 EUR/month).

76) See Szczepanik et al., *Studie vývoje; Szczepanik, ‘Post-Socialist Producer’*.

77) Bridget Conor, *Screenwriting: Creative Labor and Professional Practice* (London: Routledge, 2014).

bargaining strategies. Due to the historically specific experiences — “communists discrediting labor unions, the interventionist yet selective cultural politics of the state”⁷⁸⁾ — screenwriters criticize local policymakers rather than their producers and tend to focus on learning and mobility barriers rather than exploitative financial conditions. Secondly, the increased uncertainty within the media system reflects itself in the intensity of the financial risks that screenwriters face. The very first phase of work that lasts up to a year (Terence) is unpaid and can remain so in case the producer gets into “development hell”⁷⁹⁾ and stops the project, which “is a thing that can destroy one. Destroy, and it happens!” (Frederic). While, as Monique noted, the risk is “mutual”, faced by both screenwriters and producers,⁸⁰⁾ the development phase is the riskiest one (Ian, Frederic) and the writer bears the risk of the project alone for a relatively long time. The common fragmentation of writers’ activities (taking part in a variety of projects or becoming directors or producers, the latter is predicted to become a new trend) is therefore not only something that our interviewees set about to increase their incomes,⁸¹⁾ but an existential necessity enforced by the paradigm of the small, post-socialist film industry, within which not even the most successful feature film screenwriters (could) earn enough for living. As the award-winning Vincent noted, “If [screenwriting] was to be my livelihood, I would not be alive, in the first place, and I’d be in a state of permanent hysteria.” The screenwriters often further connected the financial instability within the profession with a generally low self-esteem. Learning to handle the feelings of standing in the darkness, being overshadowed by directors, getting rude feedback from Czech Film Fund “with as little emotion as possible, which takes time to learn” (Andrew), i.e., learning to maintain the right distance, seemed to be a specific type of screenwriters’ emotional labor.⁸²⁾ Enhancing the self-esteem through external trust could make the work significantly better and sustainable:

“a kind of support and trust coming from [your] environment, including the Fund (...) makes you to overcome the moments in which you are telling yourself, fuck, I have no, no, no idea.” (Monique)

Unlike the screenwriters, none of the television reporters complained about their wages — rather, they were unsatisfied with their working hours. Achieving a work-life balance was particularly impossible during the reporters’ legendarily grueling business trips, whether covering a crisis or for permanent correspondents. In all these situations and positions, reporters could work up to seventeen hours a day (based on TV schedules), several days in a row (Matt, Ester, Joseph, Thomas) without any respite and without free weekends:

“You don’t work five days a week. Neither you work eight hours a day.” (Joseph, a permanent correspondent)

78) Szczepanik, ‘Transnational Crews’, p. 100.

79) Bloore, *The Screenplay Business*.

80) Szczepanik, ‘Post-Socialist Producer’; Townley et al., ‘Managing in the Creative Industries’.

81) Cf. Conor, *Screenwriting*.

82) Arlie Hochschild, *The Managed Heart* (Berkeley: University of California Press, 1983).

“Your bosses don’t divide your personal and working time.” (Emma)

Emma further compared the post-socialist professional colonization of journalists’ personal time with a “Western” model, where, she believed, “the professional world is different”; media professionals are used to being valued and having their privacy respected and thus divide their personal and professional time. The Czech frenetic working habits were, in her view, outdated in the West: “I think that we still need to crash into the moment when people say enough and start to separate it, at least journalists.” To most of the reporters, however, the interconnection of their personal and professional time and identities⁸³⁾ came as an unreflected and unintended side-effect of social media use. The workload and the practical inseparability of personal and professional time significantly affected the journalists’ intimate and family lives. The impact of the overwork on family life is accompanied by mentally and emotionally difficult coping with the farrago of negativity, stress, and the “mad contrast of the parallel worlds” (Ester), not to mention physical endangerment — attacks, robberies or kidnaps — faced while reporting on international crises.⁸⁴⁾

Together Alone: Sociality, Powerlessness, and Isolation

Another “good” feature of screenwriting is sociality. Our interviewees stressed the *sine qua non* of good emotional interpersonal ties based on trust, mutual respect and esteem, understanding, shared points of view, and friendship throughout the process of developing a script. A few of them also blissfully reminisced about weeks or weekends they spent in pubs, at their cottages or abroad, having round-table discussions with their colleagues (co-authors, directors, script-editors, producers), together working on screen-plays, drinking, and talking. “Stories were being associated, our parents and parents’ parents and thousands of situations were being recalled,” said Andrew, and stressed the efficiency of such a process: “And then you send further the fun you had (...) to an imaginary audience”. Such a working regime shows that despite the strongly desired self-realization, most of the screenwriters do not adopt the Kantian myth of an artist as a lonely individualized genius⁸⁵⁾ and rather (eventually have to) accept and at times even enjoy the mode of work bridging the categories of “writing” and “filmmaking.”⁸⁶⁾

On the other hand, the sociality can border on powerlessness. While the powerlessness traditionally stems “only” from the antagonism between writers and producers and marginalization of the former,⁸⁷⁾ here the closeness among the creative professionals and the importance of friendly ties, historically strengthened by the habit to work in “units,”⁸⁸⁾ lead

83) Du Gay, *Consumption and Identity*.

84) Marte Høiby and Rune Ottosen, *Journalism Under Pressure: A Mapping of Editorial Policies for Journalists Covering Conflict* (Oslo: Høgskolen i Oslo og Akershus, 2015).

85) Finkel et al., ‘Diversifying the Creative’; Martha Woodmansee, ‘The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‘Author’’, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, no. 4 (1984), pp. 425–448.

86) Bloore, *The Screenplay Business*; Conon, *Screenwriting*; MacDonald, *Screenwriting Poetics*.

87) Conon, *Screenwriting*.

88) Szczepanik, ‘The State-Socialist Mode’.

to the screenwriters' unwillingness to dirty their hands with formal acts such as negotiating better working conditions, and thus to their powerlessness in their relation to producers and directors. Writing up to fifteen versions of the script (Tobias, Andrew), having to accept unwanted interventions in the work or passing the license on to the producer (Ian)⁸⁹, i.e. literally losing the ownership of one's motifs and themes, were a norm. The powerlessness can be understood as the dark side of not only sociality, but also self-realization: "If it's a film that I invent and feel the need to see it on a screen, I know I won't be able to dictate the conditions." (Monique) Rather than understanding the self-realization and sociality as factors that turn exploitation into self-exploitation,⁹⁰ the interviewees experienced continuous tension and emotional oscillation between sociality and powerlessness, self-realization and marginalization, and collaboration and individualism.⁹¹

By contrast and somewhat counterintuitively, the television reporters' work was permeated by various forms of isolation: those who are abroad for a short or long time need to manage everything on their own and "don't have the backing" (Guy); they usually work only with a camera person, so that they perform many roles including that of a driver, an editor and a production manager. This convergence and loneliness, as Simon stressed, is distinct from "big televisions such as *BBC* and *CNN*, that you are there alone (...). That's what's so hard about it". In their isolation, the Czech reporters therefore stood out among other, typically Western media professionals on the spot: while *CT* was able to send its own reporters out, it was unable to keep them company.

Looking Back, Looking West: The post-socialist hybridity of media products

The quality of the interviewees' products is also perceived as ambivalent, and largely reflects the post-socialist hybridity,⁹² the mix of "old" socialist realities and new, western models of production, albeit in different ways. The screenwriters believe that from time to time, they (Czech screenwriters in general) produce scripts that they "hopefully need not be ashamed of" (Elijah), and give credits to Czech cultural-historical specifics, including forty years of communist dictatorship, resulting in appealing to "weird bitterness, seasoned with a kind of humor that no one understands" (Elijah). However, the totalitarian heritage — corruption, atheism, skepticism, and an all-encompassing post-revolutionary disillusionment — manifests itself also in deficiency in big, internationally attractive themes. According to Björn,

"At the moment, our whole society is in the phase of mending of what had gone bad, what had been going bad for forty years, so it might take forty years to fix it".

Among the things that are believed to need fixing is film funding. Its post-revolutionary setting, causing lack of money and related lack of continuity in the development phase allegedly results in "lots of rubbish emerging here" (Elijah), because "the continuous postponing is not really good for the materials" (Tobias). More precisely, the time/money con-

89) See Woodmansee, 'The Genius and the Copyright'.

90) Banks, *The Politics of Cultural Work*.

91) Cf. Conor, *Screenwriting*; MacDonald, *Screenwriting Poetics*.

92) Marciniak, 'Post-Socialist Hybrids'.

ditions are perceived as very harmful.⁹³⁾ The Czech film industry is further marked by narrow-mindedness (including lack of courage and passion) and provincialism (including the screenwriters' language barriers), and allegedly also by opaque processes of film funding (as some believe that the Czech Film Fund's grants are rigged).

Contrarily, the reporters from *CT* believed they were doing a relatively excellent job, however, in their case, post-socialism appeared instead as an idealization of Western know-how.⁹⁴⁾ They were avowedly inspired by and attempted to keep up with renowned global television networks such as *BBC*, *CNN*, *France24* etc., and sometimes were even successful (within the regional context):

"The bosses [of *CT*] are really proud of foreign news, because the people do like really great job here, (...) [they] are competent, it's not only that they parrot something, usually they really are versed, care for the context;" (Simon)

The reporters felt they did not have any alternative and had to "look much more to the West" (Joseph) while creating a new post-1989 journalistic tradition. Any indigenous journalistic traditions were seen as either non-existent, had stagnated in the wild 1990's, or had gone in the wrong direction (e.g. creating complacency to international news). The new tradition, at least in the current organizational milieu of *CT*, was to consist in fast reactions (Cestmir) and both international and regional on-the-spot reporting, enabled by a relatively sizable budget. The reporters took it as their vocation to set the wrong direction right, and to help Czech audiences understand the global affairs.

Discussion and Conclusion

The paper, based on 24 interviews with Czech creative audiovisual professionals, sought to extend the understanding of creative labor behind the former Iron Curtain, and to suggest that the concept which helps to reconcile the various approaches to creative work is ambivalence of its "good" and "bad" aspects, or multiplicity.⁹⁵⁾

The analysis shows that the boundaries between the good and the bad features of the creative works in Czech audiovisual industry are far from clear and each of the good aspects has its dark side, which form inherently ambivalent professional identities. It seems that conceptualizing the work processes as either good or bad does not do justice to their complexity. As Bridget Conor⁹⁶⁾ points out, the seductive/destructive duality of creative work often acts as a privileging mechanism; the very narratives about deeply and inherently more pleasurable and painful work reconstruct the romantic professional myth.⁹⁷⁾ While the screenwriters truly enjoy self-realization and the social aspects of the work, on their way to achieving them, they experience powerlessness and bear the risk related to

93) See also Szczepanik et al., *Studie vývoje*.

94) Verdery, *What Was Socialism*.

95) Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*; Taylor and Littleton, *Contemporary Identities*.

96) Conor, *Screenwriting*.

97) E.g. Pedelty, *War Stories*.

feature film development and production on their shoulders⁹⁸⁾ which can be, and at times is, “devastating” (Terence). Although the television reporters usually live much further from the dole, they embody a similarly paradoxical complex of good and bad processes. On one hand, they enjoy high levels of involvement and interest in their job, the possibility to directly and in real-time witness history; on the other hand, the eye-witnessing and the on-the-spot experiences can lead to physical and mental health risks. As their involvement is a source of the reporters’ professional authority,⁹⁹⁾ they have little choice.

Both the kinds of professionals have limited autonomy. The screenwriters’ desire for higher creative autonomy and satisfactory remunerations lead them to search for ways how to take part in later stages of film production and distribution; the convergence within the filmmakers’ professions is therefore a trend that has emerged partly from the post-socialist undercapitalization of the industry. The reporters (say that)¹⁰⁰⁾ while “covering” the events, they typically have both creative and professional autonomy, which, together with the know-how to use it, are defining features of their organizational (i.e., public service) identities,¹⁰¹⁾ shaped by their professional socialization.

Counterintuitively, the reporters often mentioned they disliked the isolation that some of their tasks brought about, while the screenwriters stressed the social nature of writing screenplays.¹⁰²⁾ The latter, however, could easily turn over to powerlessness, because the importance of friendly ties inside the creative triangle lead to the screenwriters’ unwillingness to contaminate them with formal acts such as negotiating better working conditions.¹⁰³⁾ This double-bind then resulted in a continuous tension between sociality and powerlessness, self-realization and marginalization that defined the screenwriters’ professional identity. Both the professional groups also spoke about tough emotional labor¹⁰⁴⁾ that included keeping the right distance from their work, suppressing and mitigating disagreeable emotions such as stress, revulsion, sadness (the reporters) and humiliation and grievance (the screenwriters).

Screenwriters’ and television reporters’ kinds of precarization vary significantly. Greig De Peuter¹⁰⁵⁾ distinguishes three types of precarity typical of creative industries: cyber-tariat, autonomous worker and precog. Here, the two latter are particularly relevant. The autonomous type, encompassing self-employed artists, stresses the ways of precarity that stem from flexibility and self-employment. Czech screenwriters indeed seem to pay for the flexibility and self-employment: that they perceived their incomes as irregular, unpredictable and inadequate (i.e. the scheduling of payments did not correspond to the actual working time and workload). As a result, it was impossible for most of the authors to make a living solely by creative work, which can be attributed to business models and methods

98) De Peuter, ‘Creative Economy’; Finkel et al., ‘Diversifying the Creative’; Hesmondhalgh and Baker, *Creative Labour*; Lorey, ‘Virtuosos of Freedom’; Townley et al., ‘Managing in the Creative Industries’.

99) Kari Adén-Papadopoulos and Mervi Pantti, ‘Re-Imagining Crisis Reporting: Professional Ideology of Journalists and Citizen Eyewitness Images’, *Journalism*, vol. 14, no. 7 (2013), pp. 960–977.

100) Wiik, ‘Internal Boundaries’.

101) Deuze, ‘What is Journalism?’; Du Gay, *Consumption and Identity*.

102) See Bloore, *The Screenplay Business*.

103) David et al., *Smluvní vztahy*.

104) Hochschild, *The Managed Heart*.

105) De Peuter, ‘Creative Economy’.

of funding within the small, peripheral, post-socialist Czech audiovisual industry.¹⁰⁶⁾ The precog, typically a media or education professional, emphasizes the passionate commitment to work, willingness to work for nothing, or perpetual re-skilling. The tv reporters bear some of precogs' traits; their precarity is constituted largely by the risks related to their emotional and physical involvement in work.

While some of these ambivalences are by no means specific to the post-socialist context, the historical heritage of the industry formed a part of the audiovisual professionals' narratives and played a role in how they made sense of their professional identities. The screenwriters' narratives included both a sense of rupture and continuity. Taken together, they told a story about how the wild post-1989 transformation of film funding lead to unsustainable funding models, dragging the authors to existential insecurity, and proposed, for example, that Czech Film Fund should control how producers redistribute obtained grants. This confirms Verdery's finding that post-socialist societies called for strengthening of the state in the domain of culture.¹⁰⁷⁾ However, none of the screenwriters mentioned basic income for creative workers that "would help to bridge the pay gap between gigs, to insulate against immiseration, to ease the pressure to take a dubious job at any price,"¹⁰⁸⁾ as advocated by some scholars. At the same time, the continuity of the modes of production, more specifically the habit to work in "units,"¹⁰⁹⁾ perhaps strengthened the importance of informal ties that resulted in imbalanced contractual relationships and authors' powerlessness. The post-socialist context is also still believed to significantly affect the end products of screenwriters' work, both in positive (such as their specific sense of humor and somewhat bitter poetics) and negative ways (the absence of big current themes, provincialism, narrow-mindedness and the Czech authors' language barriers; the lack of enthusiasm and courage, which results in mediocre movies but no excellent ones). On the other hand, Czech journalism suffered instead from the rupture. Because of the discontinuity in the conception of journalistic professionalism, mostly young people after 1989 jumped into the Western dominant professional ideology valuing objectivity, detachment, and promptness,¹¹⁰⁾ simultaneously trying to stir up the public's interest in international affairs, without considering contextual constraints and individual professionals' needs. According to some, even the public service television thus overdid the transformation to the liberal journalistic model, leading to the colonization of personal identities by professional ones,¹¹¹⁾ without having enough resources to prevent reporters from isolation and overwork (stemming largely from the insufficient size of parachute reporters' teams). This was clearly a consequence of the continuing and widespread idealization of Western know-how¹¹²⁾ for news making and managing people. The idealization of Western modes of production was apparent in both the groups, just as the toothless collective organization, stemming from the historically discredited professional bodies and collective initiatives.

106) David et al., *Smluvní vztahy*.

107) Verdery, *What Was Socialism*.

108) De Peuter, 'Creative Economy', p. 422.

109) Szczepanik, 'The State-Socialist Mode'.

110) Deuze, 'What is Journalism?'.

111) Du Gay, *Consumption and Identity*.

112) Verdery, *What Was Socialism*.

The relevance of ambivalence and multiplicity that is apparently believed to characterize the post-socialist creative industry should, I believe, be further investigated by ethnographic research in individual media organizations. It is the organizations rather than individuals — notably the public service media with their long and often troubled histories — whose functioning is inevitably pervaded by collective memory. At the same time, further studies could follow the fruitful emotional track, as emotion proves to be an important dynamic in both the practice of symbolic production and the very cultural industries.

The work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

The work was supported by The Technology Agency of the Czech Republic, project “Research on the Impact of Current Legislation and the European Commission’s Strategy for Digital Single Market on Czech Audiovisual Industry (No. TL01000306).

Johana Kotišová currently works as Assistant Professor at the Department of Media Studies and Journalism at Masaryk University. She holds double PhD degree in Sociology from the University of Liège, Belgium and Masaryk University, Czechia. Her first book *Crisis Reporters, Emotions, and Technology: An Ethnography* (Palgrave Macmillan, 2019) explores crisis reporters’ emotional labour and professional ideology. She conducts applied research of various types of media professionals and is particularly interested in their emotional labour and in power relations that circulate within the field of media production.

SUMMARY

Devastating Dreamjobs*Ambivalence, Emotions, and Creative Labor in a Post-socialist Audiovisual Industry*

Johana Kotišová

Recent studies of creative labor have stirred up a discussion about the most appropriate theoretical framework for studying it: is creative labor a brute form of oppression? Or does it rather generate new and multiple subjectivities? Does creative labor subject the workers to a regime of self-discipline and governmentality? Or does it have purely positive features that cannot be reduced to compensatory mechanisms? Discussion of the accuracy of the different approaches still needs to be better grounded in empirical research. In particular, what is missing in the emergent work on creative labor is insight into non-Western creative workers' identities and working conditions.

This paper addresses both the good and bad aspects of creative labor in a post-socialist audiovisual industry. Based on twenty-four in-depth interviews with Czech television reporters and screenwriters, I aim to address the following questions: What kind of experiences do creative jobs in a post-socialist audiovisual industry offer their workers? What makes these workers' labor good and bad? How and to what extent are the good and bad aspects of creative labor narratively linked to the post-socialist context?

The findings suggest that while screenwriters' and TV reporters' forms of precarity vary, their work is still marked both by a post-1989 sense of rupture in funding and professional ideologies and through continuity in modes of production. In the audiovisual professionals' narratives, the post-socialist context appears as an idealization of the West and of liberalism, yet also features discontent about the state's deficiencies, great uncertainty, the fragmentization and instrumentalization of media industries, a specific sense of humour, and also, provincialism. Importantly, I argue that both the types of audiovisual professionals perform extensive emotional labor which resides in the carefully measured immersion in (as well as detachment from) their work. By illustrating that and how the audiovisual workers' professional identities are inherently ambivalent and by bringing in the concept of emotions, this paper seeks to further de-Westernize the research of creative labor and broaden the debate on the good and bad work in creative industries.

keywords: crisis reporters, screenwriters, film, journalism, emotional labour, good and bad work

klíčová slova: krizoví reportéři, scenáristi, film, žurnalistika, emocionální práce, dobrá a špatná práce

Sara Pinheiro (FAMU)

The Sound of *Saute ma ville*

“Akerman cleanses her narrative of anecdote and of psychological overtones. The performance also has a presentational quality that dispels dramatic development.”

Ivone Margulies¹⁾

At first listen, the sound of Chantal Akerman's first short film, *Saute ma ville* (1968), is baffling. For many reasons: it is asynchronous, exaggerated, absent, surreal, detached. It seems lo-fi, raw, and amateurish. In fact, it reflects the technical obstacles of its time: recording sound in movement was difficult in practice, with most productions being (insufficiently) completed with ADR.²⁾ In some parts, the sound is not synchronized with the image, seeming to enhance the nonsensicality of the protagonist's individual tasks. The action is sometimes exaggerated and absurd. Its intentions, ideas, meanings and strategies unfold themselves more and more upon a closer look/listen. In her first exercise, Akerman's general attitude is already shaped: the simplicity, the intentional naivety that distracts the audience for what is to come, the feeling of *vérité*, as much as the feeling that “nothing happens”.³⁾

Akerman made use of sound as a direct tool for storytelling. All sounds reflect the story in their own way but equally take the same direction of discomfort and restlessness

-
- 1) Ivone Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (Durham and London: Duke University Press, 1996), p. 2.
 - 2) ADR stands for ‘Automated Dialogue Replacement’. In some iconic movies from this period, the technique was underdeveloped, less accurate than nowadays. For example, see the bridge scene in Truffaut's *Jules et Jim* (1962) versus any contemporary mainstream film.
 - 3) When confronted with the idea that *Saute ma ville* is a young version of *Jeanne Dielman*, Akerman replied roughly that [her character] did not want to become a Jeanne Dielman herself (at a public talk at Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem; see <<https://www.youtube.com/watch?v=zT3BDXIwuvv>>, [accessed 7 December 2018]).

as the visual part. This paper argues that *Saute ma ville*'s soundtrack is a complex exercise in storytelling, giving meaning to a term about to emerge: Sound Design.⁴⁾ In line with this, the sound will be noted under the light of the concepts developed in the "Acousmatic Foley" project, such as "sound-prop", "sound-actor", and "sound-motif".⁵⁾ While "Acousmatic Foley" contributes to understanding *Saute ma ville*'s sonic content, *Saute ma ville* provides an understanding of these three concepts all in one. They share the same elements.

As mentioned above, at first listen, one might think the sound is quite defective. However, a closer listen will reveal an attentive choice for each element. Every decision is intentionally producing a consequence in the intrinsic perception of the movie, be it subconscious or literal. As such, there are several props to punctuate the main actions and also the details in the story. The character plays around a few objects, establishing the general tone of the film, the aesthetics of the plot, and the mood of the character. At times, the sounds reflect Akerman's naivety, both as a filmmaker and as role character, but they also show the talent, accuracy, and craft of a magnificent storyteller.⁶⁾

The introduction

As in many other movies, there is the presentation of a certain routine. In this case, the main character arrives at what seems to be her home via a classic "establishing shot" with a generic sound atmosphere matching the visual expectations of a suburb with some construction works going on (00:14)⁷⁾. The girl picks up her post in a shot that seems to have direct sound (00:36 — right acoustics, right synchronism). She then calls the lift (00:46). The sound of this call is the first sign of nonlinearity in the film, of *naivety*: it is clearly added in post-production, the synchronization is dubious and indeed almost matching the visuals, but at the same time distinctly fake. It seems to be a "pretend sound", resembling a children's game, one of these noisy toys with no definition (as in lo-fi vs. hi-fi). The texture is just not right. There is no ambiance, no embedded space; it is a dry and low-quality sound.⁸⁾ As she runs up the stairs, this game is confirmed: her footsteps are the first

4) The term Sound Design is often attributed to Walter Murch, for being the first appearing as such in the final credits of Coppola's *The Rain People* (1969). It was ultimately popularized later with another Coppola film, *Apocalypse Now* (1979). See Michael Ondaatje and Walter Murch, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film* (London: Bloomsbury, 2003).

5) Acousmatic Foley is a practice-based research on sound dramaturgy stemming from *Musique Concrète* and Foley Art developed by the author. It proposes an approach of fiction that is specific to sound. The project foregrounds a sequence of concepts — sound-prop, sound-actor and sound-motif — which allows to develop this dramaturgic framework. It is based on several examples from film history and tradition, but also on a sense of performance and staging acousmatic music. See Sara Pinheiro, Acousmatic Foley: Staging Sound Fiction, *Organised Sound*, vol. 21, no. 3 (2016), pp. 242–248.

6) This exposition makes almost no distinction between the character and the filmmaker, often meaning both.

7) All the timecode references hereby are based on the available versions online, such as, for example, <<https://www.youtube.com/watch?v=jx2RNzl-p3Q>> [accessed 7 December 2018]. This is intended for "study purposes only", given that the timecode from the analog version and consequential DCPs are not available to the general audience.

8) A dry sound is a raw direct sound (with no effects or any kinds of modifications, in this case typically

clear mismatch (00:52). The whole scene is accentuating this childish tone, with the girl behaving silly. Throughout the movie, she will use her voice over the image.⁹⁾

Yet, a sense of composition is already in place. The lift's moving door is shown with a droning sound accompanying it. Here, the need for *real* accuracy is dismissed. First, because the movement in question allows for abstraction; second, because this sound stands on its own anyway, as an added value rather than an illustration of an action. At this point, a sense of alienation has already been suggested. The filmmaker is subtly preparing the audience for a permanent juggle between sound and image, raw and refined choices, realistic and absurd moments.

The props

In theatre, a prop is part of the *mise-en-scène*; an adornment, or a distinct method of characterization, which contributes to the comprehension of the action or the characters. It is often through the use of the sound of a prop that filmmaking can produce direct associations with meaning. Acousmatic Foley proposes a way to conceptualize these props as sound-props. In *Saute ma ville*, Akerman makes use of a few such props.¹⁰⁾

The scene in the kitchen is a sequence of actions with minor ellipses. The objects keep the dynamism in the scene and give it a certain sense of *happening*, as if there were a motive. Some objects are audible, some are not. Some choices seem rather technical, some are punctuations. For example, the water flushing provides a cue for the cut, smoothing its roughness by distracting the audience, justifying the jump (00:59). On the contrary, the **letters** taken from the post box must be of some importance, as she chose to roughly magnify the movement of placing one of them in the kitchen cabinet (01:46), but not much reasoning is given. Would the letters count as the last trace of society to which the character will connect? Is it the motivation for what will follow? This could be the story's inciting incident.

Similarly, the **keys** in the girl's hands are silent when she sits, until being dropped on the floor (01:57). This is an important moment. It seems one should pay attention to the action of locking the door (02:08 — properly audible). In fact, she subtly calls attention to this moment with a cute sound of clearing her throat (01:58). It might seem random or unintentional, but later it will be understandable why the filmmaker wants us to notice this action (the locking of the door). Following this, the character proceeds with her routine. It is "time" for cooking (02:14 — the sound of a clock suggests so).

recorded very close to the microphone) as opposed to a wet sound, which is modified with natural or artificial effects or conditions (for instance, long reflections caused either by the architecture of the space, or by positioning the microphone a little bit off). In this case, it would translate as a "reflected" sound, as in a sound which is propagated in that hall-space.

9) In the same conversation referred to above, Akerman also mentions that she had no budget for the movie, particularly the sound; perhaps that led her to make most of the sounds with her own voice (in post-production).

10) For other examples, see the whistle in *Bye Bye Monkey* (1978); or the scissors in *Edward Scissorhands* (1990).

Naturally, the action continues with what seem to be aleatory choices between audible and inaudible actions. The clock is off-screen and supposedly unnecessary. But it contributes to punctuating the movements, establishing a somewhat conventional compass of waiting. It is a routine, both in the sense of a habit and in the sense of a choreographed sequence of movements. This moment could have been very ordinary, with almost appropriate foley work (02:16 — the sound of the cabinet's doors and the grabbing of the spaghetti package), but again, something will confuse us and break the linearity of regular sound design. At this time, another prop appears: the **matches**. The choice to emphasize this moment is bold (its first appearance is at 02:22).¹¹⁾ This should not go unnoticed. For the sound of the matches, the filmmaker used her own voice, mimicking the sound of a match lighting. The moment seems to follow the naivety of the previous vocalizations, but this onomatopoeia is far from innocent. The matches (and later also the gas, at this point inaudible) are to play an important role in the plot.¹²⁾

All these hints are very subtle. The tone is endearing: this young girl, humming, just having fun in her little kitchen while making spaghetti. Although it never lasts very long, this is the apparent atmosphere prevailing. Nevertheless, this sense of normality is permanently challenged. A small sign of aggressivity is then given by the opening of the can in a rough way (02:42). Then, a new odd moment takes place: the character decides to isolate the kitchen door with some **tape** while eating an **apple** (02:56). Unlike some other classic narratives in which there is some sort of decision-making (a turning point), this action seems almost routine. By any means, it is not exactly a dramatic decision... nothing of the kind. As if insulating a door with tape is as spontaneous or natural as cooking spaghetti. Once again, these actions are far from random. In fact, they are all structured, composed, arranged. They construct the story without declaring it. This is another moment of sonic composition: the sound is coordinated, a rhythmic arrangement between the tape and the biting of the apple. Another waiting compass. The camera gets closer and closer, making sure the action does not go unnoticed. And again, not for too long. A rough cut comes, motivated by sound, to the pot on the stove with spaghetti (03:33).¹³⁾ If before it was the clock, now it is a sort of alarm (resembling the alarm of an oven with the same proximity/lack of accuracy as some of the sounds mentioned above). All these cues are diegetic, and thus justified. A different sound but saying the same thing: it is time. On the one hand, technically well-executed fiction. On the other hand, a conceptually distracting one: the illusion that this is just a young girl cooking for herself as on any other day. The character,

11) It can be taken as a creative decision, but the author said she could not make it any other way. See footnotes 3 and 9.

12) In *Senses of Cinema*, Fernandez Ferrer identifies this sound as “scotch”, relating it with the object “scotch tape” that will appear shortly after. While this is rightly addressed especially in French, this paper proposes such sound to be an onomatopoeia. It asserts that it stands for the sound of lighting the matches. It might seem odd because the sound happens before the action itself. In comparison with other bold choices, attempting at a clearly asynchronous sound is not so off. And it does end up synchronizing (02:32). See Nicole Fernandez Ferrer, ‘About Saute ma ville (1968), Chantal Akerman’s first film’, *Senses of Cinema*, vol. 17, no. 4 (2015), <<http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/saute-ma-ville/>> [accessed 7 December 2018].

13) Although this paper focuses on the sound of *Saute ma ville*, one can notice other techniques. In this cut, a Hitchcock moment: the famous dissolve into the character’s back, justifying the complete dark frame and therefore the cut (*Rope*, 1948).

innocently eating her spaghetti. The filmmaker, innocently dropping a few sounds here and there, and failing at some others (e.g., no sound for popping the cork from the bottle of wine, but some sound for pouring the wine into the glass — 03:52).¹⁴⁾

Locking the door, using gas, insulating air circulation

At this point, four minutes into the movie, the viewer might just be alienated. In fact, eating the spaghetti is the longest and quietest moment one has to get distracted by, perhaps in one's own thoughts; perhaps considering the filmmaker's incapacity to make the movie accurate and credible, a realistic fiction. And again, not for too long. Soon, the audience finds out that feeding herself is of no importance, as she stands up and puts the plate on the floor, conceivably for a pet (04:11). In a blink of an eye, it is not about eating, enjoying a meal, or some daily routine after work. There is no point in it. To some extent, this is the "Crossing of the Threshold" moment, a point after which nothing will be the same. It initiates the escalation towards a point of no return, leading the character and the story to their ultimate fate.¹⁵⁾

All these lurking ideas are accentuated by sound. The image alone would not be so bizarre. Sound-wise, however, the closer the film gets to its climax (will it?), the more absurd it becomes. It grows detached from the image, becoming singular in its content. As the character finishes taping/insulating the door, the sound initiates a crescendo towards the climax (04:31). The crooning becomes more intensive, while the visual action *per se* is not so awkward. In the meantime, a cat jumps in. Its sound is clearly added in post-production. Otherwise, we would hear the whole encounter between them (04:40) and not just the cat's voice. Besides, it is the same structural interruption as the two previous clocks/alarms: the first clock resembled a bell (as in time for cooking); the other resembled an oven clock (as in the spaghetti is ready). None of them necessary or justified. These three interruptions are jump-cuts, stripping off the continuity, moving the narrative a step further, turning over the page. Additionally, the cat's presence is not aleatory. The space has been confined; the tape isolated the air circulation. She opens the window to set the cat free (04:50). Like most of the previous actions, this one is also not explicit. Only afterward does it all make sense together.

14) This can, of course, be understood in a different way: many things in *real* life make no sound. In this case, sometimes the popping of the cork makes a prominent sound, sometimes it does not. Sound-cinema, however, taught us to look at a big screen in a way that things always *sound*. A door always squeaks, a dog always barks, the bottle's cork always pops. See 'sound driving' — Marilyn G. Boltz, 'Auditory Driving in Cinematic Art', *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 35, no. 1 (2017), pp. 77–93 and Birger Langkjaer, 'Audiovisual Styling and the Film Experience: Prospects for Textual Analysis and Experimental Approaches to Understand the Perception of Sound and Music', *Music and the Moving Image*, vol. 8, no. 2 (2015), pp. 35–47.

15) The "Hero's Journey" is a path of 12 steps in a classic film narrative. One of them is "Crossing the Threshold", the moment in which the character leaves the "Ordinary World" and enters the "Special World", which will include tests, challenges and conflicts and usually occurs after some "Inciting Incident". In this structure, most likely the hero (the protagonist) would find a way back to the ordinary world, re-establishing a sense of normality, some sort of "Resurrection". [See Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (Seattle: Michael Wiese Productions, 2007)]. This is not the case: Akerman guides us in an "anti-plot" fashion, and there is no return after the climax.

From this moment on, sound and image will take on different paths. The number of actions without sound increases, as does the number of sound events without a synchronized image. Akerman never ceases to engage the audience through sounds linked to the image (04:48: biting the apple). But, in a manner of speaking, things get progressively out of control. The opening of the window (04:50) brings in a strange sound. It sounds more like a huge gate than an apartment window. It also resembles the water flushing from the beginning of the film (00:59), but soon enough it blends in with the water running from the faucet (04:54).¹⁶⁾

When she drops some objects from the cabinet, the film becomes more and more chaotic/noisy. She is preparing some sort of cleaning, and both the preparation and its sound-design are clumsy. Again, this moment is punctuated by sound in an evasive way. It sounds almost like a bell, but at the same time, it could be just the objects falling and rolling off the cabinet. It is always ambiguous. It does not really belong there, and at the same time, it does. Then, the character seems to be looking for something (05:21) and, for no apparent reason, finds a coat below the sink cabinet, which she puts on. There is a certain formality to this gesture, as if she were preparing for something specific. The nonsense is gradually becoming more explicit, because it is not expected and because her attitude seems to become more pronounced. However, none of these moments implies any clear decision-making (neither the looking for nor the finding of). In a way, all actions are semi-flat, remaining at the same level of importance, without any majestic drama. It all seems neutral, but it also starts to seem more cryptic (from 05:27). What exactly is this character up to? What is this gesture with the coat and headscarf?

For over a minute, the audience is left in silence. As if the actions either needed no further explanation or perhaps closer attention. It is as if the filmmaker gave up on trying to make a proper soundtrack or as if the moment is of such solemnity that there should be no disturbance in witnessing it (until 06:19). Either way, this is one of three long, silent moments in the movie. Whether left silent with a specific purpose, e.g., for being politically self-explanatory, or due to the already known technical reasons, these scenes are reduced to being mute. More than what is seen, it is what is not heard.¹⁷⁾

In fact, what seems to be a moment of audiovisual anarchy is a manifestation of Akerman's creative control over the filmic material. What follows this first moment of silence is a chaotic mismatch of sounds and images in an organized sequence of different sorts of information, and none of it is aleatory. From 06:19, the silence is interrupted, but image and sound already are on parallel paths and will hardly meet again. Or better said, they will meet again in their very final encounter. Again, this parallelism also operates between the character and the filmmaker, in a twofold understanding of the narrative. On the one hand, the character struggling with (and failing at?) the domestic chores; on the other

16) Mistaking the "flushing" with the "faucet" and vice-versa is also a consequence of the lo-fi sound quality mentioned in the introduction, which became an aesthetic identity of cinema in this period (not only during the *nouvelle-vague* period but already since the times of neorealism), characterized by sounds happening "outside", that is, moving in an uncontrolled environment.

17) Filmic silence, for somewhat being not granted, always has some dramatic impact; it magnifies the image to a deafening condition. See Erik Bihl, *The captivating use of silence in film: How silence affects the emotional aspect of cinema* (Blekinge Tekniska Högskola Institutionen för Teknik och Estetik, 2017).

hand, the filmmaker is struggling with footage without sound. Akerman was a storyteller, and both sound and image could deliver the actions of her story and *tell* it. She was a “maker”. It is not difficult to understand why she allowed for mismatching combinations of sounds and images, as she knew which story to tell. Nevertheless, there are three critical moments of silence in the movie for which it is harder to find justification (beyond the nonexistent production conditions already mentioned). Instead of trying to justify these moments, perhaps it will be more revealing to observe the consequences of this silence.

The truant sound

As mentioned above, this paper asserts that *Saute ma ville* demonstrates very precise artistic choices at any moment. Every frame carried a decision, and therefore a consequence in the perception thereof. Besides a certain rawness that remained in the whole body of her work, the filmmaker always showed certainty in her attitude.¹⁸⁾

The first moment of silence happens when the character finds a coat and puts it on (05:27–06:20). As mentioned above, this action seemed more like a gesture than any of the actions up to this point, particularly due to the movement of the headscarf. Most likely, the feeling of witnessing a meaningful moment results from silence. In a way, this silence provides more time to perceive her movements. It room to wonder whether it means something specific, almost like clearing up previous doubts and confusion. It initiates a new mode; it triggers a new feeling. It allows for closer observation. She *is* getting ready for something. Finally, it is suggested that *something* will happen. The silence brings in the solemnity of this moment. And as it is more visible that she is up to something, the silent image acquires a certain comic tone — it almost resembles physical comedy in slapsticks.¹⁹⁾ The whole segment lasts about one minute, and it is not clear whether the character actually wants to tidy up or make a bigger mess. She is preparing to clean but ends up making more of a chaos.

At 06:19, this long silence is momentarily interrupted by a few sounds. Again, these sounds are not at all in sync with the images, despite somehow matching what is seen. It is not the first time this happens, but it is the most prominent one: both sound and image have one single message, but their own way to send it. Once in a while, there is a little detail that will again attach the sound to the image and consequently the audience to the film. It does not allow for alienation. It happens at 06:30, when a very rough sound matches the throwing of the water. By now, this is clearly a very peculiar way of cleaning up a kitchen. Indeed, Akerman, the filmmaker and the character/actress, has no vocation to be Jeanne Dielman. And yet, Akerman, the young filmmaker, already seems able to tell a story with whatever resources available.

The second moment of silence happens shortly after, with the beginning of the domestic chores (06:36–07:35). In fact, it seems to work the opposite way than the previous block

18) As Margulies puts it, “a dry intensity”. Margulies, *Nothing Happens*, p. 1, 22 and 171. Even when in doubt, Chantal Akerman’s discourse has been very straightforward all along. An idea that is very present in any of her films, but also noticeable in any of her interviews. See, for example, the documentaries *Chantal Akerman, From Here* (2010) and *I Don’t Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman* (2015).

19) Physical comedy, as a choreographed body, is in fact very present in Akerman’s work. See, for example, *I’m Hungry, I’m Cold* (1984).

of silence. Instead of adding solemnity to it, it detaches the image from the character, the character from the audience, and so on. It makes her struggle inaudible. It disconnects the audience from these actions as much as the filmmaker is. The character might try, but *no one* will hear it. The relationship is cut off, alienated. In this case, the silence emphasizes the disruption. It creates a gap, both between the filmmaker/character and between the audience and the filmmaker/character. The silence makes the moment feel helpless: it reminds us of the passivity of the listener as it exposes the immutability of this experience. In a way, it is the confirmation of a point of no return. The disassociation between sound and image, her actions and the audience's incapacity to perceive them fully, spells out the hopeless faith of this story.

The third moment of silence happens after a short ellipse. The kitchen is clean, all tidy and shiny, and the character is now polishing her shoes with a **brush** (08:13–08:47). This action evokes the same feeling as the putting on of the coat. It is a moment of preparation: she is “getting ready for something”. If it were not for the disruption of the second silent moment, or for the fact that there was already a solemn moment, this section would have the same impact. Due to the previous silent moments, this one seems in conformity. It is redundant, prolonging. And yet, it is refreshing because it is the very first moment in which the filmmaker assumes the latent sound fallacies; in which the challenge of synchronicity is clearly combined with a sense of composition. Before, one or the other had their own turn: biting the apple and insulating the door with tape was clearly a rhythmical composition but asynchronous; the cleaning of the floor was completely out of sync but had no particular sonic arrangement. Now, they are assuredly fictional.

However, at this point, none of it matters. It is neither about synchronicity nor about composing. Both components, the visual and the sonic, send the same message. The means of storytelling are not conflicting: it is impressive how both sources of information say the same thing, at their own pace and capacity. In line with the concept of sound-prop, the main objects of these silent moments are potential props that did not get to be used. However, this last moment of silence combines silence with “real” sound, and thus it puts forward this prop as a sound-prop. The brush is acting visually, but it also acts sonorously. The assumption that the filmmaker was unable to continue with matching sound and image is misapprehending the artistic value of her choices. She has explained this many times, for instance, when she claims that *a corridor and a door already tell a story*.²⁰⁾ She could see a trigger in anything, creating tension and expectation in everything. Akerman was very certain how to tell a story. The silence also allowed her to do so. As Kane asserts, “in the silence of imagined sound, where there is nothing actually vibrating, one can perform intentional acts, (...) such as conceiving, comparing, composing, and distinguishing sounds.”²¹⁾ In this moment, she unfolds her craft. The fact that most sound was done in post-production but still in a very limited way only pushed the filmmaker forward in her ability to tell stories. It is an act of liberation.²²⁾

20) Paraphrasing from *Chantal Akerman, From Here* (2010).

21) Brian Kane, *Sound Unseen* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

22) “Liberation” as in a parallel with Varèse and Wen-chung’s “Liberation of Sounds” (1966), which is not so decontextualized when geographic and chronological proximities are considered and given the general attitude towards experimentalism, nouvelle vague, and acousmatic music. (See Edgar Varèse and Chou

Following these moments of silence, there is one last sequence of actions before the ultimate end. The girl is sitting on the floor for a while (08:35) and seems pensive. She grabs a newspaper (08:50), which also makes no sound, and plays with it for a short while. Over this action, her own voice is humming the same melody as in the beginning. Again, this also seems pointless. Nevertheless, while in the beginning it seems she could, for instance, even be looking for a job, now she starts scribing all over the newspaper. She is restless. She looks outside and then goes to the window frame, to insulate it as well (09:41). Then, she starts off a weird dance, still giving this feeling of getting ready for something. She is laughing awkwardly, spills lotion all over herself, and seems to be having fun, once again disrupting the initial purpose of these tasks (the lotion is not supposed to be used this way). It is a Resurrection dance.²³⁾ Then, there is a moment of confrontation, a moment in which she finds her own reflection in the mirror (10:35). Her expression changes, and she slaps herself in the face. Then she writes something on the mirror's glass with her finger (no sound) and walks to the stove again. Only at this point does sound again align with the image. The matches, previously heard as an onomatopoeia, are now with *real* sound (10:47). Image and sound return to one another. It gets solid again, as a "Return of the Elixir", the last step in Vogler's narrative structure.

The actors

When a prop acquires an extra layer of meaning within the narrative, it has an *acting* function. In a normal context, that prop would be a regular object, but in the context of the story, the prop amounts to development and/or understanding of the plot. By that time, this prop is no longer a mere object. The prop was chosen according to a sonic-dramaturgic function. It becomes an actor within this context, for it plays a role. Once this meaning has been established, evoking its sound will consequently evoke the meaning it carries. It becomes a reference within the narrative.

In *Saute ma ville*, most props are mere props. They are objects, belong to the scene, and happen to make sounds, which the filmmaker took advantage of. They establish a sense of rhythm, even of duality, but their role is circumstantial. However, there is one sound that translates into a specific idea. Just like with the anklet in *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (2009) or the zippo in *The Butcher* (1970), the sound of the gas contributes to the resolution of the plot. For example, in *The Butcher*, the sound of the zippo becomes a direct association to the murder investigated; it passes on from character to character until, finally, in a moment of increasing suspense and tension, its sound informs the audience of Popaul's presence in the room (off-screen), and therefore identifies him as the murderer. The main plot is then solved. This prop has an acting function, being, therefore, a sound-actor.

Wen-chung, "The Liberation of Sound," *Perspectives of New Music*, vol. 5, no. 1, 1966, pp. 11–19). Besides, the Acousmatic Foley research project aims precisely at crossing the references and terminology from Concrete Music and Sound for Film. Even if at the time (or ever) Akerman was not aware of Schaeffer, Varèse, and others, the idea is that she had exactly the same understanding of sound's possibilities as these composers.

23) See footnote 14.

As for *Saute ma ville*, the sound of the **gas** is a sound-actor because of the role it plays. Incidentally, it is an abstract object, but that is not why it cannot be considered a prop. It is because its presence is beyond the impossibility to maneuver it (and not for being non-physical). In fact, this is one of the main distinctions of “sound-props” and “sound-actors” when compared to “sound-objects”. These concepts are ramifications of the sound-object concept while avoiding its amplexity. Ideally, paraphrasing Kane, the sound-object does not exist beyond its audible manifestation,²⁴⁾ as it “only truly emerges when a sound no longer functions for another as a medium, but rather is perceived as such.”²⁵⁾ However, Kane also asserts that “the objectivity of the sound object is intended to emerge across its various instances,”²⁶⁾ which is the case of film sound being multimedia (sound and image). Besides, unlike the film examples mentioned above, a sound-actor is not necessarily a plot resolver, nor is it intangible.

But as soon as the gas sounds (11:11), the *plot* is revealed. For it all was a suggestion until now, blurring with the illusion of a silly young girl just playing around. Seconds after, she lit a long match, blew up a balloon, said “bang-bang”, and set fire to the letter (which might, after all, also carry more meaning than it would seem). At this point, the gas acquired many synonyms: blowing up, suicide, explosion, etc. This is a quick escalation towards the final Elixir.²⁷⁾ This escalation soon exhausts every possibility, and the moment comes in which the character finally leans her head over the stove and does nothing else. The sound of the gas tells what is going to happen, adds the relevant information. Back when she was cooking spaghetti, the sound of the gas was not important, and thus inaudible. But now, this very same action without its sound would not lead to the same conclusion. It would not translate the image as a moment of suicide; it would not suggest the explosion after the black image appears. The gas has a very specific dramaturgic function: it says more than any words. It is the final punctuation that ties together all the split ends, and this image could not go without it.

The motifs

In some cases, the prop, sometimes evolving into an actor, can develop into a musical construction as well. In fact, the parallelism with *Musique Concrète*’s concept of sound-object lies in the prop’s intrinsic potential to produce sounds.²⁸⁾ If these sounds become a “repeatable reference,”²⁹⁾ they produce a pattern as in a musical phrase. They recur to an idea, defining an internal logic that is recognizable and understood as such. Stemming from the musical concept known as *leitmotif*, a sound-motif uses the same strategy but throughout this chain of prop-actor-motif.

24) Kane, *Sound Unseen*, p. 34.

25) *Ibid.*, p. 25.

26) *Ibid.*, p. 32.

27) See Vogler, *The Writer’s Journey*.

28) See Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (Berkeley: University of California Press, 2017) and Kane, *Sound Unseen*.

29) Kane, *Sound Unseen*, p. 21.

A classic example of a *leitmotif* is the main musical theme of *Once Upon a Time in the West* (1968). Incidentally, the main instrument of this melody (the harmonica) is also a sound-prop, for being the object accompanying the main character at all times. In fact, it bears a direct relation to the plot, as it is intrinsically related to the development of the narrative. Most importantly, it is actually the presence of this instrument (and its musical phrase) that announces the presence of the character in the scene. Nevertheless, the outline of a sound-motif is shared by music composition too, because its structure is in the realm of musical understanding (composing phrases). An example of a cross-over between sonic and music composition can be found in Brown's film adaptation of *Anna Karenina*, starring Greta Garbo (1935). The motif is composed of two sounds that carry no particular meaning or assumption per se. As objects, there is a train and a hammer. As actions, there is a train about to depart, and a hammer being used to break the ice stuck on a train rail. At an early point of the "Hero's Journey"³⁰⁾, Anna Karenina goes to the train station. When she is about to leave, the departing train is marked by a combination of sounds, including the hammering. Suddenly, unexpected shouts are heard, and the crowd (and the audience) understands that someone committed suicide on the tracks. In a semi close-up, Anna Karenina expresses her sensitivity to the incident, slightly horrified but emotionally distant. Much later, when her journey is reaching the end, she returns to the train station. This new sequence seems almost like a *déjà vu*; it immediately recalls the previous episode. The scene is built sound by sound, growing in tension, which is confirmed when the hammering is heard once again. This sound is grounded in a well-known and previously established meaning so that it can proceed on its own, announcing what is about to come. Its existence is so well justified that it can afford desynchronization, claiming autonomy from the image. It extends the waiting, giving it a tempo, increasing the suspense and the expectation. As "in a narrative there exist simultaneously a linear dimension — events happen at different moments in time — and relations of cause and effect between these different events,"³¹⁾ the hammering, just like the gas in *Saute ma ville*, corresponds directly to the idea of suicide within the context that has been established.

As mentioned initially, right at the start of the movie, the humming is a very concrete cue. It could have seemed random or unrelated, but the happy humming misleads the audience into expecting an "innocent" story. As she goes up the stairs, it seems that the singing is there only to fill in the space. Besides, it goes together with the action because she seems to run out of breath, either singing or climbing, but it is more than that. The song is a reference to the final scene in Truffaut's *The 400 Blows* (1959), which is accompanied by the same melody. In relation to this, it is a clear presage, announcing the story's direction. In this case, it is not only a sound-motif, it also turns into a *leitmotif* across movies. From the beginning, she has been saying what the character is up to, and (within the reference) why and what for, but its meaning is codified. Towards the end, when she is sitting on the floor looking at the newspaper, she recalls the motif, singing it again (08:47). It is a reminder.

30) See Vogler, *The Writer's Journey*.

31) Jean-Jacques Nattiez and Katharine Ellis, 'Can One Speak of Narrativity in Music?', *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, no. 2 (1990), p. 242.

Just like everything else in the film, this is not an explicit statement. Everything is a suggestion. Of course, perhaps it becomes more explicit for those recognizing the melody, but that is not necessary. The story goes on with or without such cognizance. In fact, what seems relevant is that the “happy” tone of this humming prevails afterward, in a bitter-sweet feeling of joy. It is the mood left in the end, despite the suicide. Just like in *The 400 Blows*, this melody is a statement of freedom. Both characters are about to liberate themselves from oppression. In the end, that is the meaning of this motif.

The end

Saute ma ville is Akerman’s first short movie, but it announces many of the themes, techniques, and interests that prevailed in her work. It was the start of a career that brought many different artworks, with one common thread despite the differences. Her interest in sound is shared amongst them all. In each of her movies, there is at least a detail, a moment, an object that evinces her attention to it.

For example, in *Night and Day* (1991), a neighbor keeps complaining about the noise coming from the main character’s apartment. This should make no sense, for they are quiet. The neighbor then comes to the flat and, while in the bathroom, claims “we can hear everything through the sink pipes”. This is a very awkward moment, for it seems unnecessary and unjustified. Also, Aurore Clément, who plays Anna in *The Meetings of Anna* (1978), told the story of Akerman spending much time choosing the characters’ shoes.³²⁾ She thought that the footsteps of the main character should sound in a very precise way. And she was aware that this is not a question of post-production. The sound the character makes while walking influences the acting itself. It may give it strength or discomfort, for example. Simultaneously and most importantly, the direct sound defines the scenographic tone.

Saute ma ville is in line with Akerman’s approach: no spectacle, no commodity.³³⁾ Everything flows very naturally, despite the discomfort. The experience is ambiguous, nothing holds for too long (as opposed to Jeanne Dielman), and at the same time, it seems to last forever (as in “nothing happening”). There is a sense of alienation, yet at the same time, everything is so down to reality. In between all the mess, the certainty of a goal is there all along. After the sound of the gas, the screen goes black. Together with that cut, the sound of an explosion is heard (11:37). That was the final destination. It is done now. The young girl, the kitchen, the flat, the building: several explosions. All gone. At 11:52, an indistinguishable sound appears. A sort of chapter-splitter, a distorted twinkle. The young girl mumbles the song again.

Following up on this melody, another tone announces the crew of the film. The final audio note is the credits of the movie, audible instead of visual. Obviously, this also had to do with budget limitations, but it is Akerman’s awareness that image and sound have equivalent potential. Most importantly, that sound in its abstraction and limitations actu-

32) In *I Don’t Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman* (2015).

33) Margulies, *Nothing Happens*, p. 33.

ally allows for expanding plasticity beyond what is contained in the image. Sound is a tool of fiction-making, in its manufacturing core and its “make-believe”³⁴ ability. In all of Akerman’s work, there is a sound moment, a punctuation: from explicit notes to unnoticed choices. *Saute ma ville* is an instance of a whole.

Incidentally, the film comprises the three concepts of *Acousmatic Foley*. Through these, this article exposed Akerman’s first short film as a meticulous exercise in sound storytelling. While these concepts might help us understand the dramaturgic functions of each “audible sound”, these sounds also illustrate the concepts themselves. Whether or not the term “sound design” has been blurred over the years, *Acousmatic Foley* aims at addressing sound in its specificity: beyond dialogue and beyond music, sounds as sounds, in their potential as a tool of fiction, in their performative value. That is, what sound does what, and how it does it.

Sara Pinheiro (1985) is a soundmaker. For film and video-art, she does sound recording, editing, foley and mixing. In her solo practice, she makes acousmatic pieces, usually for multichannel performances, radio broadcasts or installations. She graduated in Cinema (Lisbon, 2008) and holds a Master of Music in Sonology (The Hague, 2012), where she is a guest lecturer. She has been part of the teaching committee at CAS — FAMU since 2013. Her academic work is a practice-based research under the name of “Acousmatic Foley”. She is currently a PhD candidate at the College of Arts, Humanities and Business, in The School of Music and Media at the Bangor University, UK.

Filmography

The 400 Blows (Les quatre cents coups; François Truffaut, 1959), *Anna Karenina* (Clarence Brown, 1935), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *The Butcher* (Le Boucher; Claude Chabrol, 1970), *Bye Bye Monkey* (Ciao maschio; Marco Ferreri, 1978), *Chantal Akerman, From Here* (Gustavo Beck, Leonardo Luiz Ferreira, 2010), *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990), *I Don’t Belong Anywhere: The Cinema of Chantal Akerman* (I Don’t Belong Anywhere: Le cinéma de Chantal Akerman; Marianne Lambert, 2015), *I’m Hungry, I’m Cold* (J’ai faim, j’ai froid; Chantal Akerman, 1984), *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (Terry Gilliam, 2009), *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), *Jules and Jim* (Jules et Jim; François Truffaut, 1962), *The Meetings of Anna* (Les rendez-vous d’Anna; Chantal Akerman, 1978), *Night and Day* (Nuit et jour; Chantal Akerman, 1991), *Once Upon a Time in the West* (C’era una volta il West; Sergio Leone, 1968), *Rope* (Alfred Hitchcock), *The Rain People* (Francis Ford Coppola, 1969), *Saute ma ville* (Chantal Akerman, 1968).

34) “Make-believe” is a core concept of fiction. See Gertrude Currie, *The Nature of Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 8, and Robert Stecker, ‘Fiction, Nature of’, in Stephen Davies et al. (eds), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009) p. 276.

SUMMARY

The Sound of *Saute ma ville***Sara Pinheiro**

Saute ma ville (1968) is the first film by Chantal Akerman (1950–2015). Her portfolio includes conventional and experimental approaches, both in fiction and documentary, essays, visual portraits. Every film is a new attempt, searching for an approach that altogether still remains as her individual aesthetics. In this film, most of Akerman's attitude is already shaped: the simplicity, the intentional nativity that distracts the audience for what is to come, the feeling of *vérité*, as much as the feeling of 'nothing happens' so characteristic of hers. Under the scrutiny of Acousmatic Foley's concepts ('sound-prop', 'sound-actor' and 'sound-motif'), this paper proposes a closer look at the author's soundtrack: listening to each choice of the design as intentional and purposeful. If initially the soundtrack seems baffling, matching a general defective period of sound in film history, it is also in the front line of what sound design should be: a storyteller.

keywords: sound, Foley, Acousmatic, *vérité*, fiction

Victoria Shmidt (Karl-Franzens-University of Graz)

When National Female *Bildungsroman* Meets Global Fantasies about Nazis

Historical Roots and Current Troubles in Lída Baarová

Lída Baarová (Devil's Mistress) by Filip Renč, the fourth most successful Czech film based on movie theater attendance in 2016, tells the story of the notorious interwar Czech actress.¹⁾ The plot divides Baarová's life into two periods, her short but eventful pre-war stay in Berlin (between 1934 and 1938) and the post-war investigation concerning her collaboration with the Nazis (between 1945 and 1946). Neither the beginnings of her career in Czechoslovakia nor her post-war films and personal life are mentioned.

The cinematically inclined easily categorize *Lída Baarová* among the films in the cohort of European movies presenting female stars as unwitting participants of mass deception during National Socialism and WWII.²⁾ *Lili Marleen* (1981), *La niña de tus ojos* (The Girl of Your Dreams, 1998), and the biopic *Marlene* (2000) are the most visible examples of such ghosts of show business, inseparable from the history of European film during fascism. As meta-cinematic farces,³⁾ these films also provide a specific range of effects for spectators: sending them on a quest to compare fact and fiction, acknowledging the "film within a film" and undoubtedly decoding self-referentiality between diverse units of cul-

1) Lída Baarová (1914–2000) experienced several ups and downs in her career and personal life. Her film career, between 1931 and 1957, included more than 60 films, mainly Czech comedies. After 1945, she performed in more than 20 Italian and Spanish films. Baarová cooperated with several famous filmmakers, such as Otakar Vávra, Federico Fellini, and Leon Klimovsky. More details of her professional and private biography can be found in Ondřej Suchý, *Žít životy Lidy Baarové* (Praha: Ikar, 2010).

2) Sabine Hake, *Screen Nazis: Cinema, History, and Democracy* (Madison: University of Wisconsin Press, 2012), p. 186.

3) The concept of meta-cinema has been elaborated by Thomas Elsaesser, William C. Siska, and Robert Stam, who stress the increased impact of film-making aimed at keeping the focus of the viewers on the fact that they are watching fiction. Exploring the outstanding success of *Inglourious Basterds* as a meta-cinematic farce, Petra Rau emphasizes such strategies of meta-cinema as playing the cinephile games of finding resemblances between films, fulfilling mutually contradictory dreams (Nazi victory and Jewish revenge; riotous entertainment and unconscionable scenes; glorious heroism and abject abasement), and perturbing double-endings, which point to the incongruity of the viewers' expectations shaped by cinematic consumption: Petra Rau, *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), p. 160.

tural information. These films utilize many gags and jokes, which keep them far from the culmination of kitsch as well as equipping the unique forms of spectatorial enjoyment such as the pleasures of intertextuality.⁴⁾

Alongside this international trend in meta-cinematic farce, the film presents the story of Baarová as a traditional Czech female *bildungsroman* with a dramatic finale, due to the worst mistake a Czech woman could make — falling in love with a German.⁵⁾ The bright rise and subsequent fall of her career at the German motion-picture production company UFA (Universum Film-Aktien Gesellschaft) is presented as directly linked to her love affairs with two of the most influential and popular Germans at the time — the famous actor Gustav Fröhlich and the Minister of Propaganda Josef Goebbels. The post-war outrage against Baarová, accused of collaboration, reconstructs the atmosphere of the advancing socialist authoritarianism. The film emphasizes Baarová's family as both the driving force behind her fall, especially her mother's negative influence, and those who shared the dramatic destiny of Lída due to post-war persecution against collaborators.

This inbetweenness of storytelling not only reflects the mainstream pressure of two opposing forces — homogenization and preservation of diversity in the process of Europeanization — but also provides thoughtful options for revising the multi-layered and transversal borders of European films, which often remain unrecognizable even as they shape film production and consumption.⁶⁾ This article explores *Lída Baarová* as crossing the borders of storytelling practices stemming from different genres of shaping the view on female emancipation from master narratives. In line with defining various genres not within a rigid logical order of classification but as “historically evolving narrative classes that orient tellers, receivers, and industries (such as the film industry or publishing houses);”⁷⁾ I recognize meta-cinematic farce and female *bildungsroman* as specific historical and contingent formations that can be interpreted in terms of the semantic/syntactic/pragmatic approach to genre introduced by Rick Altman.⁸⁾

Exploring *Lída Baarová* sheds light on textual structures and social habits that frame the meta-cinematic farce and *bildungsroman* by lending the appearance of creating meanings for different audiences. Firstly, I focus on the pragmatic approach to the film and the expectations involved in its production. Analysis of the films by Filip Renč, serving as a collective memory of the totalitarian past, provides the main context for recognizing the choice of the two main strategies of narration, meta-cinematic farce and female *bildungsroman*, including the limits of their juxtaposition. I then examine the surrounding cinematic and literary texts that silently but efficiently exhort the audience to embed *Lída Baarová* in the semantic and syntactic frames within each of these two genres. I interpret *Lída Baarová* as coalescing the semantic structures of meta-cinematic farce and female

4) Hake, *Screen Nazis*, p. 87.

5) Victoria Shmidt, ‘Female Bildungsroman in Czech Conduct Periodicals: The Inception of the Genre’, *History of Education & Children's Literature*, vol. 15, no. 1 (2020), forthcoming.

6) Tim Bergfelder, ‘National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies’, *Media, Culture and Society*, vol. 27, no. 3 (2005), p. 317.

7) Matti Hyvärinen, ‘Analyzing Narrative Genres’, in Anna de Fina, Alexandra Georgakopoulou (eds), *The Handbook of Narrative Analysis* (New York: Wiley-Blackwell, 2015), p. 179.

8) Rick Altman, *Film/Genre* (London: BFI, 1999).

bildungsroman — the genre's building blocks such as “common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets”.⁹⁾ Finally, I explore this mix as leading to consistent erosion of the syntactic bonds of both storytelling approaches.

Renč's pragmatic approach: Between political conformity and the economic imperative

Filip Renč (born in 1965) is one of the most influential contemporary Czech filmmakers in terms of establishing and cementing the Czech post-1989 symbolic spectatorship — engaging the Czech audience in collective memories and serving as an ideological interjection in interpreting the past. Renč's full-length debut *Requiem pro panenku* (Requiem for a Maiden, 1991) was an attempt to engage the film industry in unmasking socialist arbitrariness. Based on a true story, Renč tweaked it in favor of ideological clarity by opposing the dark past to new democratic perspectives. In contrast to the real story of a Romani girl with behavioral issues who was placed into an institution due to an error on the part of social services and who later burned down the institution, in the film, the main character is a blonde Czech girl and the staff of the institution operates much like the well-known clichés about residential care institutions depicted in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975). Despite criticism from those who knew the real story and expected a more thoughtful approach,¹⁰⁾ the film continues to receive the attention of, and acceptance by, viewers who share Renč's ambition to dispare the socialist regime.¹¹⁾

The pathos of unmasking totalitarianism also governed Renč's next film *Polojasno* (Half Clearly, 1999), a docudrama that reconstructs the story of a student named Bartuška, who tries to investigate the suppression of student demonstrations by the police in November 1989. As in *Requiem*, *Polojasno* introduced the strong dichotomy of truth and arbitrariness, while innocent victims embodied by coming-of-age male heroes become the main symbols of emancipation from the totalitarian past. Also, opting for docudrama re-verberated with the global triumph of this genre in the mid-1990s: *Quiz Show* (1994), *Apollo 13* (1995), and *Hillsborough* (1996) announced the grand comeback of docudrama to international screens.¹²⁾

Two years later, Renč again depicted the painful legacy of normalization, but in the nostalgic frames of the retro musical — a genre that continues to celebrate its triumph on

9) Rick Altman, *The American Film Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), p. 95.

10) Tomáš Poláček and Jana Soukupová, 'Pravda o Requiem: skutečný příběh', *Idnes*, 19 June 2009, <https://www.idnes.cz/onadnes/vztahy-sex/pravda-o-requiem-skutecny-pribeh.A090619_113929_ona_vztahy-ves> [accessed 18 October 2019].

11) One of the examples of the consistent echo of this success is the recent review by Pavol Božík, who welcomed the issue of the film on DVD and Blu-ray as a significant lesson concerning the past: 'Z Renčovho Requiem pro panenku mrazí aj po štvrtstoročí', *Kukninato*, 4 October 2017, <<https://www.kukninato.sk/film/z-rencovho-requiem-pro-panenku-mrazi-aj-po-stvrtstoro-ci/>> [accessed 18 October 2019].

12) Jonathan Bignell explains the international success of docudrama by several driving forces including adopting “the form in order to address events in the past, but also events extrapolated from present trends or speculatively predicted”: 'Docudramatizing the real: Developments in British TV docudrama since 1990', *Studies in Documentary Film*, vol. 4, no. 3 (2010), p. 200.

the global stage since the end of the 1970s. Typical of this post-modern generation of musicals, “the increasingly dense and allusive use of popular songs” became one of the tools “for expanding blockbuster strategies to musicals”.¹³ Like *Everyone Says I Love You* (1996), *Blues Brothers 2000* (1998), or *Moulin Rouge* (2001), *Rebelové* (Insurgents, 2001) not only gave a new lease on life to the hits of the past but also shaped the global taste for musical nostalgia. Remarkably, the soundtrack of the film, made up of the most popular Czech songs of the 1960s, remains the highest selling soundtrack album in the Czech Republic to date,¹⁴ highlighting the role of the increasing commodification of film into film-related merchandise as the main driving force for reproducing this genre over the last four decades.¹⁵ Officially, *Rebelové* was presented as the story of three girls and three boys who would be stopped in their desire to be together by the authoritarian regime, in particular by the Warsaw Pact Invasion. Reverberating with romantic dreams shattered by Soviet tanks, the 1960s pop hits and consistent tributes to the most popular Czech films such as *Postřižiny* (Cutting it Short, 1980) led to *Rebelové* being among the most successful films of the early 2000s.¹⁶

While testing the global trends aligned with Hollywood’s economic imperative to establish and maintain the widest possible audience,¹⁷ Renč’s films deserved a critical response from those who preferred alternative approaches to collective memories. Defining *Polojasno* as a poster-like film full of historical inaccuracy, Adam Drda stressed the clichés introduced by Renč for imagining the space of political struggle:

[I]n order to avoid making the film boring, Renč introduced plenty of nice-looking supporting characters: the StB female agent and the inevitable sex scene looking like a TV commercial, some crazy people accompanying the protest, the odd whistlers, and the “stewards” in the Parliament, likened more to the cartoon characters in *The Adventures of Tintin*.¹⁸

In this pattern of film consumption, involving both consistent critique from intellectuals and acceptance by mass audiences and Renč’s close colleagues,¹⁹ it is possible to recognize how Renč played the producer’s game, which, according to Altman, determines the weight of commercial success in elaborating genres. Renč’s continuous efforts aimed at exposing the past perform the particular scenario of generating a genre, borrowing the semantic frames from the Western cinema world, genres unusual for socialist film, such as psychological thrillers, docudrama, or retro musical, for reproducing the same syntax —

13) Julie Hubbert, *Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History* (Berkeley: University of California Press, 2011), p. 383.

14) Vladimír Vlasák, “Rebelové si přišli na své,” *Idnes*, 27 February 2002, <https://www.idnes.cz/kultura/hudba/rebelove-si-prisli-na-sve.A020226_193822_hudba_ef> [accessed 18 October 2019].

15) Hubbert, *Celluloid Symphonies*, p. 386.

16) Robert Rohál and Vít Chadima, *České zpívající filmy* (Praha: Petrklíč, 2010).

17) Altman, *The American Film Musical*, p. 330.

18) Adam Drda, *Jak kdo* (Praha: Revolver Revue, 2017), p. 80. *Les Aventures de Tintin et Milou* was one of the most popular cartoon series in Europe in the 20th century.

19) Michal Černík, *35 českých filmových režisérů očima Zdeňka Svěráka, Jiřího Suchého, Květy Fialové, Radka Brzobohatého* (Praha: BVD, 2010), p. 35.

the relationship between those who are arbitrarily powerful and those who are oppressed, fixed in post-socialist mass culture.

Renč's outstanding role in adapting the new, Western, semantic codes was attacked as part of "the pandemic of overseas superficial films" by one of the most influential producers, Pavel Melounek (1957–2010).²⁰⁾ Such an interpretation reflected the challenge to post-socialist filmmakers to "imply coordination of several use desires".²¹⁾ The struggle to film the story of Lída Baarová brought forward the expectations of the audience as the main argument for selecting those who would make the film. While only death stopped Melounek from making the film in cooperation with German colleagues, the scenario by Otakar Vávra was rejected by the Czech TV broadcaster because his approach "stemmed from Baarová's own view of her life and missed the role of the wheels of history".²²⁾ Precisely, the expectations of those who made the decision to present Baarová's story as a historical epic suitable for Czech and non-Czech audiences orchestrated the decision to grant Filip Renč and Ivan Hubač the right to produce the film. They derived the pragmatic codes of *Lída Baarová* from the cohorts of texts, literal and cinematic, which shaped the historical substantiation acceptable to the wider audience: meta-cinematic farce and female *bildungsroman*.

Meta-cinematic farce: The postpolitical in the post-fascist imaginary

According to Thomas Elsaesser, Fassbinder's *Lili Marleen* (1981) should be seen as one of the first comprehensive examples of maximizing the effect of meta-cinema and introducing plural counter-narratives decisive for involving the audience in the pleasures of the film's intertextuality.²³⁾ Based on true events,²⁴⁾ the history of Willie, a cabaret singer who attains fame due to certain sudden occurrences, provides an alternative historicization through gendering lenses, with a particular focus on "the energy, conflict and character of individual destinies rather than a portrait of a nation marching to its fate".²⁵⁾ By telling the story of the WWII sensation Lili Marleen, Fassbinder engages in "banalization of what the Third Reich was all about".²⁶⁾

Lili Marleen is a love story embedded in two (male and female) trajectories of emancipation from the traumatic experience of arbitrariness. While Robert's story reproduces the typical German plot about an unhappy love sublimated into outstanding achievements in arts and science, Willie's love for Robert is "forceful only insofar as it is based on the unfulfilled absence of an object of love and its displacement by mechanical reproduction in the form of a phonograph record".²⁷⁾ Stressing the inequality between Robert and Willie in

20) Pavel Melounek, *Čeští filmaři, něžní barbaři* (Praha: Bohemia, 1996), p. 155.

21) Altman, *Film/Genre*, p. 214.

22) Ondřej Suchý, *Tři životy Lidy Baarové* (Praha: Ikar, 2010), p. 165.

23) Thomas Elsaesser, 'Lili Marleen: Fascism and the Film Industry', *October*, vol. 21 (Summer 1982), pp. 115–140.

24) The film significantly revises the true story of Lale Anderson, a singer whose performance of Lili Marleen became iconic for the soldiers of different armies.

25) Karen Jaehne, 'Lili Marleen by Rainer Werner Fassbinder', *Film Quarterly*, vol. 35, no. 2 (1982), p. 45.

26) Ibid.

27) Elsaesser, 'Lili Marleen', p. 128.

their destinies reverberates with the provocative comparability between the Nazis and the Jews, who are presented in the film as two sides of the same coin, with the capitalist hierarchy always putting women at the lowest level. Even as Robert asks Willie on whose side she is, she is on both or beyond this contest — by the film's finale, leaving her illusions, Willie makes the dichotomy of being exploited or prostituting senseless.²⁸⁾

By challenging binary distinctions and moral prescriptions, *Lili Marleen* destroys the seemingly permanent entity within European identity regarding fascism, based upon “the antagonistic structure that makes the fascist imaginary the absolute other of the democratic”²⁹⁾ The film introduces the very grounds for further movement of post-political reflections, which negate binary oppositions such as totalitarian vs. democratic or perpetrators vs. victims, in favor of emancipation from “the fundamental levels of ideology ... not that of an illusion masking the real state of things but that of an (unconscious) fantasy structuring our social reality itself”³⁰⁾ The film alters the role of historical events through diverse scenarios, making Willie and Robert “either embodiments or antagonists of the historical conflicts”³¹⁾ In terms of Rick Altman's typology of narration, *Lili Marleen* should be seen as a multiple-focused narrative that rejects simplistic national and individual explanations in favor of a more complex view of the causes underlying certain events.³²⁾

By practicing a grotesque but fascinating baroque aesthetic, Fassbinder intentionally irritates the audience through the vulgarity of nostalgia. But “a nostalgic engagement informed less by concerns about the corruption by politics than the disappearance of classical cinema [and other entertainment]”³³⁾ is easily transformed into new historicity regarding “Nazism as flamboyant figuration of capitalism”³⁴⁾ not because of its brutality but due to its ability to reorganize societies' moral, ethical and erotic relations in the direction of “rituals of communal consumption.”³⁵⁾ *Lili Marleen* is often seen as an opaquely reflecting mirror in which an audience may find confirmation of its own identity,³⁶⁾ in line with the mission of multiple-focus narrative, which pushes the reader away from a traditional construction of the story toward a new kind of synthesis.³⁷⁾ Unsurprisingly, its syntactic code is easily adopted by films about filmmaking that are set in the pre-war and WWII

28) David Bathrick, ‘Inscribing History, Prohibiting and Producing Desire: Fassbinder's *Lili Marleen*’, *New German Critique*, no. 63 (1994), pp. 34–53.

29) Hake, *Screen Nazis*, p. 5.

30) Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), p. 30.

31) Elsaesser, ‘Lili Marleen’, p. 125.

32) Rick Altman, *A Theory of Narrative* (New York: Columbia University Press, 2008), p. 281.

33) Hake, *Screen Nazis*, p. 186.

34) In several texts, Elsaesser has brought the “flamboyant figuration of capitalism” into analytical focus in order to explain the interrogation between mass coercion and mass consumption of Nazi public policy (see Thomas Elsaesser, ‘The New German Cinema's Historical Imaginary’, in Bruce Murray, Christopher J. Wickham (eds), *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television* (Carbondale: Southern Illinois University Press), pp. 280–307, which obtained its continuity in the disappearance of all boundaries between political life and entertainment culture typical of the current post-political mode of historiographic metafiction (Rau, *Our Nazis*, pp. 162–163).

35) Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), p. 166.

36) Elsaesser, ‘Lili Marleen’, p. 117.

37) Altman, *A Theory of Narrative*, p. 286.

period as a significant realm of the post-political in performing fascism and not only Nazism.³⁸⁾

La niña de tus ojos by Fernando Trueba may be seen as a constructive interplay between *Lili Marleen* as a performance of the post-political and the classical Spanish *comedia*, or a three-act play, which brings together numerous diachronic discursive histories, both comic and dramatic. Typical for *comedia*, the bedroom farce frames the consequence of the plot's acts. Each part, except for the introduction, starts with a meeting of the characters in front of the bedroom of the main female character, Macarena, a young beautiful Andalusian actress, either in the hotel or in the chalet that she received from Goebbels. It offers enough space for ironic analogies between sex, filmmaking, and politics.³⁹⁾

The first part consists of pseudo NO-DO newsreels⁴⁰⁾ presenting the context of the Civil War and the arrival of Spanish filmmakers (who cannot work in Spain because of their political affiliation with Franco) to Berlin to make a German/Spanish historical musical aligned with Spanishness — a nationalistic pattern that reverberated with other European fascist movements.⁴¹⁾ Macarena celebrates her love for film director Blas Fontiveros and the opportunity to shine and impress. The rest of the Spanish troupe tries either to have fun or to make a career or both. Very soon, they witness the Crystal Night while dining in the Jewish quarter, and this primary conflict between their expectations of a more comfortable life and insecurity is developed in the following part.

Becoming the object of Goebbels' obsession, Macarena faces the ambivalent attitude of Fontiveros — who is jealous as well as ready to sacrifice Macarena for his artistic ambitions. This conflict ramps up because of many other contests — between Spaniards and Germans and among the Spanish actors themselves. The conflict culminates in the moment when Fontiveros informs Macarena about her father's death in a Spanish prison, to make her performance in the scene of her fictional lover's death better. Passing through multiple disappointments, Macarena challenges Fontiveros and others by hiding Leo, one of the concentration camp prisoners recruited as extras, and towards whom she feels first empathy and then desire. In his turn, Fontiveros sacrifices himself — rescuing Macarena, other members of his troupe, and Leo, the Jewish/Russian Macarena's lover.

Like *Lili Marleen*, *La niña de tus ojos* proliferates the issue of art as either exploiting or prostituting with regard to fascism or, even more, any political regime.⁴²⁾ Fontiveros's expectations from UFA about the high manageability of his film production co-exist with his frustration with film consumption in Spain. Making a dual-language movie is presented as a repetition, destroying and recycling Spanishness to a meaningless farce. *La niña de tus*

38) For instance, the sequel of *La niña de tus ojos*, *La reina de España* (2016), focuses on the authoritarian regime of Franco.

39) Anne Hardcastle, 'Representing Spanish Identity through Españolada in Fernando Trueba's *The Girl of Your Dreams* (*La Niña de tus ojos*)', *Film Criticism*, vol. 31, no. 3 (2007), pp. 15–35.

40) No-Do is the colloquial name for *Noticiarios y Documentales* (News and Documentaries), a state-controlled series of cinema newsreels produced in Spain from 1943 to 1981.

41) Nuria Triana-Toribio, *Spanish National Cinema* (London: Routledge, 2008), p. 38.

42) Roger Hillman, 'Trueba's *La niña de tus ojos* (*The Girl of Your Dreams*) (1998): the German Connection', *Studies in European Cinema*, vol. 5, no. 1 (2008), pp. 67–76.

ojos equates filmmaking with producing discourses as commodities that prompt audiences to recognize the intractable legacy of authoritative regimes, concentrating economic power on the one hand and splitting the subject — especially women — on the other.

It is difficult to ignore the intertextuality between *La niña de tus ojos* and *Lída Baarová*. Firstly, the Spanish plot can be seen as a consistent reversal of Baarová's story: Macarena rejects Goebbels, she remains the embodiment of Spanishness as well as antifascism, and also confirms her devotion to her profession — by becoming able to sublimate her grief about her father to an outstanding performance in the scene with her dying lover. Overall, she achieves much better results in the libidinal economy than Baarová: by the end of the film, she ensures the love of Fontiveros, who sacrifices himself for Macarena and her Jewish lover. At the very end, Macarena's colleagues directly mention Baarová's affair with Goebbels — by stressing the obvious difference between her and Macarena. Further, Trueba had filmed *La niña* in Prague, and several Czech actors were involved, including Karel Dobrý as Leo and Miroslav Táborský⁴³ as Václav, the translator who adds to the film's plot the Goffmanian figure of *kibitzer* — the person inside and outside of communication who finally remains together with Fontiveros while being sacrificed. Allusions to Czech history and filmmaking and analogies with *Lída Baarová* assist *La niña de tus ojos* in finding the proper balance between pathos and irony in order to stop fascism from becoming a Hollywood melodrama. Did *Lída Baarová* meet this challenge?

***Lída Baarová*: Destroying the meta-cinematic farce**

Renč and Hubač started to plan *Lída Baarová* in the late 1990s — when post-political motives concerning filmmaking and fascism began to come to the center of audience attention.⁴⁴ It is reasonable to assume that even the intention to make a film about Baarová was, to some extent, the result of experiencing films such as *La niña de tus ojos* or *Marlene*. Later, the enormous success of *Zwartboek* (2006) and *Inglourious Basterds* (2009), which brought forward the figure of the female artist in the Resistance movement, can be seen as a possible additional push to develop *Lída Baarová* in line with the semantics of meta-cinematic farce.

The particular focus on costumes and the intention to reproduce the luxury of inter-war life put *Lída Baarová* at the top of the list of the most expensive film projects in the Czech Republic — comparable with the high budgets of *Lili Marleen*, *La niña de tus ojos*, and *Marlene*. The multilevel intertextuality between *Lída Baarová* and these films manifests in diverse visual matches.

43) Both played supporting roles in *Lída Baarová*: Dobrý as the film director Gerhard Lamprecht and Táborský as the general director of UFA Ludwig Klitzsch.

44) The concept of post-politics stems from the various attempts to redefine the role of political participation in the post-Cold War period and especially from a critical point of view on the neoliberal agenda as univocal and transhistorical against the post-political “sense of being temporally after but not over” political matters. See John M. Meyer, ‘The Politics of the “Post-political:” Contesting the Diagnosis’, *Democratization*, vol. 27, no. 3 (2020) pp. 408–425.

Lída's visit to Hitler in response to his invitation to tea is a total reversal of the same event in *Lili Marleen*. In Fassbinder's film, Hitler remains invisible — only a great light (obviously referencing the lantern lights mentioned in the song) flows towards Willie entering the room dressed in a white fur coat. In her dark and manly pin-striped suit with black fur, Lída speaks with Hitler, who makes some gestures trying to touch Lída but avoids doing so — sacralizing her beauty.

The scene of the opening night of *Barcarole* (1935), the first UFA film with Baarová, reproduces in detail the scene from *Marlene* (2000) that presents the first performance of *Der blaue Engel* (1930). There are also obvious similarities between Lída Baarová and *La niña de tus ojos*, for example, in visualizing the events of Crystal Night (according to the plot, Baarová escapes from Berlin that day and observes the Nazi atrocities against the Jews). Despite these visual matches, Lída Baarová misses the core of the meta-cinematic farce in imagining fascism.

The audience learns much less about Baarová as an actress and her work at Barrandov and UFA than about her personal life — even the short, four-second scene reconstructing the *Barcarole* finale shows Burkhard as Fröhlich but not her. Between 1934 and 1939, she had participated in eight films made by UFA, including such famous ones as *Patrioten* (The Patriots, 1937) and *Der Spieler* (The Gambler, based on the novel by Dostoevsky, 1938), also playing in several Czech films, mainly *bildungsroman* comedies and dramas. In German films, Baarová reached a top position among those actresses who played *femmes fatales* leading men to betrayal. In line with the syntactic structures of meta-cinematic farce, with a particular focus on film as an art and a commodity, the resonance between the geographical (Germany/Czech) and typecast (*femme fatale/ingénue*) borders of Baarová's life during that period could have become one of the central motifs for deepening the understanding of possible self-referentiality between the film and the private realms of Baarová's life.

While the vicissitudes of her film career in the Czech lands and Germany remain on the margins, her sex appeal is the only commodity that matters, according to the film. Avoiding the dilemma of prostitution vs. exploitation, central to the post-political core of meta-cinematic farce, leads the objectification of Baarová to her total dependence on others either treating her properly (as her father or Hans, who rescues Baarová from committing suicide and helps her to escape from Berlin) or abusing their power against her — like the rest of the characters. The master-servant pattern runs through all of Baarová's relationships — obviously, she either obeys or rebels, or more precisely, she passes through the cycle of (dis)obedience. This scheme also explains Baarová's desire for Goebbels through the simplified psychoanalytical scheme of projecting the child-parent relationship and her rebellion against Goebbels's wife by the psychosexual competition for love.

Oversimplifying the relationship between Baarová and Magda Goebbels initiates the replacement of politics through the celebration of perversity in imagining fascism. In the scene where she complains to Hitler about her husband, central to the plot, Lenka Vlasáková as Magda Goebbels performs her role as that female villain who easily combines the private and public realms of her life to practice brutal power. It leads one to recognize in her performance the motifs of popular pseudo-historical performances such as *Game of Thrones*, which are not only affected by performing Nazis in movies but also have started

to shape approaches to performing Nazism.⁴⁵⁾ Although Vlasáková's performance bears much resemblance to other famous performances of Magda Goebbels, particularly by Hanna Schygulla in *La niña de tus ojos* and Piper Laurie in *The Bunker* (1981), hers reinforces the depoliticized perversity of Nazism and fascism.

The dispassionate cynicism of Schygulla, who offers Antonio Resines as Fontiveros a sort of social contract between them intended to civilize Goebbels's affair with Macarena, is a visual match to the scene of negotiation between Magda and Lída — but it loses the political irony embedded in the obvious analogy of the relationship between Germany and Spain and between husband and wife. Full of performative acts aimed at constructing her identity as a wife and a mother, the authoritative speech by Vlasáková as Magda Goebbels to her husband reverberates with the monologue by Laurie as Magda Goebbels at the moment when she explains to Richard Jordan, as Albert Speer, why there is no meaning of life for her children. But in contrast to the very strong concern for the historical testimony in *The Bunker*, in *Lída Baarová*, Magda's speech remains an example of spousal manipulation.

Depoliticizing fascism towards its familiarization explains the casting of those who played Nazis in Renč's film — except for Karl Markovics as Josef Goebbels, the rest of the Nazis were played by Czech actors. Pavel Kříž, who played Hitler, not only has a solid portfolio of comic villains, especially in fairy tales, but also made his name as Štěpán Šafránek, the protagonist of the coming-of-age saga *Básníci* (Poets, 1982, 1984, 1987, 1993, 2003, 2016). Other Czech actors who feature as prominent Nazis are known also for their comic roles as devils, one of the popular figures in Czech fairy tales. For example, Jiří Dvořák as Graf von Helldorf, the president of the police, is famous for his role of the devil Uriáš in the most popular and profitable contemporary fairy tale *Anděl Páně* (2005) and its sequel (2016). It is thus possible to compare *Lída Baarová* with the Hindi movie *Gandhi to Hitler* (2011), notorious for its casting — all Nazis were played by Indian actors unavoidably associated with their most popular roles in comedies and musicals, which made the film extremely popular among Indian audiences.⁴⁶⁾ Such casting can be seen as a mutation of the ambivalent performances of the Nazis in contemporary global pop culture because of the experiential gap in any form of totalitarianism in Anglo-American history, the main protagonist of supranational entertainment, which makes fascism exotic in its otherness, and which audiences continue to expect.⁴⁷⁾

The choice of Markovics as Goebbels embraces this “mind-bending” pattern. Being well known for his comic performance of Stockinger in *Kommissar Rex* (1994–1996), in *Lída Baarová*, he generously uses his outstanding ability to move as a string puppet that made his Stockinger unforgettable; nevertheless, in Renč's film, this ability leads Goebbels to be directly manipulated by his ambitious wife, and also by Hitler. Furthermore, Goebbels was dubbed in Czech by Viktor Preiss, the actor who is famous for his soft, velvety

45) Valerie Estelle Frankel, *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance* (New York: McFarland, 2014); Rikke Schubart and Anne Gjelsvik, *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements* (New York: Bloomsbury Academic, 2016).

46) Sidney Homan and Vera Hernán, *Hitler in the Movies: Finding Der Führer on Film* (Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press, 2016), p. 95.

47) Rau, *Our Nazis*, p. 5.

voice and for his performance in fairy tales. *Lída Baarová's* casting significantly deviates from the strategies to perform Nazis in fiction that produce cultural fantasies: neither those German-speaking actors who also made international careers as cinematic villains nor charismatic actors who could be easily turned into Nazi executioners were chosen.⁴⁸⁾ The scenario of fascism as the theater of the desired masculine leader remains blocked in *Lída Baarová* — but the deal with the devil shapes the story of Baarová's relationship with the Nazis.

The enticement to play with the metaphor of dirty devilish Nazis whose touch pollutes everyone reverberates with depicting the post-war persecution against Baarová as an attribute of the advancing totalitarian regime. One of the most visible historical inaccuracies of *Lída Baarová*, her death sentence and the subsequent scene on the scaffold⁴⁹⁾ when she receives a pardon at the very last moment, can also be explained by the post-socialist tradition of lumping together former ideological enemies, fascist and communist terror, in the museum of curiosities of twentieth-century anti-liberalism.⁵⁰⁾ At this point, *Lída Baarová* achieves the maximum possible culmination of reintroducing the “us/them” binary opposition and a high degree of displacement from the meta-cinematic farce aimed at disclosing any type of ideological fantasies concerning such antagonism.

Re-establishing the us/them opposition in the form of Czech-German antagonism, *Lída Baarová* concentrates the interpretative energy of the audience on this dual focus and replaces an instrumental view on ideology as a mere tool of deception, manipulation, and domination⁵¹⁾ through purely nationalistic rhetoric with a particular intersectionality between gender and nationality. Such a consistent reversal of the post-political replaces the options of spectatorial enjoyment with a narrow range of pedagogical emotions. This effect reverberated with another realm of *Lída Baarová*, its operation within the *longue durée* of national female *bildungsroman*.

Czech female *bildungsroman*: The male gaze of the nation

In the nineteenth century, glacial political and social changes catapulted the coming-of-age novel to the top of enlightened entertainment in different European countries — especially for women, one of the central target groups of *bildungsroman*.⁵²⁾ Western *bildungsroman* celebrated individuals “liberated from the tyranny of prearranged categories and capable of personally creating value.”⁵³⁾ The formation of this genre in the Czech lands,

48) Ibid.

49) Baarová was released due to the lack of evidence concerning her collaboration during the period of the highest threat to Czechoslovakia — between 1939 and 1945.

50) Paul Bett, ‘The New Fascination with Fascism: the Case of Nazi Modernism,’ *Journal of Contemporary History*, vol. 37, no. 4 (2002), p. 45.

51) Hake, *Screen Nazis*, p. 7.

52) Silvia Vegetti Finzi, ‘Female Identity Between Sexuality and Maternity,’ in Gisela Bock and Susan James (eds), *Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity* (London: Routledge London, 1992), pp. 117–137.

53) Altman, *A Theory of Narrative*, p. 99.

energized by the contradiction between Germans and Czechs, culminated in the 1860s — the decade when the very first attempts to adapt *bildungsroman* were made by Czech female writers employed by male intellectuals in the struggle for the souls and bodies of young Czech women.⁵⁴⁾

These specifics created a distinct and potentially even more unique trajectory for coming-of-age fiction that mixed the Western, single-focus pattern in which the characters “escape from the dual-focus universe, where they were imprisoned within the narrow walls of group orientation”⁵⁵⁾ and “dual-focus pastoral tradition as an identification of woman with land — the contested space itself”.⁵⁶⁾ The young female character develops through emancipating herself from an “alien”, German, influence by studying the Czech language and culture, indispensable for meeting the proper Czech man.

The very first cohort of Czech female *bildungsroman* attacked the pernicious influence of foreign, mainly German, romantic literature on young women. Tellingly, these texts employed male characters that perfectly fit within romantic clichés, either positive (the honest, open-minded Czech hero who brings proper progressive patterns) or negative (nihilist, mainly Hungarian and German, villains who seduce the main character), but disciplinary humor addressed the behavior of those female protagonists who tried to practice poetry, dreamed about an artistic career, or expected the exaltation of love from their partner.⁵⁷⁾ This gender-based unequal distribution of the semantic frames of *bildungsroman* not only served the interests of the new Czech male elites, but also shaped the unique syntactic construction of *bildungsroman* as comedy. The long-term popularity of these patterns informed the next generations of writers and filmmakers and shaped the long-term pathway of female *bildungsroman*.⁵⁸⁾

During the post-socialist turbulence, this approach would be refined by Michal Viewegh (born in 1962), one of the most successful writers who built his success by reproducing (mainly female) *bildungsroman* frames.⁵⁹⁾ His most notable success came with the novel *Román pro ženy* (A Woman's Novel, 2001), which was adapted for film by Renč in 2005.⁶⁰⁾ *Román pro ženy* is full of intertextual allusions to old but well-known books and movies targeted at educating Czech women. Also, referring to the familiar scripts of previous generations, Czech *bildungsroman* operates as a vehicle of knowledge containing information and driving forces for shaping the attitudes of readers and spectators toward the characters.

54) Shmidt, ‘Female Bildungsroman in Czech Conduct Periodicals’.

55) Altman, *A Theory of Narrative*, p. 99.

56) Ibid., p. 94.

57) See, for example, the short novels by Sofie Podlipská and Věnceslava Lužická published in various educational periodicals in the second half of the nineteenth century.

58) Dagmar Mocná, *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická. Pohled do dějin pokleslého žánru* (Praha: Paseka, 1996).

59) His first autobiographical novel, *Báječná léta pod psa* (1992; adapted for film in 1997), can be seen as a mix of male and female *bildungsroman* aimed at telling the story of several generations within one family passing through the invasion in 1968, the two last decades of the socialist period, and the Velvet Revolution. *Výchova dívek v Čechách* (1994; adapted for film in 1997) directly focused on the first post-socialist years and the tectonic changes in social relationships reflected in the reversal of the traditional *bildungsroman*.

60) The English title of the film is *From Subway with Love*.

Both the book and the film are framed as a confession of Laura, a woman in her early twenties who, in search of her destined one, meets Oliver, a forty-year-old Czech. Jana, Laura's mother, rejects everything related to Czechs, and especially Czech men:

In short, Czech men have definitely disappointed my mom... — to her, by approaching national independence, Masaryk sacrificed Czech women to the Kondelíks,⁶¹⁾ Jakešs,⁶²⁾ Švejks, Miloš Zemans, and Pažouts,⁶³⁾ or in the best case, to neurotic impotents such as Kafka or Karel Čapek.⁶⁴⁾

Such consistent rejection of the Czechs can be easily explained: Jana was twice in love with Czech men, and the relationships with them obviously traumatized her. The first lover, to whom Jana gives the nickname *Pažout*, goes to the theater in a sports sweater and is not a sophisticated sexual partner. The second man, who becomes Jana's husband and Laura's father, is the same Czech "diehard" even if he pretends to be gentle and well-educated. Nevertheless, because of an unhealthy diet and an unsustainable lifestyle he dies of colon cancer in his early thirties, leaving Jana with a twelve-year-old daughter. Alongside the inability to cope with her grief, Jana cannot make the final decision regarding her marriage to one of her Western "beaus" — each of them ceased to fit her expectations in terms of their backward, non-democratic values.

Román pro ženy, the book as well as the film, closed the gap between Western pop culture and several cohorts of Czech female *bildungsroman*. An intertextual collage of clichés was used constructively in the interest of the author's male gaze. The culmination of the educational essence is achieved at the moment Laura recognizes that Oliver is Pažout, her mother's first lover. Through various situations, Oliver-Pažout re-educates both Jana and Laura, and finally, while pregnant Laura is sitting on Oliver's lap, Jana accepts the long-term love of her neighbor, the ordinary Czech man Žemla. At this point, Viewegh brings forward the victory of Czech men over Czech women by linking his character Žemla to Martin Žemla, the male protagonist of the novel *U snědeného krámu* (In the Dark Shop, 1890) by Ignát Herrmann.⁶⁵⁾ Through filming *Román pro ženy*, Renč not only learned to apply the clichés of *bildungsroman*, but also experienced extreme success by winning the audience favorite prize in the prestigious Czech Lion Awards. Therefore, introducing the frames of *bildungsroman* into *Lída Baarová* reverberated not only with the common view of Baarová as a lost Czech female soul but also with Renč's long-term intention to produce films that would be attractive to as many spectators as possible.

61) Václav Kondelík is a character in the famous female coming-of-age comedy, *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1937), a traditionalist who does not understand the intentions of his daughter Pepa, and who represents the cliché of a tyrannical father.

62) Miloš Jakeš, the leader of the Czechoslovak Communist Party, known for his unattractiveness.

63) The naïve, poor-learning, high-school student from *Mach a Šebestová* (Max and Sally), a popular Czech cartoon TV series between the 1970s and the 1990s. Tellingly, Václav Vorlíček remade this cartoon into a film (*Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko* [Max, Sally and the Magic Phone]) in the same year Viewegh finished this novel.

64) Michal Viewegh, *Román pro ženy* (Brno: Nakladatelství Petrov, 2013), pp. 34–35.

65) Žemla, a Czech man with a dramatic destiny who loves and marries a Czech woman but his wife does not like him and manipulates him together with her lover, a German officer, which leads Žemla to his death.

Lída Baarová: The exaggeration of *bildungsroman* frames

Lída Baarová not only framed Baarová's life through national female *bildungsroman* but consistently hyperbolized each of its core narrative elements. The negative role of the foreign language, German, an adverse motherly figure, and an unreliable German lover fueled two-fold didacticism in *Lída Baarová*. The exaggerated negative frames fill the void of a positive figure core to female *bildungsroman* — a man able to become the demiurge for a Czech woman. In emphasizing the negative frames of Czech *bildungsroman*, *Lída Baarová* extended its educational message even at the cost of destroying the core of *bildungsroman*, the possibility of coming-of-age.

Not one but two fateful German lovers brought Baarová's life to ruin. Tellingly, only these characters were represented by foreign (Austrian) actors: Gedeon Burkhard as Fröhlich and Karl Markovics as Goebbels. Both were presented not only as weak men unable to protect Baarová but also as men who seduced her. Fröhlich was the morally ambiguous anti-hero who combined the features of good and bad characters but finally was revealed as evil. The film's historical inaccuracy reinforced the negative image of Fröhlich: he was presented as a man who rejected divorcing his wife and marrying Baarová, forcing her to have an abortion; while in reality, it was Fröhlich who was divorced, and offered Baarová marriage while she lost the child because of an ectopic pregnancy.

The film also stressed the compromised attitude of Fröhlich toward the Nazis, whom he obviously did not respect but used for developing his career, as the main source of misleading Baarová. Neither Burkhard nor Markovics are meant to be funny — but making their characters extremely despicable, the film maximized the effect of disciplinary humor aimed at educating the audience, mixing the aversive and ridiculous behavior of German men. The same mix was prescribed to the role of Lída's mother.

The choice of Simona Stašová, whose sparkling performance as Jana, Laura's mother, in *Román pro ženy* brought significant success to the movie, partially determined her casting as Lída's mother⁶⁶⁾ and confirmed Renč's reliance on *celebrity intertextuality*, "filmic situations where the presence of a film star evokes a genre or cultural milieu,"⁶⁷⁾ as the pleasure of intertextuality only achievable for the spectators. However, her role in *Lída Baarová* was significantly different. She reproduced the main features of the negative motherly figure well known from the times of Jane Austen's novels.⁶⁸⁾ Playing a woman with a mind constrained by an unfulfilled dream about her own vogue, Stašová performed the satire against the mother, identifying comicality with rigidity. Her death during the anti-collaborators' investigation is seen as an inevitable consequence of her mistakes.

66) Stašová won the Czech Lion Award for supporting female role for both films.

67) Robert Stam, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond* (London: Routledge, 1992), p. 207.

68) The magnified ridiculousness of mothers produces the core comic element in Austen's texts. Mainly, her mothers are a mix of heinous and infantile women obsessed with seeing their daughters marry wealthy noblemen. Maaja A. Stewart, *Domestic Realities and Imperial Fictions: Jane Austen's Novels in Eighteenth-Century Contexts* (Georgia: The University of Georgia Press, 1997); Claire L. Johnson, *Jane Austen, Women, Politics and the Novel* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990).

The German-language teacher who corrects Baarová's pronunciation is another negative female figure who embodies many clichés about German women as being rigid, manish, and totally devoted to German perfectionism. Her grotesque four-minute performance intertwines two flows of the negative influence on Baarová — German and female. By the end of the training, Baarová easily enslaves German men, impressed by her German articulation and her choice of a German folk song. Taking into account the propensity of Hubáč and Renč to apply horror motifs in their visual production,⁶⁹⁾ it is possible to recognize in this scene a well-loved trick of Nazisploitation movies — when the submissive female victim of sadist Nazis is singing and/or dancing to seduce them. Tellingly, Táňa Pauhofová as Baarová remains in this scene totally asexual while her German supervisors are proud of their pedagogical success.

The duplicitous bar of *bildungsroman* frames in *Lída Baarová* blocks any options for Lída's coming of age and leaves her an eternal child in psychoanalytic terms: absorbed by her affects and unable to cultivate efficient control over them.⁷⁰⁾ The performance by the old Baarová, who is dancing and singing in front of the Czech journalist and speaking about her success at UFA, is easily interpreted as a kind of prescription of an entirely fixed scenario of acting out her traumatic experience, preventing Baarová from becoming an adult. But the film also puts forward the suffering of Baarová, who remains the main visible victim.

Despite consistent manipulation of the motif of Holocaust piety, not the suffering of the Jews but the evil-doing by Nazis observed by Baarová, remains in focus throughout the film. The scenes with anti-Jewish pogroms are presented as slow-motion pictures, which the audience can watch through Lída's eyes. She is the bystander who should capture the empathy of the audience. Restricted access to the option to feel the past deeply concentrates on producing one-fold pedagogical emotions, leading the audience to say "I am [not] Lída Baarová" and experience parasitic participation in the film's spectacular effects.⁷¹⁾

In this way, *Lída Baarová* provides a fundamentally single-focus experience for spectators who, according to Altman, "for whatever reason, find themselves intrigued by the fate of a single character's strong tendency toward personal identification with one of the films' exemplary characters".⁷²⁾ Thus, like destroying the narrative strategy of the meta-cinematic farce, *Lída Baarová* nullifies the syntactic bonds of the national *bildungsroman* aimed at equipping spectators with the reflective lenses to recognize the price of emancipation.

69) The most famous work by Hubáč includes the crime TV series *Černí andělé* (2000–2001), in which he introduced a wide range of plots from different horror-based genres — gothic, zombie, satanic — including one episode created in cooperation with Renč. Renč also uses satanic motifs — e.g., in his most successful music video for the single *Medvídek* (Teddy Bear, 1998) for the rock band Lucie.

70) Thomas Klinkert and Willms Weertje, 'Romantic Gender and Sexuality', in Gerald Ernest, Paul Gillespie, Manfred Engel and Bernard Dieterle (eds), *Romantic Prose Fiction* (Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2008), pp. 226–248.

71) Hake, *Screen Nazis*, p. 185.

72) Altman, *A Theory of Narrative*, p. 299.

Conclusion

Extreme cases of cinematic cannibalization such as Renč's films deserve special attention because they address the call to fill the gap in exploring the historical roots of the translated dichotomy of us/them and its ongoing reproduction as a core hermeneutical code in post-socialist films. Revisions of the time-space continuities in films and their driving forces face the postmodernist inveiglement to prescribe to the cannibalization of genres the definition "random"⁷³⁾ in order to emphasize rhetorical strategies that are similar across national bodies.⁷⁴⁾ Also, an indispensable part of reconstructing the origin of a cinematic master narrative is the historicization of the reflections around various attempts to cross the borders between different storytelling practices.

Stam et al. assert: "The film's originality (...) lies in the audacity of its imitation, quotation and absorption of other texts, its ironic hybridization of traditionally opposed discourses".⁷⁵⁾ By relying on "prosthetic" memories of the audience more than other possible units of cultural information, *Lída Baarová* produces a mixture of relief and dismay about the past that destroys the narratives recruited for telling the story of Baarová.

Lída Baarová consistently separates semantic and syntactic approaches in post-political films aimed at questioning the role of Nazism in the destiny of the female star. Recontextualizing only short fragments of *Lili Marleen* and *La niña de tus ojos* in favor of simplistic visual replication, *Lída Baarová* blocks extended engagement of the audience in interpretative games⁷⁶⁾ and does not focus the energy of spectators on moving "beyond the visible toward a sociological level of abstraction that reveals greater truth than the separate physical observations out of which it is built".⁷⁷⁾

Recognizing in Renč's films the attempt to capture the "market of the national history as an international spectacle"⁷⁸⁾ explains the obvious musealization of authoritative regimes and the emasculation of outstanding stories of particular individuals — like Eva Kováčová/René (*Requiem pro panenku*), student Bartuška (*Polojasno*), or Lída Baarová — against achieving more interpretative richness in narrating the life of the main characters. Significantly narrowing the story of Baarová through reinforcing the clichés of *bildungsroman* and musealization of the Nazis, the film ultimately rejects resolving the challenge of the cultural and historical contexts relevant to the unusual and most interesting turns of Baarová's film career in line with the multiple focus of meta-cinematic farce aimed at decentralizing the centrality of master narratives. Maximizing the core frames of *bildungsroman*, *Lída Baarová* replaces the historical face of Baarová's life with a cascade of decontextualizations of her story, interwar cinema, and the German-Czech relationship towards reinforcing the binary opposition of us/them.

73) Fredric Jameson introduced random cannibalization as a central pillar for conceptualizing post-modernism in order to revise the continuities and ruptures of cultural history: Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 18.

74) Hake, *Screen Nazis*, p. 162.

75) Stam et al., *New Vocabularies*, p. 206.

76) Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge 2006), p. 9.

77) Altman, *A Theory of Narrative*, p. 285.

78) Elsaesser, 'Lili Marleen', p. 121.

Victoria Shmidt, a researcher at the Karl-Franzens-University of Graz, SOEGA/SEEHA Center of Southeastern European History and Anthropology, focuses on the issue of race science in East-Central European countries as an indispensable part of building the nations. Her interest in film studies stems from the intention of deepening knowledge concerning the history of interrogation between nationalism, public discourse, and racial thinking in Czechoslovakia, Yugoslavia, and Bulgaria in the twentieth century. Along with fictional novels and films aimed at educating the nations, Victoria explores the impact of *bildungsroman* on shaping the identities of women within nation-building in Central Europe.

The research was sponsored by the Czech Literary Fund Foundation.

Filmography

Anděl Páně (Jiří Strach, 2005), *Anděl Páně 2* (Jiří Strach, 2005), *Apollo 13* (Ron Howard, 1995), *Báječná léta pod psa* (Petr Nikolaev, 1997), *Barcarole* (Gerhard Lamprecht, 1935), *Básníci* (Dušan Klein, 1982, 1984, 1987, 1993, 2003, 2016), *Blues Brothers 2000* (John Landis, 1998), *The Bunker* (George Schaefer, 1981), *Černí andělé* (Ivan Hubač, 2000–2001), *Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930), *Der Spieler* (Gerhard Lamprecht, 1938), *Everyone Says I Love You* (Woody Allen, 1996), *Game of Thrones* (David Benioff, D. B. Weiss, 2011–2019), *Gandhi to Hitler* (Rakesh Ranjan Kumar, 2011), *Hillsborough* (Charles McDougall, 1996), *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), *Kommissar Rex* (Peter Hajek, Peter Moser, 1994–1996), *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), *Lída Baarová* (Filip Renč, 2016), *Lili Marleen* (Rainer Werner Fassbinder, 1981), *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko* (Václav Vorlíček, 2001), *Marlene* (Joseph Vilsmaier, 2000), *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Miloš Forman, 1975), *Patrioten* (Karl Ritter, 1937), *Polojasno* (Filip Renč, 1999), *Postřižiny* (Jiří Menzel, 1980), *Quiz Show* (Robert Redford, 1994), *Rebelové* (Filip Renč, 2001), *Requiem pro panenku* (Filip Renč, 1991), *Román pro ženy* (Filip Renč, 2005), *Výchova dívek v Čechách* (Filip Renč, 1997), *Zwartboek* (Paul Verhoeven, 2006).

SUMMARY

When National Female *Bildungsroman* Meets Global Fantasies about Nazis*Historical Roots and Current Troubles in Lída Baarová*

Victoria Shmidt

This text explores *Lída Baarová* (2016) by Filip Renč, a film that exceeds the limits of storytelling practices shaping views on female emancipation. Altman's semantic/syntactic/pragmatic approach to the genre frames the deconstruction of the film as an example of non-random cannibalization of narrative strategies and cultural codes. Introducing Renč's filmography sheds light on a specific set of intertexts for contextualizing *Lída Baarová* as mixing meta-cinematic farce and female *bildungsroman*. Examining *Lída Baarová* in the context of European meta-cinematic farce about female representatives of mass culture in fascist regimes aims to recognize the pathway of musealizing the totalitarian past. The comparison of *Lída Baarová* with *Lili Marleen* (1981), *Marlene* (2000) and especially *La niña de tus ojos* (1998) reveals the contest between multi-layered visual matches of *Lída Baarová* with these films and consistent deconstruction of the meta-cinematic farce in favor of reintroducing the binary distinction between us/them. Seeing *Lída Baarová* embedded in the formation of female *bildungsroman* directly addresses the role of the our/their dichotomy in building the Czech nation. Comparing *From Subway with Love* (2004) and *Lída Baarová* points to the intertextuality that interprets *Lída Baarová* as exaggerating the core of the master coming-of-age narrative. By juxtaposing meta-cinematic farce and *bildungsroman*, *Lída Baarová* determines the deconstruction of both units of cultural information and limited spectatorial pleasure from pedagogical emotions. Deconstructing *Lída Baarová* as a film crossing the borders between national and international narratives restores particular options for reengagement with sensitive issues of the post-socialist production and consumption of films.

keywords: post-socialist cinema, meta-cinematic farce, female *bildungsroman*, intertextuality, semantic/syntactic/pragmatic approach

Tereza Hadravová — Andrea Slováková

Diváctví jako světatvorba

Rozhovor s Timothy Corriganem

Na začátku své populární rukověti psaní o filmu pro univerzitní studenty, jejíž deváté vydání vyšlo v roce 2014, **Timothy Corrigan** poznamenává, že psaní o filmu nelze oddělovat od myšlení o filmu. Příručka je proto vybavena nejen radami, jakým způsobem si během sledování filmu dělat zápisky, jak zachytit záblesky idejí, proměnit je v teze a následně je podpořit argumenty, ale také poměrně zevrubným přehledem o různých konceptuálních nástrojích a teoretických přístupech k filmu. Díky své kompozici, ale i pro odlišné důrazy, může Corriganův *A Short Guide to Writing about Film*¹⁾ (Krátký průvodce psaním o filmu) fungovat jako doplněk k *Umění filmu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Provázanost toho, co o filmu víme, jak o něm přemýšlíme a jak filmy vnímáme a prožíváme, Corrigan zdůrazňuje i v další z učebnic, které pro vysokoškolské studenty napsal (tentokrát spolu s Patricií Whiteovou), *The Film Experience: An Introduction* (Úvod do filmové zkušenosti), jejíž páté vydání se objevilo v roce 2017.²⁾ Autor ji uvádí citátem Aldouse Huxleyho: „Zkušenost není to, co se ti stane, ale to, co s tím, co se ti stane, uděláš.“

Rozhovor, který jsme s Timothy Corriganem vedly, končí tvrzením o vzájemné závislosti psaní a mluvení o filmu (tedy produktivních aktivit diváka) na jedné straně a vnímání filmu na straně druhé. Právě tři zmíněné aktivity — myšlení, jazykové vyjádření a samotné vidění — jsou u Corriganova rovnocenně podstatné a navzájem komplementární. V praktickém důsledku to znamená, že výuka filmové teorie by neměla opomíjet či odkládat reflexi a kultivaci psaní o filmu — naopak by je měla učinit svou integrální součástí. V oblasti teorie pak vede Corriganův důraz na vzájemnou propletenost teoretických, recepčních a produktivních aktivit například k rozšíření povědomí, co znamená filmové diváctví. Za bytostně produktivní akt považuje popisování filmu, jež pokládá za klíčovou kompetenci k pochopení díla, ale také pozici diváka, potažmo mluvčího; „Popisování filmu“ je rovněž pracovním názvem knihy, na které Corrigan v současnosti pracuje.

1) Timothy Corrigan, *A Short Guide to Writing about Film*. Ninth Edition. London: Pearson 2014 [1. vyd. orig. 1989].

2) Timothy Corrigan – Patricia White, *The Film Experience: An Introduction*. Fifth Edition. Boston and New York: Bedford/St. Martin's 2017 [1. vyd. orig. 2004].

Na to, jak omezený či zastaralý, třebaže zároveň rozšířený je předpoklad, že filmová recepce zahrnuje pouze ony desítky minut přímého kontaktu diváka a filmu, Corrigan upozorňoval i na začátku devadesátých let ve své knize *A Cinema Without Walls* (Kino bez zdí). „Skutečné obtíže a opravdové otázky týkající se sledování filmů v současné době,” napsal Corrigan před téměř třiceti lety, „se nevztahují k tomu, co vidíme na plátně.“³⁾ V této knize se Corrigan věnuje rekurentním vazbám mezi změnami v oblasti filmové produkce, distribuce a recepce. Pozoruhodné přitom je, že se při studiu recepce nesoustředí jen na to, jak ekonomické a technologické změny ovlivňují, jak, s kým, kde a za jakých okolností filmy vnímáme, nýbrž také tvrdí, že změny ve způsobech vnímání mají vliv na podobu a tvorbu významů nově vznikajících filmů.

Pro Corriganovo myšlení je příznačné, že aktivity diváka, studenta, kritika, teoretika či učitele vnímá jako principiálně produktivní konání, které svým rámováním a kontextualizací dílo přímo spoluutváří. Nejvýrazněji dialogickou formou je přitom filmová esej, které se Corrigan věnuje od počátku devadesátých let. Za jeho nejvýznamnější práci vůbec lze považovat knihu *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (Filmová esej: Od Montaigne, po Markerovi, 2011),⁴⁾ kterou nedávno doplnila čítanka *Essays on the Essay Film* (Eseje o filmovém eseji, 2017), již Corrigan editoval spolu s Norou M. Alterovou.⁵⁾ Corriganova kniha nabízí nástroje k hledání příbuzností i rozdílů bohatého množství děl, rozlišování různých podob reprezentace, vztahu k estetice a historickému vývoji i současnosti této kulturní praxe — jak z hlediska tvůrčích metod, tak vnímání.

Rozhovor se uskutečnil během 23. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, kam Timothy Corrigan dorazil jako porotce sekce „Mezi moři“.⁶⁾

— — —

Mezi knihami, které jste napsal, dominují texty zaměřené na určitá období, autory či druhy kinematografie. Několik titulů jste však věnoval teorii filmového diváctví. Jak spolu tyto dvě široké oblasti vědeckého zájmu souvisejí?

Diváctví mě zajímalo vždy, ať už jsem se zabýval jakýmkoli tématem. Na dokumentech a filmových esejích se mi líbilo právě to, jak dokážou provokovat publikum. Když jsem psal o německém filmu sedmdesátých let, zajímalo mě, jak Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Werner Schroeter či Hans-Jürgen Syberberg pracovali s představou diváka vytvořenou v rámci hollywoodského modelu: jejich snímky tento model současně využívají i kritizují. V takovém vzorci oslovování filmového diváka jsem našel pojitko mezi jinak velice rozdílnými druhy filmů.

3) Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press 1991, s. 7.

4) Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press 2011.

5) Nora M. Alter – Timothy Corrigan (eds), *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.

6) Rozsáhlý rozhovor s Timothy Corriganem jsme rozdělili na dvě části a připravily k vydání ve dvou odborných časopisech. Na konci roku 2019 vyšel v slovenském *Kino-Ikonu* první díl rozhovoru, v němž Corrigan hovoří o dokumentu, filmových esejích a filozofické produktivitě filmu. Andrea Slováková – Tereza Hadravová, *Etika a estetika reálného. Kino-Ikon* 24, 2019, č. 2, s. 67–75; přel. A. Slováková.

Jak se v posledních dvaceti letech proměnily divácké návyky? A proč tituly, které věnujete filmovému diváctví, koncipujete jako vysokoškolské učebnice — snažíte se tím diváckou kulturu nějak zlepšit?

O dominantním diváctví lze přemýšlet v kontextu hollywoodského modelu, fungujícího na základě identifikace s postavou. Je důležité si uvědomit, že tento model je pořád rozšířený. Zároveň se však objevuje nový, interaktivní model diváctví. Je výsledkem součinnosti mnoha příčin, včetně rozšíření digitálních technologií a proměnou míst, na nichž můžeme filmy sledovat, od rozmanitých filmových festivalů až po iPhony a počítače. Domnívám se, že jeho význam bude jen sílit. Sám o sobě nutně nepopírá ani nepřepisuje klasický model filmového diváctví ani brechtovský model, který si spojujeme s různými novými vlnami. Pouze mění způsoby, jakými filmy sledujeme, a to jak mezi jednotlivými diváky, tak uvnitř diváckých skupin. Lze o tom mluvit zcela konkrétně: sledujeme-li film na počítači, můžeme jej zastavit, posunout vpřed, vrátit zpět... A domnívám se, že vznikají filmy, které se tomu přizpůsobují: pracují se strukturou, která využívá interaktivitu jako odlišného modelu filmového diváctví. Svými učebnicemi se implicitně snažím rozvíjet sebereflexivní, precizní diváky, kteří se dokáží v této moderní krajině pohybovat.

Můžete nám dát nějaký příklad souladu mezi modelem interaktivního diváctví a konkrétním filmem?

Digitální filmy, jako jsou ČASOVÝ KÓD (2000) Mikea Figgise či RUSKÁ ARCHA (2002) Aleksandra Sokurova, vědomě cílí na toulavého, nezávislého diváka, provokují jej. Tradiční model počítá s publikem, které sedí v šeru kinosálu a nechává se filmy okouzlit, identifikuje se s nimi. K čemu ale přesně dochází, když VERTIGO sledujeme na iPhoneu (jako někteří moji studenti)? Stane se zjevně jiným filmem. Možnosti (či neodbytnost) interaktivního modelu, pro který je charakteristické přivlastňování si filmu divákem, svým způsobem znovu otevřely celý filmový archiv. I velmi staré snímky nebo konvenční filmy poskytují současným divákům příležitost je přetvořit, vnímat je tak, že důležitější než obraz na obrazovce je to, co s ním divák dělá. Diváci nyní sledují filmy jinak — dalo by se říci, že svým pohledem z nich dělají svůj vlastní majetek.

Zajímalo by mne, jak se změny v diváctví, o kterých mluvíte, promítají do praxe filmové kritiky, ať už té „oficiální“, s níž se setkáváme v tradičních institucích typu filmový časopis, nebo té neformální, kterou praktikujeme jako běžní diváci. A jak se proměňuje temporalita filmového prožitku, můžeme-li nyní filmy přerušovat, komentovat a své komentáře sdílet?

Někteří filmoví kritici a badatelé, a není jich málo, jsou skálopevně přesvědčeni, že je nutné zůstat věrný filmovému prožitku v tradičním smyslu. Sledovat VERTIGO na iPhoneu by nepovažovali za dobrý nápad: takový film je třeba zhlédnout ze 70mm či 35mm distribuční kopie. A jsou i takové instituce. Například festival v Cannes se před dvěma lety, na základě negativních reakcí na zařazení filmů OKJA (2017) Bong Joon-hoa a WONDERSTRUCK (2017) Todda Haynese vyrobených pro Amazon a Netflix do hlavní soutěže, rozhodl zavést pro soutěžní snímky podmínku francouzské kinodistribuce. Tradicionalisté, jak je nazývám, se obávají devalvace zážitku z filmu v kině. Úzkostlivě stráží výsostné postavení filmového obrazu, který má nadále upevňovat diváckou pozici.

Já si tradicionalistů vážím, ale myslím, že bojují v předem prohrané bitvě. V každém případě doufám, že možnost sledovat filmy v kině nezmizí, nicméně posun, který nastal v důsledku digitálního obratu a rozšíření technologií na produkci i recepci filmů, nelze ignorovat.

Interaktivní model diváctví se stává čím dál důležitějším. Dlouhá léta se věnuji výuce filmu a vím, že nejmladší generace diváků již nechodí do kin a sleduje filmy na počítačích. Nebezpečí posunu k novému modelu diváctví spočívá v určitém druhu úsudku, který se nabízí: totiž přesvědčení, že nyní mohou filmy udělat takové, jaké chci já. Uvolněný subjektivismus, o kterém v souvislosti s recepcí filmů mluvím, se může stát tím, co nazývám digitálním narcismem, a je třeba jej vyvažovat nějakým jiným zarámováním či nasměrováním pomocí estetických přístupů k filmu či typů sociálních komunit, které se kolem filmu tvoří.

Myslím, že ústřední otázkou pro každou diskuzi o diváctví v současnosti je, jak lze filmový prožitek v průběhu sledování filmu otevřít, aniž by se stal jen nějakou formou narcistního subjektivismu. Jak je možné vzrůstající moci diváka využít k tomu, aby zacílila na větší ideje a širší komunity? Takové otázky svým významem téměř přerůstají samotné filmy. Způsob, jak filmy sledujeme a jak o nich mluvíme, by měl ovlivňovat nějaký druh reflexivní pedagogiky.

Když lidé vycházejí z festivalového kina například zde v Jihlavě, tak o filmech hovoří. Všichni viděli tentýž film, ale mají odlišné prožitky a různé náhledy. Diskuze pomáhá, aby se interaktivní prožitek stal součástí společné zkušenosti.

Ale na festivalu praktikujeme spíše tradiční, neinteraktivní vnímání filmu, nebo ne?

Souhlasím. Daleko více však záleží na tom, co se děje za zdmi kinosálů. Líbí se mi nicméně, že se po nás porotcích vyžaduje, abychom filmy viděli v kinech společně s diváky, a nikoli doma na svých obrazovkách. Domnívám se, že organizátoři festivalu nám tak dávají na vědomí, že — ať už jsou naše vlastní divácké návyky jakékoli — jako porotci se máme odrazit nikoli od svých vlastních prožitků, ale od veřejné, společné zkušenosti. A také to, že svůj dojem z filmu máme, v ideálním případě, sdílet v dialogu s ostatními lidmi. Souhlasím, že se na filmových festivalech takový druh vnímání filmu pěstoval svým způsobem vždy, ale myslím, že v tuto chvíli jde opravdu o hodně. Technologie totiž nyní prosazují individuální prožitky.

Existují i jiné, specificky digitální způsoby, jak čelit tomu, co nazýváte „digitálním narcismem“? I když už nesedíme skupinově v kinech, můžeme mít silný dojem společného prožívání, když sdílíme své dojmy třeba na síti...

To je, domnívám se, velice naléhavé téma. Jak podpořit takový druh sdílení, který neoslovuje pouze ty, kdo mají stejné názory jako já, ale šíří se rozsáhlejšími společenskými strukturami? Před mnoha lety jsem napsal knihu *A Cinema Without Walls* (Kino bez zdí, 1991), která v určitých ohledech předjímala, co si dnes myslím o současné situaci: že metafora uzavřeného diváctví užívaná pro sledování filmů v prostoru kinosálu je u konce. Její pád přináší příležitosti stejně jako nebezpečí. Konkrétněji řečeno, vzniká příležitost pro tvorbu video-esejí a dalších forem kritického vyjadřování, které se v těch nejlepších případech stávají interpersonálním „testováním“ významů a idejí, vždy vystavených jinému.

Proměny diváctví jsou spojené také s tím, co můžeme zjednodušeně označit za vzrůstající hybridizaci filmů. Mění se nejen modus recepce, ale i reprezentace: dochází k prolínání stylistických konvencí z oblastí fikce, experimentálního filmu, animované kinematografie, instalací, performancí, všech druhů umění... Jaký vliv mají tyto změny v reprezentaci a recepci na filmové eseje? Vznikají nějaké nové druhy tohoto formátu?

Filmy směřující dokument a fikci, propojující různé žánry, jsou zcela jistě jedním z vnějších ukazatelů hybridizace. Ale esejistika se za zdi kinosálů dostává i jinými cestami: vznikají například esejistické instalace v muzeích či na ulicích. V jistém ohledu je esej — se svým důrazem na interaktivitu — pravděpodobně nejlépe uzpůsobený počítačům, čili technologii, která má interaktivní schopnosti, jež film pouze v některých momentech předznamenal.

Aktuální jsou také zmíněné video-eseje: tímto termínem neoznačuji pouze eseje natočené na video, ale také to, s čím se dnes setkávám na univerzitách či v uměleckých kruzích — že diváci si jistě filmy znovu-přivlastní jako svá vlastní videa. Ze standardní akademické eseje například o Tarantinově filmu se může vyklubat produktivnější, nápaditější a podvratnější práce. Možnosti interaktivního, přemýšlivého vztahu k jiným kulturním formám se stále častěji využívají v oblasti, která je v mém pojetí tím nejdůležitějším rámcem pro esejistiku, totiž ve veřejné sféře, kde se objevují jako — máme-li se vrátit k etymologickým kořenům eseje — testování samo, testování filmu stejně jako sebe sama v jistém prostředí.

Ve vztahu ke své vlastní práci bych dodal, že etymologie vzdělávání čili edukace má co dělat se spojením „vyvádět ven“. Pohyb směrem ven je něčím, co můžeme my pedagogové vtisknout ve svých třídách esejistické formě, čím ji můžeme tvarovat, k čemu ji můžeme pohánět či nutit.

Přemýšlel jste někdy, že začnete vy sám natáčet video-eseje?

Přemýšlel, a vlastně mě to docela láká. Třeba se k tomu jednou odhodlám. Ale — a možná se vám to bude zdát poněkud staromódní — já prostě miluji psaní. S ohledem na vývoj, o kterém hovoříme v souvislosti se současnou kulturou, je psaní formou vyjadřování, esejistiky či intelektuálního klání, jež patří do jiného století. Já v něj však stále věřím.

Před několika lety vyšel v Iluminaci váš příspěvek o videopásce.⁷⁾ Psal jste o tom, jak obtížné je včlenit do filmu video, protože se jedná o dva velmi odlišné způsoby reprezentace: zatímco filmy zakládají narativní zkušenost, v jejímž rámci mají události svou minulost a budoucnost, video reprezentuje bezprostřední prožitek. V eseji prohlašujete, že film nakonec bitvu vyhrává a začleňuje cizorodou technologii do svého rámce. Jsme nyní svědky další bitvy mezi technologiemi, které se nás snaží přesvědčit, že modus zkušenosti, jež reprezentují, je tím dominantním, základním způsobem prožívání světa i nás samých? A platí stále, že film nakonec vždy zvítězí?

Už si nemyslím, že film vždy zvítězí. V roce 1997 jsem psal o tom, že se videopáska pokouší zasahovat do filmového vyprávění, ale kulturní i formální převaha filmového vy-

7) Timothy Corrigan, Bezprostřední historie. Zásahy videopásky a narativní film. *Iluminace* 12, 2000, č. 3, s. 65–77; přel. Karla Hyánková (Immediate History. Videotape Interventions and Narrative Film, 1997) [pozn. překl.].

právění v té době znamenala, že film reprezentační bezprostřednost videa rozlomí či začlení. Narativní film si s intervencí videa obvykle dokázal poradit: dalo by se říct, že si jej přivlastnil.

Myslím, že kulturní a technologické základy se nyní docela změnily a že došlo k významnému otřesení dominance určitého druhu filmového zobrazování historie — způsobu, jakým se vztahujeme k minulosti, jak ji nahlížíme. Abych odpověděl na vaši otázku, videografické zobrazování je čím dál více redefinováno právě digitální obrazovkou. V roce 1997 jsem o videopásce psal především v souvislosti s tradičním analogovým videem, jež se skrze digitálno značně proměnilo — digitálnem mám zde na mysli nejen sám způsob zaznamenávání či natáčení, ale především to, jaký máme k obsahům přístup a jak získáváme jako diváci větší moc, respektive jak si můžeme znovu přivlastňovat způsoby, jimiž vytváříme historii, konstruuje sami sebe a svět. Což opět vyvolává otázku, o kterou se hluboce zajímám: pokud nyní jako divák disponuji ve vztahu k obrazům ve svém životě novými možnostmi, mohu-li s nimi dělat, co se mi zlíbí — stvořit svět, který je prostě a jednoduše mým vlastním odrazem —, jaké jsou potom hodnoty, jimiž se při své světátvorbě nechávám vést? Připustíme-li, že diváci se ve vztahu k obrazům těší stále větší autoritě, jaké hodnoty a jakou etiku jejich činnost předpokládá? Těžká otázka...

V současných filmech se objevuje stále více digitálních obrazovek s textovými zprávami — psané slovo, zdá se mi, hraje čím dál podstatnější úlohu uvnitř audio-vizuálních narativů, téměř jako v dobách mezititulků užívaných v němých filmech. Lze tento důraz na psaný text uvnitř obrazu považovat za známku toho, že zuří nová bitva o dominantní modus reprezentace?

To je vynikající postřeh. Můj zájem o popis, o kterém budu v Praze přednášet,⁸⁾ není pouze důsledkem faktu, že miluji slova a psaní, ale souvisí také s myšlenkou, že psaní se stává skutečně důležitým protějškem obrazu, způsobem jeho opětovného přivlastňování či zdůrazňování. A psaní v sobě často zahrnuje sociální či obecnou hodnotu. Když člověk píše, obvykle nepíše pouze sám pro sebe. Psaní je formou komunikace. Jazyk se někdy nachází v obrazu samotném, ale je přítomen také v aktivitě diváctví: jako svého druhu nutkání mluvit o filmech, psát o nich. Ve svých kurzech vždy zdůrazňuji moc psaní; obvykle přitom cituji Godarda, který si ve filmu KŘESTNÍ JMÉNO CARMEN (1983) pro sebe neustále mumlá: „Špatně viděno, špatně řečeno“. Svým studentů říkám, že platí i opak — a to je, v krátkosti, má vlastní pozice: „Špatně řečeno, špatně viděno“.

8) Překlad studie, kterou T. Corrigan ve své přednášce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze představil, vyšel v rubrice Kinematografická filozofie v časopise *Kino-Ikon*. Timothy Corrigan, Film a pavučina popisu. *Kino-Ikon* 24, 2019, č. 2, s. 49–65; přel. T. Hadravová (In Other Words: Film and the Spider Web of Description, plán. vydání 2020) [pozn. překl.].

Dělat odvážná rozhodnutí

Rozhovor s Dušanem Barokem

Vědecký pracovník, umělec, kulturní aktivista a bratislavský rodák **Dušan Barok** se dlouhá léta podílel na projektech z oblasti mediálního umění a mediální kultury. Mezi nejznámější patří festival Multiplace a platforma pro avantgardní mediální studia Monoskop.org a Monoskop Log. V současnosti dokončuje disertační práci věnující se prezervaci mediálního umění na Katedře mediálních studií na Amsterdamské univerzitě. Rozhovor vznikl u příležitosti mezinárodního kolokvia o konzervaci novomediálního umění, na níž Barok vystoupil. O jeho předchozích i současných aktivitách jsme si povídali ve Vasulka Kitchen Brno.

— — —

Řekněte mi o začátcích a atmosféře, ze které se zrodil Monoskop, jaký byl prvotní moment a motivace pro jeho rozjezd?

Začátkem nultých let jsem byl součástí bratislavské komunity, která provozovala mediální laboratoř Burundi, tehdy v prostorech A4 nultého centra, které stále existuje. Burundi byl celkem krátkodobý projekt, existoval asi dva roky. Bylo nás asi 10–15, každý z jiného prostředí, výtvarníci, architekti, urbanisti, knihovní vědci, informatici, velmi různorodá škála lidí. Co nás spojovalo, byl zájem o kulturu a tvorbu a o nové technologie — v těchto tématech se protínaly naše zájmy. Z tohoto podhoubí jsme též spustili festival Multiplace, který existoval 15 let. Prvním významným momentem bylo vytvoření webové stránky, kde jsme prezentovali, co jako komunita děláme, to bylo v roce 2004. Kontext, ve kterém se ta stránka objevovala, byl mimo náš dosah (Google již funguje jako portál pro webové vyhledávání). Když člověk hledal Burundi Bratislava nebo nějakou jeho aktivitu, zobrazil se ve výsledcích vyhledávače v kontextu jiných nesouvisejících iniciativ. Tento kontext, ve kterém byly naše aktivity na webu prezentované, přicházel z Kalifornie — Google má svoje algoritmy k řazení výsledků vyhledávání.

Druhým významným momentem byla Wikipedie, která fungovala asi druhým rokem jako poměrně nová idea online encyklopedie. Její software byl svobodný, byl zdarma, kdokoli si ho mohl vzít a vyrobit vlastní wikipedii. A to jsme udělali. Byl to experiment, chtěli jsme si udělat vlastní wiki pro věci, kterými se zabýváme, pro určitou vlastní dokumentaci a sebekontextualizaci. Chtěli jsme začít mapovat vlastní kontext mezi iniciativami, které jsou nám podobné — v Brně, Praze, Záhřebu, Varšavě — tam už jsme měli kontakty. Začali jsme vytvářet stránky i pro tyto iniciativy a spolupracovníky

a propojovat vztahy. O nějaké dva tři roky později přišel i zájem o to, co bylo na pomezí umění a technologie před námi, historie 90. let, 80. let a s tím přišel i třetí moment — sebehistorizace.

Říkal jste, že ze začátku vás bylo 15 členů z rozličných oborů. Všichni přispívali na Monoskop?

Burundi fungovalo celkem horizontálně — různé kombince, nebo chcete-li seskupení lidí, měly různé projekty. Monoskop byl moje iniciativa, ale dělal jsem ji pro nás, pro komunitu. Samozřejmě že všichni si tam vytvořili účty, plnili své profily a konali tak neplánovaně, organicky. Neměli jsme ponětí, jak dlouho to takto bude fungovat. Nedostávali jsme žádnou finanční podporu ve formě grantů, byla to spontánní iniciativa. Až postupně se to rozrostlo a lidé mimo náš okruh si začali vytvářet vlastní účty.

Obsah Monoskopu a vámi zmiňované webové stránky jsou tedy někde na soukromém serveru?

Ano, server je pro nás velká věc. Komunita po několika rocích existence, poté, co Burundi přestalo existovat, pokračovala s festivalem Multiplace. Některé ročníky tam bylo po dobu deseti dní 100 paralelně probíhajících akcí v deseti městech. Zúčastňovalo se mnoho organizací a sdružení. Někdo dělal menší věc, někdo velkou výstavu, bylo to velmi otevřené. I z manažerského hlediska jsme experimentovali s otevřenou organizací (Barbora Šedivá o tom napsala celou disertační práci). Přišlo nám přirozené, že každý má nějaké webové stránky, že potřebujeme mailing listy, maily, podmínky pro vysílání. Komerční servery jsou hodně omezené, přišlo nám důležité si vytvořit vlastní server. V roce 2009 jsme tedy rozběhli vlastní online server. Ten existuje už deset let, je tam okolo osmdesáti domén, mnoho lidí tam má e-maily, provozujeme jej jako gratis servis pro kulturní tvůrce.

Zmínil jste, že na straně jedné se v případě Monoskop.org jedná o komunitní projekt a jeho obsah je tvořen jeho vlastními členy. Zároveň je však vystaven na internetu, a je tedy dostupný široké veřejnosti. V souvislosti s příchodem vašeho zájmu o dřívější období a historii se k obsahu přidaly též dokumenty, které jste sami nevytvořili. Jak přemýšlíte o autorských právech v souvislosti s obsahem na Monoskop.org?

Je tam takové upozornění, že Monoskop je neziskový projekt, tedy tam není žádný příjem či zisk. Nevykořisťuje se ani chování uživatelů, nesbíráme statistiky návštěvnosti ani další citlivé údaje, ten účel je čistě výzkumný — taková lidová interpretace fair use.¹⁾ Obsah, který na Monoskop najdeme, pochází primárně (95 %) ze zdrojů nalezených na síti. Ty jsou pouze duplikované a kontextualizované.

Myslíte si, že copyright kultuře a jejímu vývoji škodí?

Nejsem zastáncem toho, že všechno má být dostupné, a od začátku jsem nebyl. Ta první léta, možná do roku 2009, byl Monoskop primárně textuální stránka. Obsah byl autorsky psaný nebo zkopírovaný z jiných stránek, byly tam však samozřejmě přiznané zdroje. Dokumenty ve formátech pdf a videa začaly přibývat až mezi lety 2009–2010 a tehdy přišel zlom. Společně s kamarádem jsem se dozvěděl o existenci online otevřených knihoven, kde jsou všechny knihy, o kterých jsme slyšeli a ke kterým jsme se neměli jak dostat. Monoskop je ale selektivní, nedávám tam vše, mnohé věci mám

1) V nejobecnějším smyslu je poctivé použití jakékoli kopírování materiálu chráněného autorskými právy za účelem omezeného a „transformačního“ účelu, jako je například komentář k dílu chráněnému autorskými právy, jeho kritika nebo parodování. Taková použití lze provádět bez povolení vlastníka autorských práv. Jinými slovy, spravedlivé použití je obranou proti nároku na porušení autorských práv. Pokud vaše použití splňuje podmínky pro spravedlivé použití, nebude to považováno za porušení.

Dostupné online: <https://fairuse.stanford.edu/overview/fair-use/what-is-fair-use/>, [cit. 4. 2. 2020].

u sebe a je to kus od kusu, dílo po díle. Většinou, když je něco velmi dobré, zpřístupnění tomu ještě pomůže. Pozornost se na dílo nabalí. Měl jsem dlouhé roky a stále mám pro Monoskop pravidlo, že tam dávám publikace v elektronickém formátu, které jsou deset let a více staré, pokud tedy nejsou open access. Pokud jsou novější, a objeví se někde jinde na internetu, tak na ně pouze odkážu.

Na kolokviu rezonovala napříč institucemi palčivá otázka financování. Ovlivňuje vás tato otázka též nějak?

Já myslím, že peníze by náš projekt možná i poškodily. Od začátku až dodnes (cca 15 let) je to hobby. Nemáme deadline, nemusíme se nahánět. Co chci, je uchovat to. Chci, aby to, co tam je, nezmiželo. Chci, aby doména vytrvala, software byl updatovaný atd. Primárně mi velmi vyhovuje — a myslím, že i pro dlouhodobou udržitelnost je to dobré — nevázat se rozpočty a budgety, reporty a administrativou. Od začátku uvažuji stále stejně a myslím, že pro tento projekt je to, že tam nejsou žádné prostředky, pozitivní. O přežití serveru má zájem mnoho lidí, a pokud přežije ten, tak platforma by měla vydržet. Jsem ale rád, že existuje Internet Archive, který ukládá internetový obsah, a i kdyby se mělo stát, že webové stránky, které hostujeme, zmizí, budou se dát zpětně dohledat.

Co je na Monoskop.org jedinečné?

Co je velmi fajn, je živý kontakt s lidmi, kteří stojí za podobnými projekty. Třeba Aaaaarg, který dělá Sean Dockray, Memory of the World tvořený Marcellem Marsem a Tomem Medakem ze Záhřebu, UbuWeb Kennethem Goldsmithem z New Yorku, Cornelia Sollfrank a její Giving What You Don't Have a mnozí další. Za posledních deset let se stalo mnohé, dělali jsme sympozia, výstavy, máme mezi sebou vzájemnou podporu. Aaaaarg byl na serveru Multiplace po dobu dvou let, protože je vyhodili ze serveru v Americe, potom odešli dál na Island, kde jsou společně s dalšími projekty. Sdílíme vize, učíme se navzájem, funguje tam určitá pospolitost. V poslední době se tyto projekty začaly nálepkovat termínem stínové knihovny (shadow libraries), ten pojem se mi nezdá nejvhodnější, ale už se etabloval. Kenneth [Goldsmith, pozn. red.] dopisuje knihu o dějinách UbuWebu, kde jsou i kapitoly o spřízněných projektech. Vyšlo množství dalších publikací... Člověk je součástí komunit v prostředí, kde žije, ale zároveň jsou ty projekty na úplně jiných koncích světa a člověk pak zjistí, že si velmi rozumíte nejen tím, čím se zabýváte, ale i lidsky.

Na čem pracujete aktuálně?

Poslední tři roky jsem byl v Amsterdamu, kde dokončuji doktorát v rámci evropského výzkumného projektu o uchovávání současného umění. Je nás tam patnáct doktorandů, z toho tři v Amsterdamu. Můj výzkum souvisí se sbírkami umění a s dokumentací. Jedním z partnerů je Tate Modern, tam jsem měl možnost se seznámit s tím, jak ta instituce funguje zevnitř. Byl jsem několik týdnů v SFMOMA, výzkum jsem vedl skrze pohled konzervátorů, oni jsou taková neviditelná profese, přitom na nich muzea úplně závisí. Bez nich by díla nepřežila. Ta novější — mediální — díla postavila celou profesi na hlavu. Dlouhá století šlo o minimální intervence do maleb a soch atd. a najednou muzea kupují videoinstalace, VHSky se už nedají přehrát, zvuk je jiný, operační systémy zastaralé, a najednou je tam spousta parametrů. Naučit se s tím pracovat znamená jednak mít technické zázemí a také interpretovat a dělat rozhodnutí o tom, jak ta díla vystavit znova v jiném prostředí, často i bez umělce atd. Otevřelo mi to novou perspektivu na výtvarné umění i na infrastrukturu těch velkých muzeálních institucí a celý komplex péče. Publikoval jsem pár článků, dopisuji doktorát, doufám, že další rok to zvládnu dokončit.

Na jaké téma píšete doktorát?

V podstatě v jedné větě je to o organizování dokumentace o konzervaci mediálních instalací. Když se setkávám s lidmi z muzeí, bavíme se o jejich informačních systémech, ale i o jejich každodenní práci. Ta obsahuje velké množství implicitního poznání, které není k dohledání ani v reportech a v systémech. Toto poznání se v organizacích traduje.

Existuje podle vás nějaký způsob, jak toto implicitní poznání zaznamenat?

Jsou různé metody. Velmi rychle se to vyvíjí. Celá profese musí velmi úzce spolupracovat s umělci, což tak předtím nebylo. Konzervátoři přicházeli do kontaktu jen s uměleckými díly, muzea sbírala staré věci, umělci, kteří je vytvořili, často nebyli naživu. Nyní se velké množství času stráví rozhovory s umělci. Snaží se rozkrýt záměry za těmi díly, vytváří se e-mailová korespondence, skrze tu můžeme čerpat pravděpodobně nejvíc poznání o tom, jak dílo vystavit.

Jakou roli by měly zastávat instituce při uchovávání novomediálního umění? Co by měly české instituce dělat, aby mohly mít bohaté sbírky?

Dělat odvážná rozhodnutí. Profílovat se nejen s ohledem na bezprostřední okolí, ale i širší geopolitický kontext. Více se otevírat světu. Příkladem je Dům umění města Brna, který se otevřel archivu Vašulkových, lidí, kteří podstatnou část života strávili v zahraničí. Ve Spojených státech amerických archiv nemají. Ten mají pouze v Reykjavíku a v Brně. To muselo být též odvážné rozhodnutí, dlouho se projednávalo. Je to příklad odvahy, jelikož není jasné, zda se to podaří a co vlastně se přesně má podařit. Jak naplnit poslání vůči jejich odkazu, poselství jejich díla se vymýšlí za pochodu. A stejně to přišlo už téměř pozdě.

Visegrád dělá málo. V Olomouci jsem spolupracoval s Muzeem umění, oni mají sbírku středoevropského umění, což je také zajímavá iniciativa. Dívají se za hranice a dělají něco v širším regionálním měřítku, vedou k tomu webovou databázi. Chtějí s tím pokračovat dál. Ředitel Galerie moderního umění v Hradci Králové František Zachoval dnes prezentoval ve svém příspěvku grafy, které ukazovaly, že galerie doted sbírala pouze české a slovenské umělce. Nyní však mají i zahraniční tvůrce a myslím si, že i pro domácí umělce to má velký význam, že je vyzdvihuje být vedle zahraničních v jedné sbírce.

V institucionální praxi je v rámci mediálního umění úzus sbírat umění v edici. To zmiňoval i pan Zachoval. Pro instituce je stále důležitější otázka originality a nativní kopírovatelnost, která je médiím tohoto typu vtělená, se zdá být spíše překážkou. Jak tuto problematiku vnímáte vy?

On je v pozici, kde musí vyjednávat za instituci s tvůrcem, to je na úrovni byznysu. Šel by ale proti zdi, kdyby si toto stanovil jako pravidlo, od kterého neupustíme. Je to jedna z vyjednávacích strategií. Každý však chce mít věci, které jinde nejsou, mít unikátní sbírku. Je to způsob, jak přimět veřejnost přijít instituci navštívit. Dělají to i velká muzea.

Mediální instalace nevznikají proto, aby visely u někoho doma, jejich přirozené prostředí je často galerijní, vznikají pro veřejný prostor. Podobně třeba net art je vytvořen pro své specifické prostředí. Otázkou tedy je, jestli je multiplikace těch děl vlastně nutná.

Ty instalace jsou rozmanité, konzervátoři jsou v roli, kdy musí dělat spousty rozhodnutí. A pokud jsou zastoupeny ve více sbírkách, mohou se též hodně lišit. V konzervátorském výzkumu se pracuje s pojmy jako striktně a volně definované dílo (thickly a thinly defined artwork). Někteří umělci to mají detailně rozmyšleno, instalace musí vypadat přesně takto, mají přesně zpracovanou dokumentaci,

nebo si ji instituce musí udělat samy... A pak jsou umělci, kteří mají pár požadavků či instrukcí a zbytečné nechají na konzervátorovi či kurátorovi. V tomto procesu hraje svou roli mnoho lidí, kurátor, technici, preventivní konzervátor (prostředí), audiovizuální tým... Velké instituce mají mnoho různých oddělení, která se potkávají okolo instalování instalací. V určitém smyslu to může být až tak, že umělec poskytne ideu a tento komplexní realizační tým dílo uvede v život. Když je ale dílo konfrontované s prostředím a podmínkami, tak se může zjistit, že mnohé z těch věcí jsou zbytečně striktní a že to nemůže fungovat. Nezbyvá, než si připustit, že prostředí a čas dílo přetváří.

Adéla Kudlová

„Zatím jsme ubozí břídilové, a je těžké se s tím spřátelit!“

Vzpomínky na začátky české filmové výroby do roku 1914

Nejstarší období české kinematografie z let 1896–1914 patří k obdobím nejméně probádaným, jakož i s nejvíce nejasnostmi, a to ve filmové výrobě, distribuci i v předvádění.¹⁾ Tehdejší česká filmová tvorba vznikala velmi pomalu a značně omezeně, pro nedostatečné finanční a materiální zajištění, neexistující zázemí, nezkušenost tvůrců i nezáměr orgánů a úřadů se pohybovala na hraně professionalismismu a amatérismu. Filmově historické bádání komplikuje rovněž torzovitost dochovaných filmových materiálů a nedostatek věrohodných pramenů. I z těchto důvodů mohou pro historický výzkum dané epochy být kromě archivních, časopiseckých nebo novinových zdrojů užitečné také vzpomínky přímých aktérů či jejich současníků.

Pro nejranější údobí českého filmu se podobných vzpomínek dochovalo poskrovnu, v podobě článků v tisku,²⁾ výročních brožur či korespondence, o to cennější však může být pohled, který nám dnes zprostředkovává k poznání dobové atmosféry a některých detailů.³⁾ Badatelské využití takového vyprávění přináší ovšem i svá úskalí. Vzpomínání může být nespolehlivé, obzvlášť pokud se odehrává s velkým časovým odstupem, mnohdy i několika desítek let. Vzpomínající v některých případech zaměňují události, nepřesně či špatně je popisují, pletou si aktéry, chybně určují dataci či posloupnost. Nehledě na to, že narátor mnohdy z různých příčin některé události záměrně zamlčí nebo pozmení. Badatel je tedy nucen tyto texty číst kriticky a důsledně je ověřovat s prameny a dosavadními výzkumy.

- 1) V poslední době se ovšem daří díky nelehkému výzkumu i toto období postupně rozkrývat, například Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013. Michal Večeřa, „Jen pro pár kin a hodně lacino“. Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben mezi lety 1911 a 1915. *Iluminace* 29, 2017, č. 1 (105), s. 5–28.
- 2) Poděkování za obětavou pomoc při obstarání některých novinových textů patří kolegyni z Národního filmového archivu Soně Weigertové. Svatava Šteinerová aj., *Bibliografie dějin československé fotografie a kinematografie*. Praha: Národní technické muzeum 1967.
- 3) Vynechány jsou pro svou specifickou audio rozhovory pořízené v rámci orální historie. Z období před první světovou válkou mohou být pro případného badatele relevantní rozhovory s herečkami Bertou Friedrichovou-Reimanovou, Katy Kaclovou-Vališovou a s kameramanem Josefem Brabcem, které v 60. letech vedl filmový historik Zdeněk Štábla. Viz Národní filmový archiv, Sběrka zvukových dokumentů, N0200-01-01-ROT-A Katy Kaclová-Vališová (1965 Praha, přepis), N0004-01-01-ROT-A Berta Friedrichová-Reimanová (1967 Mariánské Lázně, přepis), N0020-01-01-ROZ-A Josef Brabec (květen 1969 Čimelice, přepis). Zdeněk Štábla rovněž vedl v roce 1966 v Praze rozhovor s Vincencem Pokorným, záznam se však v Národním filmovém archivu nedochoval.

V edici přinášíme doposud nalezené texty, v nichž je hlavním tématem výroba českých filmů v raném období kinematografie od roku 1898 do konce roku 1914. Seřazeny jsou chronologicky podle toho, kdy byly autory sepsány či jak vyšly tiskem. Současně tyto vzpomínky můžeme tematicky rozdělit na dvě oblasti. První obsahuje texty věnující se průkopnickému úsilí Jana Kříženeckého při tvorbě prvních českých filmů a jeho výstavnímu Českému kinematografu v roce 1898.⁴⁾ Druhá se zaměřuje na období těsně před první světovou válkou, kdy se přibližně v letech 1910–1914 začala pozvolna rozvíhat první profesionální filmová výroba v Čechách a kdy v Praze vznikly i první malé filmové výrobny Kinofa, Illusion a ASUM.

Prvním vzpomínajícím je typograf Ferdinand Gýra (rozený Ferdinand Laštovka; 18. 3. 1861 Praha – 15. 6. 1933 Praha), švagr a spolupracovník Jana Kříženeckého. Ve svém nedokončeném článku z časopisu *Kino* jako očité svědectví popisuje nejen první setkání Kříženeckého s filmem v roce 1896, ale i jeho aktivní filmařské začátky.

Herec Josef Šváb-Malostranský (rozený Josef Malhiáš Johann Schwab; 16. 3. 1860 Praha – 30. 10. 1932 Praha) pro čtenáře *Rozprav Aventina* a *Filmového kurýra* ze své paměti dvakrát vylíčil kromě účasti v prvních Kříženeckého „hraných“ filmech (*DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI*, *VÝSTAVNÍ PÁRKAŘ A LEPIČ PLAKÁTŮ*, *SMÍCH A PLÁČ*, *ŽOFÍNSKÁ PLOVÁRNA*) i zážitky ze svého angažmá u první filmové společnosti Kinofa roku 1913 (*PĚT SMYSLŮ ČLOVĚKA*).

Herec a režisér Antonín Vaverka (rozený Antonín Josef Waverka; 31. 10. 1868 Praha – 2. 6. 1937 Praha) sepsal kolem poloviny 30. let ve svých memoárech zkušenost s Janem Kříženeckým, když v létě 1906 spolu natočili filmovou vložku *SATANOVA JÍZDA PO ŽELEZNICI* (1906) pro divadelní představení smíchovské Arény.⁵⁾

Text scenáristy a dramatika Emila Artura Longena (rozený Emil Václav František Pittermann; 29. 6. 1885 Pardubice – 24. 4. 1936 Benešov u Prahy) se věnuje již zmiňované společnosti Kinofa. Ten se snažil připomenout spoluzakladatele Kinofy a kavárníka Josefa Kejře, jenž ho na začátku 10. let angažoval pro tvorbu prvních hraných filmů této společnosti (*RUDI NA KŘTINÁCH*, *RUDI SE ŽENÍ*, *RUDI NA ZÁLETECH*, *RUDI SPORTSMAN*). Snímky vznikaly ve spolupráci s dalším filmovým průkopníkem Antonínem Pechem. Longen popisuje, jak probíhalo tehdejší natáčení a problémy s ním spojené (nedostatek finančního kapitálu, chatrné kulisy, špatný výsledek), a také přibližuje výrobní zázemí této společnosti.

V lokálním periodiku *Rakovnické noviny* si čtenáři mohli přečíst „feuilleton“ jedné z prvních českých filmových hereček Berty Friedrichové-Reimanové (rozená Bertha Maria Friedrichová; 26. 1. 1892 Praha – 9. 9. 1975 Mariánské Lázně), v němž přiblížila obtížný vznik veselohry *JARNÍ SEN STARÉHO MLÁDENCE* (1910) a osudy jejího tvůrce Josefa Kříženeckého.⁶⁾ Podobně jako Longen i ona zažila

4) K tvůrčí dráze Jana Kříženeckého viz Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Československý filmový ústav 1973. Ivan Klimeš, *Český kinematograf v Královské oboře 1898*. In: Týž, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013, s. 24–39. Jaroslav Lopour, *Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký*. *Iluminace* 31, 2019, č. 1 (113), s. 91–103. Jeanne Pommeau – Jiří Anger, *The Digitization of Jan Kříženecký's Films*. *Iluminace* 31, 2019, č. 1 (113), s. 104–107. Jiří Anger, *Found footage efekt. Digitální Kříženecký a prasklina filmového média*. *Iluminace* 31, 2019, č. 2 (114), s. 89–118. Životopis Jana Kříženeckého. Filmový přehled. Dostupné online: <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/person/127419/jan-krizenecky>>, [cit. 15. 1. 2020]. Alena Šlingerová, *Jan Kříženecký a skutečnost přelomu století*. *Revue Filmového přehledu*. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/jan-krizenecky-a-skutecnost-prelomu-stoleti>>, [cit. 15. 1. 2020].

5) K projektu blíže viz Jaroslav Lopour, *Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký*. *Iluminace* 31, 2019, č. 1 (113), s. 91–103.

6) Berta Friedrichová-Reimanová — stejně jako později mnoho let odborná literatura — zaměřovala Josefa

situace, kdy při natáčení chyběly finanční zdroje, a bylo tudíž nutné natáčet v přírodě a čekat na dobré světelné podmínky.

Drobné úlomky ze života a filmové tvorby Kříženeckého přinesla i dcera jeho nejstarší sestry Ludmila Pacáková (26. 2. 1888 Praha – 19?? Praha) v dochovaném soukromém dopise svému bratranci JUDr. Iljovi Kříženeckému (rozený Ilija Stanislav Norbert Rudolf Kříženecký; 8. 11. 1904 Praha – 197? Praha).

Jiný pohled na výrobní společnost Kinofa přináší její bývalý zaměstnanec Jan Fišer (data a místa narození a úmrtí neznámá). Věnuje se v něm především vzniku dokumentárního filmu VI. VŠESOKOLSKÝ SLET V PRAZE 1912. Doposud se v odborné literatuře⁷⁾ tvrdilo, že tento snímek měl úspěch v kinech — a povedlo se jej zdárně vyvézt i do zahraničí. Podle Fišera však o film tuzemská kina nejevila zájem — dokonce ani samotní Sokolové neměli pro snímek patřičné pochopení. Dílo tedy muselo být zkráceno na krátkometrážní předfilm, ovšem ani to mnoho nepomohlo. Většího zájmu o film neprojevila ani cizina. Kinofa se i následkem tohoto neúspěchu zadlužila — svoji situaci chtěla řešit natáčením krátkých hraných filmů, ale její konec se nezadržitelně blížil.

Národnímu technickému muzeu své podrobné vzpomínání na Kříženeckého a na Český kinematograf při Výstavě architektury a inženýrství na pražském Výstavišti z léta a podzimu 1898 věnoval Vincenc Pokorný (rozený Winzenz Pokorný; 5. 4. 1875 Praha – 5. 11. 1968 Praha). Jako mladší bratr Kříženeckého společníka Josefa Františka Pokorného byl účasten nejen provozu tohoto výstavního kina, ale taktéž prvních pokusů s výrobou českých filmů. Již v minulosti zveřejněné Pokorného dopisy⁸⁾ jsou nyní obohaceny i o odpověď archiváře Jana Klepla.

Kaleidoskop vyprávění uzavírají spisovatel a dramatik František Langer (3. 3. 1888 Praha – 2. 8. 1965 Praha) a režisér, novinář a sportovec Jan A. Palouš (rozený Jan Leopold Alois Pallausch; 25. 10. 1888 České Budějovice – 25. 9. 1971 Praha). Tito muži těsně po vyhlášení první světové války na podzim roku 1914 realizovali v produkci společnosti ASUM Maxe Urbana situační veselohru NOČNÍ DĚS. Langer odpovídá na otázky filmových historiků Československého filmového ústavu, mimo jiné jak se stal autorem námětu zmíněného snímku.

Palouš, jenž měl těsně před světovou válkou možnost poznat berlínskou výrobu filmů, musel svůj projekt vytvořit nejen v mezní dějinné situaci, ale i za nepříznivých podmínek. Kromě uvývání účinkujících na jiný druh hereckého projevu narážel zejména na nepochopení a těžkosti od správy Divadla na Vinohradech, rakouských úřadů i policie.

Edice v příštím čísle *Illuminace* bude obsahovat vzpomínky na českou filmovou distribuci a předvádění v raném období české kinematografie do vyhlášení první světové války v roce 1914.

Jaroslav Lopour

Kříženeckého za Jana Kříženeckého. Viz Zdeněk Štábla, O jednom historickém omylu. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 217–226.

- 7) Například Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896–1945, I. svazek*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 202 (interní tisk). Srov. Karel Tabery, *Filmová společnost Kinofa*. In: Martin Skyba (ed.): *Němý film v Rakousku-Uhersku 1895–1918 / Silent Films in the Austro-Hungarian Monarchy 1895–1918*. Praha: Český filmový a televizní svaz FITES 1995, s. 10–21.

- 8) Vzpomínky Ferdinandu Gýry, Josefa Švába-Malostranského, Vincence Pokorného a dopis Ludmily Pacákové byly již v *Illuminaci* otištěny před více jak dvaceti lety v edici o Českém kinematografu z roku 1898. Ivan Klimeš, *Z počátků českého filmu. Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 177–208.

Vzpomínky na začátky české filmové výroby do roku 1914

Přehled materiálů v edici:

- I. Ferdinand Gýra (1927)
- II. Josef Šváb-Malostranský (1928, 1930)
- III. Antonín Vaverka (193?)
- IV. Emil Artur Longen (1935)
- V. Berta Friedrichová-Reimanová (1935)
- VI. Ludmila Pacáková (1947)
- VII. Jan Fišer (1949)
- VIII. Vincenc Pokorný (1952–1953)
- IX. František Langer (1960)
- X. Jan A. Palouš (1962)

Přejeté texty v edici uveřejňujeme bez výraznějších změn, přestože se v nich mohou vyskytnout gramatické chyby. Případné zásahy, vysvětlení či opravy editora jsou umístěny v poznámkách či vyznačeny hranatými závorkami [].

I.

Ferdinand Gýra:

Začátky české kinematografie.

Dne 21. prosince 1925 otištěn byl ve „Večeru“ článek „Z kinematografického oddělení technického musea v Praze“⁹⁾ vztahující se k pařížské oslavě 30. výročí prvního kinem. představení a k obohacení tohoto musea cennými, dnes již historickými dokumenty, jakými se mohou chlubit pouze musea v Londýně a v Paříži. Je v něm stat: „Tento aparát (čímž míněn aparát Lumièrův, ne sice týž, který fungoval při prvním představení pařížském 28. prosince r. 1895, ale stejně konstruovaný současník tohoto aparátu!) je darem pozůstalosti p. Kříženského [sic!], jehož zásluhou bylo, že již roku 1896 [sic!] promítány byly v Praze dva kratičké filmy. Darem p. Lumièra nabyta pak pražská sbírka i kopii oněch původních prvních filmů, promítaných v Paříži“, atd.

Na to v několika letošních číslech otiskl „Večer“ anketu¹⁰⁾ o počátcích kinematografu u nás, různé domněnky atd., kdež je naznačeno, že by k objasnění mohli přispěti nejbližší příbuzní, jakož i že asi těžko bude lze odpovědět, leda by někdo měl obdivuhodnou paměť. K tomu náhledu kloním se i já, švagr dne 9. února 1921 zesnulého architekta Jana Kříženeckého, vrchního revidenta staveb. úřadu města Prahy, a rád tedy vyhovuji, pokud mé slabé síly stačí. I mně leccos z těch dob dobře utkvělo v paměti, ale daleko více jsem už zapomněl, neboť zajisté nikoho z nás nenapadlo činit si záznamy, jež by dnes mohly býti velmi zajímavými vzhledem k úžasnému pokroku, oblíbě a rozšíření kinematografie resp. biografů, jak se to dnes nazývá. A tu bude snad nejlépe, když oni z těch — jistě ještě dosti četných — účastníků prvních představení, kdož mají též nějakých na ně vzpomínek a vědomostí a kdož by k tomu byli ochotni, vám je pak sdělili, čímž, myslím, docílilo by se teprve jakéhos celku.

Na dotaz v anketě, který první film se v Praze hrál (čímž ovšem rozumí se stálý biograf), také nemohu dáti určitou odpověď, mám však za to, že by to mohl nejspíš vědět p. inž. Pokorný, s nímž Jenda na inž. výstavě první české kinemat. divadlo otevřel (a jenž se dle doslechu nyní v Mor. Ostravě nalézá),¹¹⁾ aneb p. [Maxmilián] Kock, s nímž měl společný biograf na jedné z pozdějších výstav (nevím již, kterého roku to bylo, — viděli jsme tam tehdy poprvé roentgenování člověka). Ještě později řídil Jenda i biograf v „Louvru“, myslím, že s p. [Františkem] Tichým, taktéž i ve „Světozoru“.

Pan minister. rada Šulc poněkud se mýlí, tvrdí-li, že první biogr. představení, jež vůbec v Praze bylo viděno, dalo se v hotelu „U černého koně“, neboť byl jsem tu též se švakrem přítomen a vím pozitivně, že to bylo v hotelu „De Saxe“ v Hybernské ulici, asi snad ke sklonku r. 1897.¹²⁾ Tam se promítalo 6 ob-

9) Článek se v uvedeném vydání nenalézá.

10) Jiří Voldán, Naše anketa. *Národní listy* — *Večerník Národ* 67, 1927, č. 23 (29. 1.), s. 5. Týž, Který byl první stálý biograf v Praze a jaký film se v něm hrál? *Národní listy* — *Večerník Národ* 67, 1927, č. 27 (3. 2.), s. 3. Týž, Vzpomínky našich čtenářů na první počátky kinematografu u nás. *Národní listy* — *Večerník Národ* 67, 1927, č. 32 (9. 2.), s. 3. Týž, První filmové krůčky v Praze a Čechách před 30 lety. *Národní listy* — *Večerník Národ* 67, 1927, č. 46 (25. 2.), s. 3. Týž, K naší kinematografické anketě. *Národní listy* — *Večerník Národ* 67, 1927, č. 50 (2. 3.), s. 3. Týž, Kdy bylo v Praze poprvé biografické představení? *Národní listy* — *Večerník Národ* 67, 1927, č. 54 (7. 3.), s. 3.

11) Společník Jana Kříženeckého Josef František Pokorný zemřel v Praze již v roce 1917.

12) První filmová představení v Praze se opravdu udála v hotelu U Černého koně v ulici Na Příkopě od 18. října 1896 do 17. ledna 1897. Uspěl je Adolf Oppenheimer (zastupující francouzskou firmu T. A. Edisona). V hotelu U Saského dvora v Hybernské ulici provozovali bratři Lumièrové svá představení v zastoupení Hermana Arleta od 22. října do 19. listopadu 1896. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945. I. svazek*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 26–28 (interní tisk).

razů, z nichž mně v paměti utkvěl pouze jediný: žebrák-simulant o berlích, sedící někde v ulici pařížské, spatří pojednou zdáli blížiti se policajta; v tom rychle berle odhodí a uhání co mu nohy stačí, pryč — byl tento „chromý“ náramně brzo „uzdraven“. To vyvolalo bouři smíchu. Nám Pražanům byla tato novinka — pohyblivá fotografie — zajímavou podívanou, ač já sám, jsa o 7 let starším švakra Jendy (jak jsme ho doma nazývali a jak ho i zde dále jmenovati budu), viděl jsem již v letech 70tých minulého století na tehdejším Senovážném náměstí v divadle Heřmana Monhaupta — jehož, i pozdějšího eskamotéra Caperty podobizny dosud chovám; velké, vskutku skvostné „mlhové obrazy“ s nádhernými kolorovanými pohyblivými hvězdicemi (jakýs kaleidoskop), což však bylo zcela jiným způsobem, mně nepovědomou technikou prováděno. Ač tomu již dlouhá řada let, bude se ještě dosti starých Pražanů na to pamatovati; bylt' eskamotérské jeho produkce znamenité, výborná pak hudba, zmíněné již obrazy a každodenně rozdělených t. j. rozlosovaných mezi návštěvníky 50 cenných výher (hodinky, skvosty atd.) — To vše táhlo tak, že divadlo bylo každodenně přeplněno. A tedy p. radovi Šulcovi utkvělo z oněch šesti obrazů v hotelu „De Saxe“ zas něco jiného v paměti, též pouze jediný obraz.

Touto novinkou byl Jenda přímo elektrisován a hned pojal myšlenku: když mohou Francouzi mít něco podobného, — proč by to nemohli mít i Čechové? Bylt' výborným znalcem fotografie, vyznamenaným též medailí na amatérské výstavě, a později řídil i magistrátní fotogr. oddělení a býval delegován zhotovit nesčetné množství fotografií, zejména starých památek pražských, jako paláců, portálů, všech soch na Kamenném mostě, letohrádku „Amerika“ atd. A hned tedy s chutí se pustil do práce, nastavoval takřka celé noce, sám si pořizoval filmy (snímky), dělal nákresy k navinovacím bubnům, jež si nechal dle nich zhotovit a ovšem vešel ve spojení s firmou „Lumière“ ve Francii, kdež si objednal v anketě již zmíněný drahý stroj.¹³⁾ Měli jsme společný byt v Sokolské třídě, často jsem mu dle možnosti ať už při „vyvolávání“ či v pochůzkách anebo nošením přístroje atd. vypomáhal, začež nejmilejší odměnou býval mi překrásný pohled na cvičiště — bylt' vždy vyslán též k pořizování filmových snímků na slety Sokolstva. K tomu účelu vystavena bývala v Severním rohu sletišť zvláštní budka, kamž jsme lezli, jak do holubníku a odkud se filmovalo; tam mělo přístup jen několik málo osob, většinou členů výboru Klubu fotografů-amatérů a jiných odborníků, ale viděli jsme vše tak krásně jako ne jeden z tisíce ostatních, neboť budka umístěna byla nad tribunami na nejvyšším místě. Některé snímky pořizovaly se Jendou i dole z pódia postaveného v blízkosti cvičenců (pamatuji se na Poláky s kopími, franc. gymnasty a j.).

Mám náhodou ještě obálku z těch dob, jíž k nahlédnutí vám tuto přikládám. Znít (nadpis): Société anonyme des plaques & papiers photographiques Antoine Lumière & ses fils, Lyon-Monplaisir. (Adresa): Monsieur Krizenecký Sokolská str. N 34. Prague Autriche.

(Pokračování.)¹⁴⁾

Ferdinand Gýra, Začátky české kinematografie. *Kino* 2, 1927, č. 24 (19. 3.), s. 3.

13) Některé faktury za filmové materiály i příslušenství a korespondence od firmy Lumière jsou uloženy ve sbírkách Národního technického muzea. Z nich byly uveřejněny například: Zdeněk Štábla, Český kinematograf Jana Křiženeckého. Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 57–58. Ivan Klimeš, Z počátků českého filmu. *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 177–208, zde 200–2001. Srov. Týž, Český kinematograf v Královské oboře 1898. In: Týž, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013, s. 24–39, zde 31.

14) Ke slíbenému pokračování vzpomínek Ferdinanda Gýry již bohužel nedošlo, jelikož časopis *Kino* zanikl po vydání tohoto posledního čísla 24 z 19. března 1927.

II.

Jos. Šváb-Malostranský

Vzpomínka na první filmování v Praze

Bylo to r. 1898, kdy inženýr [Jan] Kříženecký přivezl z Paříže do Prahy Lumièrův filmovací přístroj.¹⁵⁾ První přijímačka, kterou kdy Praha viděla, vzbudila přirozeně značný zájem a kde kdo o ní hovořil. Nebylo zde tehdy ještě stálých biografů a jelikož právě toho roku byla na pozemcích dřívější Národopisné výstavy [československé] otevřena výstava architektů a inženýrů, pomýšleno hned na pořízení filmových snímků tam. Jelikož jsem již r. 1895 na „Národopisné“ hrával komické role při staročeských hrách na nádvoří Staré Prahy (která byla jednou z hlavních výstavních atrakcí), za režie nezapomenutelného divadelního ředitele Jana Kubíka a dále účinkoval i při historickém „házení ke kroužku“ a později tamže ve staré studentské kratochvilí jako hlavní „bean“,¹⁶⁾ vyhledal mne inženýr Kříženecký,¹⁷⁾ abych mu na zkoušku pořídil nějakou veselou scénu, kterou by bylo možno zfilmovati. Vyhověl jsem jeho laskavému vyzvání s velkou chutí a tak vznikly první čtyři české filmy, které pak byly každodenně večer na výstavě promítány. Pochopitelně, že tato kinopředstavení byla vždy vyprodána a naše obecnost bavilo se dobře i bez Fairbanksů, Chaplinů a Mo[z]žuchinů, jimž se tehdy o filmu ještě ani nezdálo. První z oněch filmů se jmenoval „Zastaveníčko u mlýnice“¹⁸⁾ a vyznačoval se velmi jednoduchým dějem. Před budovou staročeské mlýnice, zachované z „Národopisné“, se odehrával celý děj. Já, osmatřicetiletý mládenec pověřen hlavní rolí „milovníka“. U mlýnice sedělo několik moukou zabílených mlynářských a bavili se s hezkou mlynářkou. Po jejich odchodu dostal jsem se na randíčko já. Po několika přehnaných gestech, značících, že shledávám „vzduch čistý“, přivolal jsem zatleskáním pěknou mlynářku a s tou sehrál na lavičce před mlýnem milostnou scénu s polibky a objímáním, která sotva mohla by býti podána realističtěji v dnešních filmech. Tu náhle objevil se ve dveřích mlýnice vykutálený prášek, který pozoruje naše vrkání, nemeškal zpravit o něm hned „za tepla“ pana otce, aby si u něho udělal dobré oko. Ten se objevil za krátko na scéně, provázen celou chasou. Když nevěrná mlynářka spatřila příchod mstitelů, chytila se zoufale za hlavu, jak předepisoval tehdy dramatický mrav a mne ponechala osudu. A teď to začlo. Chasa, povzbuzená panem otcem, se na mne vrhla a jala se mne zpracovávati košťaty. Já sice zcela náležitě po milovnícku odhodil s grácií svůj slaměný klobouk a chystal se k odporu, ale za krátko dostal jsem tolik „nespočítaných“, že bylo mi uchýliti se k neslavnému útěku. K dovršení hanby ztraceného boje objevila se v okně mlýna hezká mlynářka, které bylo zřejmě již odpuštěno, a provázela můj ústup srdečným smíchem. Přes tuto prostotu děje vyvolával tento film u diváků bouři smíchu (víte, tehdy nebyli Pražáci tak nároční jako dnes), ale mně při shlednutí [sic!] svého výtvoru nebylo ani potom do smíchu, protože ani za několik dní nemohl jsem se zbaviti následků nefalšovaného zápalu herců v roli mlýnské chasy a nijak jsem se nechlubil svým ho-

15) Lumièrova továrna sídlila ve francouzském Lyonu.

16) Též bean, ve středověku označení pro nově přijaté studenty na univerzitě.

17) Podle dochovaného dopisu to byl naopak Josef Šváb-Malostranský, který první kontaktoval filmaře z Českého kinematografu a nabídl jim své služby „k aranžování některých humorných scén“. Reprodukce dopisu Josefa Švába-Malostranského Janu Kříženeckému a Josefu Františku Pokornému ze 30. dubna 1898 (uložen ve sbírkách Národního technického muzea) byla otištěna například: Zdeněk Štábla, Český kinematograf Jana Kříženeckého. Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 77–78. Ivan Klimeš, Z počátků českého filmu. *Ilumina-ce* 10, 1998, č. 1 (29), s. 177–208, zde 178–179. Srov. Týž, Český kinematograf v Královské oboře 1898. In: Týž, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013, s. 24–39, zde 34.

18) Dnes film bývá označován jako DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI.

norářem: osmi dobře počítanými modřinami a dvěma pěknými boulemi. Musím ještě podotknouti, že můj slaměný klobouk zůstal též na bojišti, rozšlapán bojechtivou chasou. Vidíte tedy, že již při prvním českém filmu nasazovali jsme kůži (nehledě k majetku) a Amerika se tedy nemá čím chlubit.

Druhým filmem byla jen jakási mimická studie „Smích a pláč“, kde jsem se snažil znázornit přeměnu lidské tváře ze smíchu až k strašlivému nářku. Fotografován byl pouze můj obličej a ten vzbudil při promítání na velkou plochu svou groteskností u diváků hodně veselosti. Kdo to tedy tvrdil o Griffithovi, že byl prvním, jenž počal užívat detailů ve filmu? My to byli, tady v Praze. Ale toť se ví, Amerika nás ve všem připraví o primát.

Třetí obrázek, opět s mým libretem (bez scénáře a podrobného vypracování, nicméně stejně dobře míněným) nesl název „Výstavní párkář a co se mu na výstavě inženýrů a architektů přihodilo?“¹⁹⁾ — tedy titul jak náleží dlouhý, ale film za to byl tím kratší. Byla to, jak hlásal podtitulek (i ty jsme zavedli) „Výstavní tragedie v 10. minutách“. Pro tento snímek získal jsem skutečného a nefalšovaného párkáře, který chodil s plechovým kotlíkem po výstavě. (Prosím, zase reklamuji pro nás fakt, že my už dávno měli porozumění pro obsazení rolí skutečnými typy.) Velmi rád vzdal se na krátký čas svého vyvolávání: „Horkééé páárky“, aby se stal hvězdou českého filmového nebe. Cítil se tak polichocen, že ani nechtěl žádného honoráře. (Tehle primát nám jistě Amerika neupře: hvězda bez honoráře!) Já vypůjčil si úplný úbor lepiče plakátů, s obvyklou nádobou lepidla na řemeni na prsou. V této roli nalepil jsem zprvu několik plakátů (myslím, že jsem se lepení plakátů dokonce učil od odborníků, abych se zhostil své role, jak se patří), občas se posiluje z lahvičky. Dle blaženého tváření domníval se jistě divák, že je v ní obsažen oblíbený tenkrát líkér „Čert“, ale ve skutečnosti byla tam jen limonáda, neboť již od mládí byl jsem abstinentem. Tedy lepil jsem a posilňoval se a náhle dostal chuť na párek. Zakývám na párkáře, ten ochotně přispěchá a z protekce postaví kotlík a nabízí mi, abych si sám z plovoucích uzenek vybral tu největší. Nakláním se a tu z torby na prsou vyteče všechno škrobovitě lepidlo přímo do kotlíku na v horké vodě cudně se koupající pářečky. Párkář zoufale hledí na katastrofu, já se škrábu v rozpacích za uchem a okolostojící diváci se škodolibě smějí — a třetí snímek byl hotov.²⁰⁾

Čtvrtý český film byl přírodní.²¹⁾ Zašli jsme s inženýrem Kříženeckým na žofínskou plovárnu. Tam zachytili jsme skoky koupajících se s prkna do řeky. I tento snímek zdařil se nad očekávání a když byl po prvé promítán, líbil se všem přítomným, zejména plavčímu mistru plovárny, který si liboval, že je to ještě hezčí „než živé“. Z mého návodu promítl Kříženecký též snímek obráceným postupem (navinoval totiž film se spodní cívky na horní, což první promítací stroje dovozovaly) a docílil tak sensationálního přímo úspěchu. Nevídané divadlo přítomného plavčího mistra tak zmátlo, že prohlásil: „To je zvláštní. Když ty páni skákali z té trampuliny, to sem tam byl, ale když skákali z té vody na tu trampulinu, na mou duši, to už sem tam nebyl!“ Hlučný smích byl mu ovšem odměnou za ta slova.

První čtyři české filmy byly tedy hotovy. Části jich se prý nalézají ve filmovém oddělení Technického musea na Hradčanech, a také já mám ve svých sbírkách část. Škoda, že nelze dnes některý z nich předvést, sotva by to však bylo možné, neboť perforace filmu tenkrát lišila se od perforace dnešní. Zajímavé by jistě bylo pro dnešní diváky, shlédnouti [sic!] první české filmy, pořízené před třiceti léty.²⁾

*) „Čsl. společnost pro vědec. kinematografii“, jež je protektorkou kinematograf. sbírek Technického musea čsl. provede překopírování všech těchto prvních českých filmů na normální materiál, takže je i dnešní obecenstvo bude moci shlédnout [sic!] v kinu. Pozn. red.

19) VÝSTAVNÍ PÁRKÁŘ A LEPIČ PLAKÁTŮ.

20) Šváb-Malostranský se po letech zmýlil, podle dochovaných filmových materiálů hrál výstavního párkáře on, zatímco lepiče plakátů Kříženeckého švagr, zřejmě Ferdinand Gýra.

21) ŽOFÍNSKÁ PLOVÁRNA.

Vzpomínám si ještě, že při předvádění zmíněných snímků na výstavě byla nejdražší sedadla vpředu, čím dále dozadu pak levnější, jako je tomu v divadle. Když později zkušeností zjištěno, že zraku pohodlnější jsou sedadla vzdálená promítací plochy a pořad cen změněn, bouřilo se obecenstvo a mělo námítky, a dosti dlouho trvalo, nežli se novota vžila.

Po zhotovení prvních čtyř filmů nastala u nás ve filmování delší přestávka a až po mnoha letech (tuším roku 1912),²²⁾ pokusila se pražská společnost „Kinofa“ o další snímek. Byla to náhodou opět moje práce a jmenovala se prostě „Pět smyslů člověka“. Odehrávala se částečně v improvizovaném atelieru, z části pak na pražských ulicích. Hlavní role kypře kuchařinky svěřena paní [Katy] Vališové-Kaclové a já převzal zase roli zamilovaného vojína. Slečna [Marie] Klimešová, tehdy ještě malé děvčátko, hrála roli roztomilého Amorka. Na místa filmování jezdili jsme tenkrát vždy v uzavřeném kočáře, sotva však jsme se octli v divadelních úborech na ulici, sehnalo se tolik lidí, že jen s úžasnou námahou bylo možno snímky provést. Každý divák chtěl se totiž také ocitnouti na obrázku. Nejhuře vedlo se nám na Zelném trhu, kde nějaký povedený šibal před naším příjezdem rozšířil zprávu, že v tu a v tu hodinu přijede tam nějaký exotický čínský potentát. Toť se ví, Pražáci byli již tenkrát proslulí svou zvědavostí a tak nás očekávaly celé zástupy lidu obojího pohlaví, takže ani povoz nemohl s námi na tržiště zajeti a musili jsme se tam prodírat pěšky. Po několika zkouškách přikročeno k natáčení scény na trhu, ale k vytlačení zvědavců s míst filmování bylo třeba zoufalého úsilí. Získali jsme však i pomoci bodrých zelenářek a s jejich pomocí šlo to již lépe kupředu. Primitivní film s naivním motivem se v Praze i na venku líbil a byl dosti dlouho hrán. Tedy zkouška filmování v ulicích dopadla dosti dobře. Nevelký tento snímek jsem si později sám zakoupil na památku a byl také v r. 1925 promítán při intimní oslavě dovršení mé pětadesátky v kinu „Na Slovanech“ za přednášky Karla Lamače. A i po tolika letech byl ještě přivítán hlučným potleskem a to, pánečku, zřídka kdy se stane i velkým milionovým filmům Ameriky. Vždyť to byla ukázka z časů ještě před tou velkou válkou... Sám jsem očím nevěřil, jaký jsem to byl tehdy před dvaceti lety ještě fešácký „milovník“.

A ještě jednou zúčastnil jsem se prvních krůčků českého filmu činně. To když roku 1916 jediná česká filmová výroba, Havlův „Lucerna-film“ po překonání těžkých překážek stavicích se v cestu české práci za války a s krajními finančními obětmi, vypravila za spolupráce ředitele Rich[arda] Balaše a [Karla] Degla filmovou versi mé dosti hrané aktové hry „Zlaté srdíčko“.²³⁾ Upravil jsem libreto sám a režii převzal ředitel [Antonín] Fencel, který dovedl náležitě využití nejen umění oblíbených umělců Švandova divadla, ale i krás Prahy. Hlavní role obsadily dámy: Emma Švandová a Antonie Nedošínská (která touto rolí [s]nad poprvé vstoupila na světelnou scénu, kde je dnes jednou z našich nejlepších uznaných hvězd), z pánů pak nynější ředitel Smíchovského divadla Rudolf Kadlec, ředitel Antonín Fencel, pánové [Viktor] Nejedlý, [Vojta] Novák a moje maličkost (doslova) v komické roli kancelářského sluhy. V onom filmu objevil se i nejpoblábnější pražský hostinský [Karel] Brejš[k]a, dnes již zesnulý, který si hru pro film tuze liboval a prohlásil, že kdyby mu restaurace tak dobře nešla, že by ji hned pověsil na hřebíček a věnoval se filmu cele. Tedy první filmový „Fanouš“! Pohostinsku „vystoupil“ i známý malostranský lampář a později školník Vocásek, kterému svěřena epizodní rolička. Měli jsme s ním ale potíž, protože nebylo ho možno přesvědčiti o tom, že lze hrát pro fotografii, aniž je třeba hledět do objektivu a „tvářit se příjemně“. Obecenstvo se nezměnilo a svou zvědavostí zase ztěžovalo pouliční snímky. Ba, válečná nevrzavost dala dokonce svůj výraz v jedné chvíli, kdy při fotografování

22) Jednalo se o rok 1913.

23) Film nese název ZLATÉ SRDÍČKO.

na ostrově Kampě nějaká nepřítelka „živých obrazů“ pojednou při odehrávání filmu vyrazila z davu, skočila přímo před přístroj a se slovy „Tak, tady to máte!“ vyplázla jazyk, načež stejně hbitě jako se objevila, zase zmizela. Operatérů nezbylo než natočiti pokaženou scénu znovu, tentokrát bez této ukázky zlého ženského jazyka. „Zlaté srdíčko“ bylo předváděno v bio „Lucerně“ v říjnu r. 1916 po celých čtrnáct dní při vyprodaných domech a večerní „Národní Listy“ dne 21. října končily dlouhý referát z pera Dra J. Prokopa těmito slovy: „Tedy úspěch, který podpořili smíchovští herci dle sil a kvalit svých s hostem autorem. Fotografie byly velmi jasné, „Lucerna“ může býti se svým snímkem spokojena. „Zlaté srdíčko“ je lepší, než mnohá z vychvalovaných veseloher cizích. A nejvíce padá na váhu, že je to naše české umění a český průmysl“. Potud Dr. Prokop. Škoda, že pořízeny tenkrát pouze dvě kopie. Jedna z nich se ztratila na daleké pouti v Americe (kde byla hrána, dle sdělení krajanůvých listů, rovněž s úspěchem i pro anglicky mluvící obecnost), druhou, jak jsem doslechl, mají bratři Deglové v „Lucerně“, v nové, čisté kopii, takže by nebylo špatným pokusem, dáti ji na program jako přídavek jiného filmu dnes, pro ukázkou, jak jsme ze skrovných prostředků již dávno udělali český film. Božíčku, představte si, že interiéry byly primitivně sestavovány z dekorací Švandova divadla na dvoře vedlejšího domu. Při každém kroku otráslaly se plátěné stěny pokoje páně radova či kancelářských místností, ale to nám a dle všeho později ani divákům příliš nevadilo. Od té doby máme již více než 300 českých filmů a já osobně zahrál si již v sedmdesáti a pevně doufám, že to ještě dotáhnu na osmdesátku a dosáhnu tak rekordu. — V kinu tedy na shledanou!

Josef Šváb-Malostranský, Vzpomínka na prvá filmování v Praze. *Rozpravy Aventina* 3, 1928, č. 18–19 (24. 5.), s. 222–223.

J. Šváb-Malostranský:

O prvních českých filmech

Vzpomínka nestora českých filmových herců

Čtu-li dnes o dohotovení milionových českých velkofilmů „Svatý Václav“ a „Plukovník Švec“, které za krátko stanou se svědky české práce na světelných plochách kin celého světa, nemohu se ubrániti vzpomínce na první počátky českého filmu před dvaatřiceti lety. Bylo mi osudem dopřáno státi u jeho kořenek a jistě proto chápáte, že s dvojnásobným zájmem sledoval jsem další jeho vývoj, od prvních tápavých dětských krůčků, až k nynějšímu jeho slibnému rozmachu. A kdo je zasvěcen do vnitřních poměrů českého filmu, musí uznati, že český film šel neustále vzestupnou linií, třeba že se snad zdá nefilmové veřejnosti doba ona příliš dlouhá.

Vyprávěl jsem již několikráte o jich vytvoření a uspíšení vybudování národní filmové výroby má zvěčnělý inženýr [Jan] Kříženecký, který dovezl do Prahy *první přijímací přístroj* z Paříže, malý technický div bratří Lumièreů.²⁴⁾ Zájem o novinku byl veliký, ale snad by se byl vybil v několika amatérských pokusech a vše by zase bylo usnulo, nebýti nápadu inženýra Kříženeckého, aby film domácího původu stal se atrakcí chystané výstavy architektů a inženýrů na pozemcích národopisné výstavy slavné paměti ve Stromovce. Od plánu brzy přikročeno k uskutečnění. Kříženecký, ovládaje stránku technickou, hledal ještě odborníka pro stránku hereckou, protože se rozhodl pro filmy dějové, snad po vzoru produkce cizí či pro zvýšení přitažlivosti pro obecnost. Zvolil mne, znaje mne z působení ve Švandově

24) Jak již bylo řečeno, ve francouzském Lyonu, nikoliv v Paříži, sídlila Lumièrova továrna.

divadle a na „národopisné“.²⁵⁾ — Rozsah filmu byl tehdy omezen na nejmenší míru, bylo tedy za těžko vytvořit pro ně vhodná libreta. Rozhodl jsem se tedy pro krátké mimické scény. První z nich byla historka u mlýnice,²⁶⁾ kde za pozadí užito pro „národopisnou“ stavěné staročeské mlýnice — tedy první český film měl již do detailů přesnou stavěnou dekoraci. Děj prostinký, dá-li se vůbec nazvat dějem: Městský panáček, v slaměném kloboučku a s rákosovou hůlkou, krátce typ jak tehdy říkali „gigrlete“, dvořil se na lávce před mlýnicí hezké mlynářce, je však pozorován vykutáleným práškem, který upozorní pana otce a ten přivolá chasu, která košťaty zřídí záletníka, až mu z pyšného slamáčku zbudou jen trosky. Tedy epizoda víc než prostá, ale hrána byla náramně realisticky, což jsem pocítil na své kůži, neboť já hrál roli záletníka (prosím, nedivte se, tehdy jsem ještě neměl svoje bříško a neskromně si myslím, že jsem byl „fešák“) a dostal jsem skutečných ran dost. Druhý film zase zachytil rozmluvu dvou typických figurek, které také skoro již vymizely: lepiče plakátů a párkáře s kotlíkem.²⁷⁾ Vtip při tom byl ten, že v zápalu rozmluvy lepič přelil tekutý škrob z nádoby u pasu do kotlíku párkářova. Lepiče jsem hrál já a párkář byl nefalšovaný.²⁸⁾ Tento film, již si vyžádal určitého nákladu, protože párkáři — který byl originál — musil býti zaplacen celý obsah kotlíku, ač mám podnes silné podezření, že párky po omytí přece jen došly svého původního určení. Třetí film byl mimickou studií mého obličeje, zobrazující přechod tváře ze smíchu do pláče a zase naopak.²⁹⁾ Bylo to také snad první využití fotografie detailu, na který Amerika, jak myslím, přišla mnohem později. Poslední film pak byl přírodní, snímek skoků plavců s prkna na Žofínské plovárně.³⁰⁾ Když ten tehdy promítali, pustili jej také pro zábavu obráceně, takže plavci z vody skákali zpět na můstek, což nešlo do hlavy přítomnému plavčímu mistru plovárny, který prohlásil: „No, jak skákali do vody, při tom 'sem byl, ale když dělali tohle, to 'sem si asi musel někam vodskočit.“ Filmy, jakkoli prosté, doznaly u pražského obecnstva úspěch jedinečný. Mluvílo se o nich a je věru s podivem, že na další české filmy musilo se pak čekat dlouhou dobu. Nevím co bylo příčinou odkladu, ale až po několika letech vydala společnost „Kinofa“ další český film „Pět smyslů člověka“, náhodou rovněž podle mého nápadu a se mnou v hlavní roli.

Na začátku české filmové výroby rád vzpomínám a jistě pochopíte, jak mi bylo při shledání se se starou Kříženeckého přijímačkou a obrázky z mých filmů v technickém museu na Hradčanech. Tak trochu jsem si myslil, že snad i já už patřím do musea, ale pak jsem si řekl, že tu tíhu let — zaplať Bůh — ještě tolik necítím a že mám ještě čilosti dost, abych zůstal českému filmu věren i nadále. Už jsem od jeho počátku hrál ve více než osmdesáti filmech (v čemž jsem předešel svůj životní film, ve kterém teprve letos dosáhnu sedmdesátého křížku) a pevně doufám, že to ještě dosáhnu na stovku. Našemu filmu při této příležitosti přeji, aby šel vždy ve stopách našeho pana presidenta: *z malých začátků k prvnímu místu ve světě!*

Josef Šváb-Malostranský, O prvních českých filmech. *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 10 (7. 3.), s. 12.

25) O tom, že naopak Josef Šváb-Malostranský kontaktoval Jana Kříženeckého jako první, viz poznámka 17.

26) DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI.

27) VÝSTAVNÍ PÁRKAŘ A LEPIČ PLAKÁTŮ.

28) Jak již bylo zmíněno, Šváb-Malostranský hrál výstavního párkáře a lepiče plakátů asi Ferdinand Gýra.

29) SMÍCH A PLÁČ.

30) ŽOFÍNSKÁ PLOVÁRNA.

III.

Antonín Vaverka

Mé vzpomínky od Zlaté Prahy až po americké hvězdy

V roce 1906 režíroval jsem výpravnou operetu „Satanův poslední výlet“, v níž jsem hrál titulní roli. Za své režie zauvažoval jsem nad svým nápadem, že má-li nádražní scéna zapůsobiti věrně na oko divákovo, že by potřebovala větších rozměrů a něco více, než kaširovaný svět. Myšlénka zaujala mne zcela, že jsem okamžitě vypracoval, vlastně vypracoval /poněvadž nic pod[obného] v libretu nebylo/ novou scénu, již jsem zpestřil mnoha komickými výjevy ve filmové čili scénářiové úpravě, čímž jsem sloučil pohyblivý obraz s živým slovem s jeviště, doslovně divadlo s filmem, což byl můj režijní nápad pro výpravnou operetu, a který okamžitě podpořil tehdy náš art[istický] říd[itel] Dr. K[arel] Švanda. Za tím účelem vypravil jsem se na Řiditelství stát[ních] drah, kdež jsem přednesl svou žádost, v níž mně bylo skutečně vyhověno, ale nejen, že mi ke všemu povolilo čas a místo, nepočítalo ani haléře, třebaže mi k tomuto účelu nechalo vytopiti dvě velké lokomotivy. Záhy nato — jednoho odpoledne — mezi druhou a čtvrtou, kdy se koleje na smíchovském nádraží uvolnily, mohl jsem začíti s režií svého prvního filmu! Pod mojí režií se mnou ve hře účinkovali: A[lois] Charvát v roli čerta ve funkci sekretáře mé osoby, dále: školačky Magda Škrdlíková, Věra Skalská at[ak dále], školníka hrál V. [sic!] [Jan] Zdrůbecký jeho ženu Zdrůbecká at[ak dále]. U aparátu byl Ing. [Jan] Kříženecký. Počasí, čas, hra, natáčení vše běželo bezvadně, takže jsem byl s celým filmováním v určenou mně dobu hotov, a Ing. Kříženecký měl celé dílo v pytli. Film se tehdy k vyvolávání posílal do Paříže a tak k mému zklamání se stalo, že nepřišel včas a já byl nucen vypůjčiti si dva „vlaky“ z Národního na pátou reprisu film pařížských laboratoří „dojel“ a po prvé se „rozjel“ na plátně smíchovského divadla Areny divadla, abych splnil ohlašovanou premiéru „Satanův poslední výlet“. Konečně. Filmodivadelní novinka dožila se několika desítek repris při vyprodaných domech a vyvolala takové nadšení, že si toho povšimli dva bystří financieři a přišli ke mně s nabídkou angažovati mne na podobné hry. Ani nevím, proč jsem věc nebral s nimi vážněji. Snad proto, že nikdy nedovedl jsem počítat pro sebe! „Satanovým posledním výletem“ stal jsem se vpravdě prvním [sic!] filmovým režisérem, hercem a průkopníkem myšlénky /své/ [sic!] souhry divadla a filmu zde... Praze!³¹⁾

Text byl sepsán někdy kolem poloviny 30. let. 20. století. Antonín Vaverka, *Mé vzpomínky od Zlaté Prahy až po americké hvězdy* (rukopis), s. 22–23. Rukopis uložen: Národní filmový archiv, f. Vaverka Antonín (1868–1937), k. 1, sig. I/c, inv. č. 11. Knižně viz Antonín Vaverka, *Mé vzpomínky od zlaté Prahy až po americké hvězdy*. Praha: Národní filmový archiv 2019, s. 41–42.

31) Hra *Satanův poslední výlet* měla premiéru v Aréně na Smíchově 4. srpna 1906. Vaverka se ovšem mýlil, když sám sebe označil za filmového režiséra a za průkopníka myšlenky propojení divadla a filmu, jak to dokládá o čtyři roky starší inscenace *To nejlepší číslo*, uvedená rovněž na scéně smíchovské Arény (premiéra 6. října 1902). Tato inscenace byla s filmovými vložkami hrána ještě dva roky před premiérovou *Satanova posledního výletu* (únor a březen 1904). Jaroslav Lopour, *Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký*. *Illuminace* 31, 2019, č. 1 (113), s. 91–103.

IV.

E. A. Longen
Po kolejích času...

Je to zvláštní, že každá doba, kterou čas ve svém nemilosrdném tempu navždy již opustil, připadá nám v přítomnosti jako romantická idyla, na niž vzpomínáme se shovívavým úsměvem. I takové okamžiky, kdy člověk nevěděl hlady kudy kam, má-li se oběsit na řemenu nebo skočit pod vlak, jeví se nám býti po letech romantickými epizodami, nad kterými se teď usmíváme téměř povznešeně a sdílíme ve vzpomínkách onen zžíravý poct hladu a životní nejistoty (tehdy), už jenom jako příjemný pocit dravé chuti k jídlu.

Kejřova kavárna „Tůmovka“ v Lazarské ulici má svou slavnou tradici, pokud se týká zrození mnoha plánů, podniků i uměleckých děl. Tolik známých veřejných pracovníků (dnes vážených) rozkvétalo tam při bílé kávě za 12 krejcarů prvními květy nadšení k příští práci! Starý pán [Josef] Kejř by měl vyzdobit ty památné místnosti, v kterých stále táhne sychravým průvanem, a přece tam bývá dusno až k zalknutí, výhradně nápisy: „Zde sedával mistr X.“ — „Zde tvořil básník H.“ — „Zde kreslil své plány architekt Y.“ — „Zde prodléval denně slavný lékař N.“ — Atd.

A na konci kulečnickové síně, kde proseděl své místo v zemi sám pan Kejř, by se měl stkvíti transparentní nápis: „Zde vznikly r. 1910 začátky českého filmu.“ A přimlouvám se, aby jednou, až bude starý dům s „Tůmovkou“ zbourán, byla na nový mrakodrap zasazena mramorová deska s nápisem: „Zde bývala Kejřova kavárna, kolébka českého filmu.“ Také mne hostila Kejřova kavárna za parného léta jedenáctého roku, kdy jsem byl řízením osudu vržen na vratkou pramici českého filmu. A nikde v Evropě nenašel jsem podobné kavářenské prostředí, jakým tehdy slula „Tůmovka“, se svým dobrým patronem a trpělivě odevzdaným personálem, kterým se nemůže pochlubit žádný podobný podnik na světě.

V Lazarské ulici u pana Kejře byl shromážděn celý intelektuální svět i prostí občané, který svými rukama se dopracovali pěkného postavení. Není divu, že v té pomíchané a různorodé společnosti doktorů, soudců, herců, redaktorů, literátů, živnostníků i řemeslníků našli se také finančníci pro první české filmy. Ovšem zásluhou ctihodného patrona Kejře, který je dovedl přesvědčiti, že je nutno jíti s duchem času a objevovati nové světy. Neměl jsem ani tušení, že p. kavárník je zakladatelem a předsedou první české filmové společnosti Kinofa.

Vypravoval jsem jednou ve společnosti herců Járy Sedláčka, [Bohdana] Lachmana a [Richarda F.] Branalda o svých pařížských zkušenostech u firmy Pathé Frères, kde jsem hrál v komparsu drobné epizody. Líčil jsem své zkušenosti z nového a neznámého světa filmu. Tu se za mnou ozval p. Kejř, který vyslechl mé vypravování u vedlejšího stolku: „Tys hrál v Paříži? Tak to nám také uděláš nějaký menší filmeček!“

Byl jsem angažován. Dobrý pan předseda nemeškal mne seznámit s panem [Antonínem] Pechem, vážným mužem s obrovským plnovousem a nezbytnou viržinkou, a ředitelem, režisérem a kameramanem Kinofy v jedné osobě, který zároveň prováděl sám všechny práce v laboratoři i stříhal a montoval filmy. Pan Pech vyptával se na všechny podrobnosti z pařížských filmových atelierů, pokyvoval hlavou, v zápětí však pošukoval nervosně plnovousem a vzdychl si: „Mám strach, že to český film nedotáhne nikdy tak daleko, aby se dalo pracovat za podmínek, kterými oplývají v cizině. Bohužel, tuším, že se hodně dlouho nevyhrabeme ze začátečnických plenek. Jsme malý národ, máme tuze malé prostředky a při tom obrovské požadavky. Jsme k sobě přespříliš kritičtí, a to ubije náš film v jeho začátcích. Obá-

vám se, že nezlomíme předsudky veřejnosti. Vždyť nemůžeme přijít s něčím velkolepým, co by ohromilo a udivilo naráz celý národ. Zatím jsme ubozí břídliví, a je těžké se s tím spřátelit!”

Pochopil jsem pozadí Pechovy řeči nazítří při návštěvě v Kinofě. Kancelář i laboratoř tísnily se v suterénu na Palackého nábřeží v několika kumbálcích. „Tady vidíte, jak vypadáme,“ vítal mne pan Pech s rozpačitým úsměvem — „máme jen nadšení a chuť k práci...“ a pan Kejř doložil: „Pamatuj si, Františku, že nejsi v Paříži nebo v Americe, ale v Praze, kde se na nás filmaře kouká jako na potrhle blázny. Uděláš nám několik krátkých veseloher, hodně laciných, abychom dostali své peníze zpátky a mohli dále podnikat. Každý větší rozpočet ti škrtne. Nezapomínej, že vyrábíme jenom pro několik českých kin. Přece se neopovázíme posílat naše výrobky do ciziny!”

Ve škrtání rozpočtu pro náklad filmu se mnoho za těch 25 let nezměnilo. Počet českých kin sice ohromně vzrostl, ale český film nesnese velkého finančního zatížení, má-li se aspoň trochu rentovat, aby se nepodnikalo zadarmo nebo s deficitem. A tu dostáváme měřítko, podle kterého musíme srovnávat naše filmy s cizími. Stačí, když si uvědomíme, že jen některá stavba určité scény cizího filmu vyžádá si takového nákladu, za který se vyrobí jeden český film, že český režisér musí provést za den průměrně asi 50 záběrů, kdežto cizí režisér pohrává si denně často jen se 3 nebo 6 záběry. Po celých 25 let českého filmu strašila vždy finanční otázka — a zdá se, že to strašidlo z výroby českého filmu nikdy nevymizí.

Podepsal jsem tehdy Kinofě smlouvu na několik krátkých veseloher s typem zbrklého mládence Rudiho, kterého jsem hrál. Veselohry jsem napsal a režíroval s panem Pechem, který je též vlastnoručně natácel. Mými spoluherci byli [Rudolf] Šůva, [Josef] Waltner a jiní herci z kabaretu „U Lhotků“. Při exteriérech se k nám obecnost nechovala příliš přívětivě a ještě méně rakouská policie, jež považovala naši práci za rušení pořádku a za bláznivý výstřelek extrémních žvlů. Jen několik novinářů se nás tehdy ujalo s lehkým zadostiučiněním, že se začalo v Praze konečně filmovat. Jejich články byly však spíše lokální sensací než oceněním umělecké činnosti. A pověstný obrázkový „Ilustrovaný kurýr“ přinesl na hlavní straně vyobrazení jedné scény jako ukázkou, „kterak se filmuje“³²⁾

Přál bych mladým kolegům, aby zakusili slasti počátků natáčení prvních českých filmů. V kabaretu zahradě „U Lhotků“ (na místě palác České banky) pohrával si vánek s pomalovaným plátnem chatrných kulis, nadouval je i ohýbal, takže scény byly opravdu rušné, neboť pohybovaly se i kulisy a lehčí předměty na scéně. Bylo rozkošné, když herec položil přečtený dopis na stůl, odkud papír ulítl a vznášel se pak na scéně jako holubice míru. A věru, z klidu nás nic nepřivedlo. Všelijak jsme omlouvali všechny ty nedostatky, abychom si udrželi náladu k práci, ale na konec jsme byli tím více zklamáni, že jsme nedocílili ani stín našich zanícených představ o filmu před jeho natáčením. Pan Kejř zachovával při všech těch nezdarech chladnou krev, mračil se sice, ale na konec nás i sebe utěšoval:

„Je to hodně ubohé a nemotorné, ale což vyrostl učeďník hned nad mistra? Doufám, že příští film bude už zdařilejší. A když ne, tak oželím své peníze a do smrti nechci nic o filmu slyšet!”

Poslední slova paně Kejřova utkvěla mi v hlavě, neboť po několika nezdařených filmech ztratil jsem úplně víru, že je možno v těch primitivních poměrech vytvořit slušný film, který by nesloužil jen k posměchu. A jiné, naprosto odlišné zájmy zarazily mne, abych se věnoval filmu. Stal jsem se jen tičným divákem v kinech, kde jsem hleděl s posvátnou úctou na dobré cizí filmy. Ani v cizině, kam mne zakrátko opět životní náhoda zanesla, jsem se neodvážil přiblížit se filmové výrobě.

Až v r. 1921 přišel pro mne Karel Lamač, abych hrál v jeho filmu „Otrávené světlo“. To již byl atelier v pivovarské zahradě na Vinohradech, a Vladimír Slavínský pronikal úspěšně svými filmy v kinech

32) Zmíněná obálka viz *Pražský ilustrovaný kurýr* 20, 1911, č. 195 (17. 7.), s. 1.

celé republiky. A přece s jakými obtížemi i nedostatky jsme se zase setkali! V prvé řadě neodbytná finanční otázka, která brzdila nejvíce. Dokonce jsme natáčeli v bytu doktora [Alfreda] Baštýře, aby se uspořilo za atelier. Zničili jsme napolo zařízení přepychové domácnosti toho filmového nadšence, ale výsledek neodpovídal námaze Lamače a jeho spolupracovníků. I chvat, s kterým se muselo vždy pracovat, aby byl zachován vytčený program práce a nebyl překročen rozpočet — brzdil tvorbu a škodil viditelně umělecké hodnotě filmu.

Dnes stojí na Barrandově krásné filmové továrny AB. Proto můžeme radostně pozdraviti fakt, že se český film stal za 25 let důležitou složkou našeho života a že si dobyl veliké obliby obecnstva, zejména na venkově. Český film již nic nezničí. Zakotvil příliš pevně, a lze si jen přát, aby se rozvíjel umělecky stejným tempem jako jeho produkce za posledních několik let!

E. A. Longen, Po kolejích času... In: Jiří Havelka, *Od kolébky stále výš... Vzpomínka k jubileu 25 let českého filmu*. Praha: Čefis 1935, s. 8–9. Části vzpomínek otištěny (jš), Jak se začínalo. Z filmových vzpomínek E. A. Longena. *Kino* 28, 1973, č. 18 (11. 9.), s. 7.

V.

Feuilleton.

Berta Friedrichová-Reimanová:

Sen starého mládence.

Vzpomínky na počátky českého filmování.

Nebýti novinářských článků, ani bych si nebyla uvědomovala, že moje vystoupení v prvním českém filmu propůjčuje mi jistou „významnost“ jako jedné z prvních dvou českých filmových hereček a nebýti „indiskretnosti“ a přímé „provokace“ pisatele „Kaleidoskopu“, sotva bych se asi byla odhodlala vzpomínati oněch časů s perem v ruce.

Prvý český film „Sen starého mládence“, ve kterém svěřena mi byla hlavní dámská úloha naivky Lilli, nečinil velkých požadavků vnějších: jen několik interiérů a trochu volné přírody, a také jeho libreto bylo v porovnání s dnešními, velmi naivní. Prostá prázdninová venkovská idylka: strýc lesník, do jeho neterě zamilovaný starý omšelý mládenec, jeho stárnoucí hospodyně, toužící získati jej pro sebe a studentík, zapřádající s neterí milostné sny, toť jediná osoby, rozčarování na jedné a vítězství druhé strany, toť dějový průběh. Námět tak průzračný, že jeho rozvinutí bylo by dnes pouhou slohovou úlohou pro kvartánku.

Horší bylo to s tím filmováním samým a postup práce byl velmi těžkopádný. Nebylo žádné technické výzbroje a světelných vymožeností, pracovati se dalo, jen když svítilo sluníčko, nebylo zkušeností ani v líčení, ani v hereckém, pro film tak nutném, speciálním podání; každý z účinkujících měl vedle dobré vůle jen své znalosti jevištní.

Natáčelo se mnoho v „Uranii“, někdy v Lobkovické zahradě pod Petřínem a nejvíce v Kunratickém mlýně a nejbližším jeho okolí, kam dojíždělo se kočárem. O nějakém pohodlí pro maskování a převlékání nebylo však nikde ani stopy a improvizovaná šatna byla hned na sýpce ve mlýně, s lískami plnými sušených švestek, hned v malé světničce zámeckého zahradníka, vždy však s kupou zvědavců, ponejvíce dětských.

V zahradě filmovalo se na jaře, kdy vše bylo v plném květu a kde byly natáčeny scény, které vyžadovaly právě jarní nálady. Pak se na čas přestalo — nedocházel potřebný materiál, objednaný z Německa arch. Kříženeckým,³³⁾ financierem i duší podnikání, snad nebylo i dosti peněz — a uplynuly tři až čtyři měsíce, než bylo možno pokračovati. Všechny tyto překážky nemohly však utlumiti naše nadšení. Každá maličkost, která mohla přispěti k „zvýšení efektu“ přijímána byla s jásotem a vrhali jsme se vždy znovu a s nezměněnou chutí do práce.

Maně při tom vzpomínám na radost našeho „režiséra“ — arch. Kříženecký [sic!] byl, jak jsem již řekla, vším, co bylo potřebí: finančníkem, režisérem, hercem, inspicientem atd. atd. — když našel vhodného velkého pavouka, kterého měla jsem mu položit na pleš jako spícímu zamilovanému staromládenci, aby měl možnost uplatniti mimickou hru obličejů. Byla to scéna, na které si velice zakládal a museli jsme ji také několikrát opakovati, aby se docílilo co možná hladkého průběhu, já však nebyla jsem jí nijak nadšena. Milý pavouk, ač prý je symbolem štěstí, nevzbuzoval ve mně nijak příjemných pocitů!

33) Film JARNÍ SEN STARÉHO MLÁDENCE (SEN STARÉHO MLÁDENCE, JARNÍ SEN či JARNÍ SEN STARÉHO PRAŽSKÉHO MLÁDENCE) vytvořili Josef Kříženský a Antonín Pech. V roce pětadvacátého výročí vzniku tohoto filmu byl v tisku — ale i v pozdější literatuře — Kříženský zaměněn za Jana Kříženeckého. Následně se tohoto omylu ve svých vzpomínkách dopustila i Berta Friedrichová-Reimanová.

Nemilý pocit zažila jsem také při scéně na lodičce, kde měla jsem se zalíbením naslouchati písni, kterou mne chtěl pan Saidl³⁴⁾ — student — uchvátit, doprovázeje se na kytaru. Lodka byla velmi malá — sotva jsme se do ní my dva vešli — a velmi chatrná, propouštějíc vodu, která pomalu ale jistě zaplavovala dno. A jelikož jsme asi dosti dobře nehráli, vracel nás pan režisér Kříženecký [sic!] vždy znovu a znovu zpět. Při tom voda stoupala, promáčela boty a umáčela šaty a já, plna strachu před „utopením“ měla jsem vykouzlití výraz blaha a štěstí! Nakonec se mi to přece jen podařilo, režisér byl spokojen, dotočil, a my, mokří jako hastrmani, vylézali jsme na břeh. To by se věru dnes státi nemohlo.

Pokročilé, slunné léto odvádělo nás již mimo Prahu, kde odehrála se trapná mi scéna, velmi charakteristická pro mentalitu tehdejšího lidu. Zkoušeli jsme ve vybraném terénu, obklopeném romantickou přírodou, „milostnou scénou“, kterou z povzdálí sledovalo několik zvědavých venkovanek, pracujících na blízkém poli. Architekt Kříženecký [sic!] jako zamilovaný starý mládenec, pan [Otto] Zahradka v roli strýce lesníka, pan Saidl [sic!] jako zamilovaný a milovaný student a já, v úloze neteře Lilly. Že se taková scéna neobejde bez „obejmutí“ a bez hubiček, nemusím ani poznamenávat. Že by však tato naše „hra na zamilované“ mohla býti kamenem úrazu, ani ve snu mne nenapadlo.

Stalo se to takhle: Byli jsme právě v nejlepším zkoušení, když náhodou byla jsem nucena upřítí zrak v tu stranu, kde každý můj pohyb sledovala dychtivě jedna z žen, která nejen že snažila se napodobovati či karikovati každé moje gesto, nýbrž doprovázela vše i málo lichotivými poznámkami. Nemohla jsem od ni odtrhnouti zraku a jen s námahou soustřeďovala jsem se do hry. Na štěstí i to naše objetí netrvalo věčně a já si oddychla a rozhlédla se. Nebyla jsem postižena sama a podobně jako mně, dařilo se i všem ostatním účinkujícím. Opouštěli jsme proto, jakmile bylo filmování skončeno, „nehostinné“ místo přímo úprkem a nasedali v největším chvatu do kočárů, za kterými nesl se příval pustých nadávek i kamenů. „Tak mladá a už tak zkažená“ — patřilo mně. Byli tehdy lidé mravnější nebo zaostalejší, suď Bůh?!

A tak soukala by nit vzpomínek jednu příhodu za druhou: veselou, smutnou, příjemnou i trapnou, a bylo by jich mnoho, neboť také hodně dlouho jsme film natáčeli a mnohokrát se vraceli s prázdnem do Prahy zpět, když přírodní „obloukovka“ — slunce, vypověděla nám spolupráci.

Trpělivost jsme však neztratili a špatné zkušenosti s nebem a zemí, „nepřátelskými“ živly a nepřijemnými „tvory božími“ nás neodradily. Konečně jsme přece, snad po dvou či tříleté práci — nepamatuji se již přesně — která byla tiskem bedlivě sledována, byli hotovi a první český film „Sen starého mládence“ promítán byl v Praze v bio „Illusion“ po celý měsíc. Líbil prý se, já sama však jsem jej již neviděla, neboť mne povolání volalo mimo Prahu.

To pak byla již nová a jiná kapitola.

Berta Friedrichová, nyní provd. Reimannová, byla žačkou paní [Marie] Hübnerové a působila po absolvování její školy u Blázkova Východočeského divadla a později také v Smíchovském Intimním divadle v době jeho největšího rozkvětu. Soudobá kritika označovala ji jako „vynikající talent“ a slibovala ji skvělou budoucnost.

Berta Friedrichová-Reimanová, Sen starého mládence. Vzpomínky na počátky českého filmování. *Rakovnické noviny* 6, 1935, č. 37 (13. 9.), s. 2–3.

34) Správně se jedná o herce Ferryho Seidla.

VI.

Milý Iljo!

Dr. CHYTIL — Dr. KŘÍŽENECKÝ

Došlo: 7. III. 1947³⁵⁾

Ohledně té berní správy se jen divím, že ještě po 6 létech mají vůbec právo předpisovati nějaké daně — je to možné? Žádali mne přímo o otcův plat. rozkaz z r. 1940 — ovšem, že jej nemám, a tak jsem jim právě napsala, že jsi pozůstalost vedl Ty, proto Ti asi psali.

A teď co se týče strýčka Hanziho, jak se mu doma říkalo. Myslím, že o té věci už bylo psáno vše, co se vědělo, ale nevím při jaké příležitosti (vždyť i jedna ulice na Barrandově měla míti jeho jména). Četla jsem sama o tom v několikařech novinách, v jedněch bylo zaměněno i jméno Vašeho otce se jménem Jan. Pamatuji se, že bylo správně udáno, že první biograf otevřel na výstavě (snad r. 1898 — ale jistě nevím), filmy měl z Francie, mezi nimi nejvíce se líbil cyklista napadený v zimě společností koulujících se. Sám si ale opatřil několik časových záběrů se Švábem Malostr.³⁶⁾ (plovárna, z výstavy aj.), které si sám fotografoval a vyvolával (doma ve vaně!). Byl vždy dobrým fotografem a později u města Prahy hotovil řady pohledů na Prahu pro alba do ciziny. Po druhé měl znovu na výstavě (jedna byla tuším archit. a inženýrů, druhá Obch. komor) pavilon se společníkem (žid?). A tam nepochodil. Ač jistě návštěva byla dobrá, ale slyšela jsem doma (ovšem nevím nic jistého!), že ho společník nějak ošidil, prý utekl či co a všechn náklad za stavbu atd. zůstal strýci jako dluh. Měl místo u města, jak víš, a tak prý mu obstavili plat — zbytek asi dával rodině a sám živořil. To zas vyprávěla jeho druhá žena Zdenka, že když šel s ní, neměl ani zimník. Tak se to doma vyprávělo. A co se týče věci po něm — to vše měla jeho první žena — teta Mařka jsme jí říkali — a pamatuji-li se, půjčila³⁷⁾ všechny ty filmy a snad i přístroj při nějakém filmovém jubileu na výstavu a to nevím určitě, chtěla-li je darovati, nebo darovala snad tech. muzeu, nebo nějakému filmovému ústředí. Ale myslím, že je darovala. Bohužel, zeptat se jí již nemohu — zemřela letos, 10. ledna měla pohřeb. Já dostala oznámení až 10. v poledne, tak jsem nemohla jeti; byla bych šla, dopisovala jsem si s ní každé svátky.

Jestli ty věci nedala, byly by v její pozůstalosti, o čemž byste snad mohli získati úřední zprávu. Mně poslala parte úmrtní její přítelkyně, která je také vystavovala a pohřeb pořádala, paní A. Pacáková, choť (nebo vdova) učitele a bydlela s ní v jednom domě nebo sousedila.

Teta bydlela v Praze VII. — Belcrediho č. 19 (nebo 29), to si vždy pletu, tuším v přízemí. Byla rozená Gýrová a neměla žádných příbuzných, bratr a sestra zemřeli svobodní a o jiných příb. jsem od ní nikdy nic neslyšela. Jediný syn Zdeněk, filmový operatér, zemřel již dávno. Kdo bude dědicem pozůstalosti a zda by ještě nějaké památky se našly, nevím. Ale myslím, že svůj úmysl ty věci darovati určitě provedla. Tak to je vše. Mnoho ne, to víš, dřív se před dětma vše neprojednávalo, a tak jsem jen tak něco zaslechla a mnoho též zapomněla.

Srdečně pozdravuje Tebe i Tvoji manželku vždy upřímně
Strýcovy fotografie mám.

Míla

35) Otisk razítka, špatně čitelný.

36) Jméno Josefa Švába-Malostranského je dopsáno nad řádkem jako vsuvka.

37) Původně napsané slovo „dala“ je přeškrtnuté.

Dvoustrana dopisu Ludmily Pacákové bratranci Iljovi Kříženeckému z března 1947 s rukopisně popsanými čtyřmi stranami o velikosti A5 uložena: Národní filmový archiv, f. Licence kinematografické /sbírka jednotlivin/ (1896–1995), k. 2, inv. č. 15/8, složka Kříženecký Jan (1868–1921), fol. 1–2.

VII.

Z počátků českého filmu

Jan Fišer. Psáno pro Práci a vynálezy

Dostali jsme dopis, v němž p. Jan Fišer z Kolína píše: „Byl jsem zaměstnán od roku 1912 v první české výrobně kinofilmů. V tomto zaměstnání jsem setrval až do zániku firmy a byl jsem účasten i její likvidace. Připojený popis snad dopomůže trochu podrobněji nahlédnout do prvních začátků naší filmové výroby. Jde mi hlavně o to, aby neupadlo v zapomenutí naše české národní vypětí v oboru filmovém, nelekající se už tehdy — v samém začátku světové kinematografie — ani té nejsilnější světové konkurence...

Redakce.

KOLÍN — Již před světovou válkou byli u nás jednotlivci, kteří se amatérsky snažili zachytit časové věci na filmovém pásu a tyto předvádět v kinech jako aktualitu (inž. [Jan] Kříženecký, J. Jalovec,³⁸⁾ ředitel kina „Illusion“ a j.). V letech 1905–10 měl též kino v Ječné ulici František Pech,³⁹⁾ povoláním fotograf, jenž mimo tuto živnost měl ještě zastoupení cizích firem, vyrábějících jak přijímací, tak i promítací stroje kinematografické (Pathé Frères, Gaumont, Urban a j.). Stroje prodával a zařizoval zájemcům kina. Jako fotograf z povolání snažil se uvést v chod výrobu českých filmů, neboť v té době u nás neexistovala česká výroba, nýbrž majitelé kin byli odkázáni na výrobky cizí (německé, francouzské a p.) a vypůjčovali si je od půjčoven vídeňských a pražských (Frant[išek] Tichý) a byli nuceni opatřovat je českými titulky. Po delším jednání se mu podařilo získat zájemce jednak mezi tehdejšími majiteli kin i mezi soukromníky a tak byla ustavena společnost nazvaná „KINOFA“, spol. s r. o., první česká výroba kinematografických obrazů v Praze. Společníky firmy byli: František [sic!] Pech, [Josef] Kejř, majitel kavárny Tůmovky, Frant[išek] Tichý, majitel půjčovny filmů, kin „Illusion“, a „Louvre“ v Praze, J. Ponec,⁴⁰⁾ majitel kina na Žižkově, J. Kejzlar, majitel kina „U krále Václava“ v Holešovicích, Ing. [Richard] Baláš, řed. kina „Lucerna“ v Praze, Ing. J. V. Rott, spol. fy V. J. Rott, Ing. [Otto] Slavík, prokurista banky „Bohemia“ a j.

Tak byla uvedena v chod první česká výroba kinofilmů. Pořádily se přijímací, kopírovací, čistící, promítací a zkoušecí stroje. Z počátku byly pořizovány snímky časové (Jízda králů na Hané, Stará Praha, Praha v létě, Praha v zimě, Pohřeb Jar. Vrchlického, Pohřeb Frant. Kmocha v Kolíně, Odhalení pomníku Frant. Palackého, Let Ing. Kašpara do Prahy), později pak i veselohry, komické scény a divadelní hry za spoluúčasti tehdejších herců, jako [Josefa] Švába Malostranského, [Josefa] Křičenského, [Katy Kaclové] Vališové a mnoha jiných (Pět smyslů člověka, Jarní sen). Snímky byly uváděny i na trhy zahraniční. Jako stěžejní dílo této firmy byl „VI. slet všesokolský v Praze“, konaný roku 1912. Původně mělo být filmování zadáno vídeňské firmě Pathé Frères, avšak přičiněním a jednáním Františka [sic!] Pecha, ředitele „KINOFA“, jako i některých společníků, bylo firmě uděleno výhradní právo k filmování tehdejším předsednictvem tělocvičné jednoty SOKOL.

Podmínky pro nově založený podnik, nemající ještě tehdy dosti kapitálového podkladu, avšak za hranicemi silnou konkurenci vládnoucí kapitálem a hlavně pak zavedenou na mezinárodním filmo-

38) Správně Alois Jalovec.

39) Správně je Antonín Pech.

40) Správně František Ponec.

vém trhu, byly dosti těžké. Mezi jiným bylo ujednáno, že slet budou filmovat operatéri fy Pathé Frères z Vídně (byla zřejmě nedůvěra v českou výrobu podniku, teprve se uvádějího na filmový trh) za vedení „KINO FY“, zakoupení nových přijímacích strojů a pod.

Přes všechny tyto podmínky „KINOFA“ výhradní právo svým jménem převzala a sletové scény zachytila na filmovém pásu v délce cca 5000 m negativu. Od podmínek se však uchýlila v tom smyslu, že operatéri fy Pathé Frères filmovali pouze podřadnější scény sletové, avšak hlavní natočil ředitel firmy František [sic!] Pech se svým pracovním personálem (Křičenský, [Julius] Stal[lich], Střecha, Fišer). Pracovalo se po dobu sletovou od časných hodin ranních do pozdních hodin večerních a ještě po příchodu ze sletových slavností se pracovalo každodenně dlouho do noci v laboratořích firmy na vyvolávání negativů. Již za sletových slavností jevíli zahraniční hosté zájem o sletové snímky. Pracovalo se překotně na zhotovení pozitivů, aby mohl být SOKOLU předveden celý sletový děj k posouzení. V krátké době bylo uspořádáno propagační představení jak pro zástupce SOKOLA, tak i pro novináře, majitele kin a půjčoven v kinu Lucerně. Podle zájmu návštěvníků byla naděje, že film si bude razit cestu nejen v našich českých kinech, ale i za hranicemi. Avšak příští dny ukázaly, že tomu tak není. Naše kina předvádění celého sletového filmu (cca 3000 m pozitivu) odmítala, že tak dlouhý film nelze jako časovou věc předvádět, neboť to znamenalo vyplnit celovečerní program a že by nemohli do programu zařadit i snímky veseloherní nebo dramatické, jež jsou návštěvníky kin žádány.

Zdá se, že zde spíše byl zájem vídeňských půjčoven filmů, které by byly musely po určitou dobu předvádění sletu nechat svoje filmy ležet nevyužité. Majitelé kin požadovali slet zkrácený, tak asi nejvýše 250 m jako vložku časovou, kterou by mohli zařadit mezi normální program, vypůjčený a již zamluvený u vídeňských půjčoven. Chtěla-li firma krýt trochu jak nákup materiálu negativního i pozitivního a veškerou režii s filmováním spojenou, byla nucena žádosti majitelů kin vyhovět a slet na zmíněnou míru zkrátit. „KINOFA“ počítala též s tím, že někteří majitelé kin stálých, obzvláště pak cestovních, zakoupí si film alespoň v této délce, a tak se „slet“ uchová též jako památka na slavné dny sletové. Leč ani zde se nesetkala se zájmem. Rovněž se počítalo, že si sokolské jednoty zakoupí film pro své archivy, ale ani po této stránce nebylo pochopení.

Pokud se týče zájemců zahraničních, projevujících již za sletu zájem o sletový film, i tento opadl a bylo požadováno pouze nejvýše 150 m pozitivu a i to se jim ještě zdálo mnoho. Tak film, pořízený s velkými finančními obětmi, nedostal se plnou svou délkou na plátna kin a jediný archivní film v plné délce 3000 m obdržel „Sokol“ jako náhradu za povolení výhradního práva filmovacího. Z toho důvodu též nebylo možno „KINO FĚ“ dostat dalšímu závazku, to je zaplacení stanovené peněžité částky „Sokolu“, neboť zklamaly všechny naděje, že film bude kupován. „KINOFA“ se finančně zadlužila. Chtěla však z této finanční tísně vybědnout, proto navrhl ředitel firmy společníkům, aby byly opatřeny nové místnosti, kde by bylo možno postavit jeviště k filmování vnitřních scénérií, ježto dosavadní místnosti na tehdejší Riegrově nábřeží, vedle domu „Hlaholu“, byly pro výrobu nepostačující, neboť sestávaly ze sklepních lokálů, kde byly umístěny laboratoře pro vyvolávání filmů a jejich předvádění. Společník firmy J. [sic!] Balaš, ředitel kina „Lucerny“, nabídl firmě atelier v domě „Lucerny“, kde měl též atelier mistr Švabinský. Po dohodě s majitelem domu „Lucerna“ přestěhovala se firma „KINOFA“ do zmíněných atelierů, zařídila kulisy, promítací stroj a veškerý potřebný materiál a započala s výrobou veseloher, dramatických obrazů apod., jež byly filmovány již pod střechou. Avšak veškerá námaha byla marná, finanční potíže doléhaly, a tak došlo k usnesení o likvidaci podniku. Tím zanikla naše první česká výroba kinematografických obrazů, přestože byla v té době již zavedena i na zahraničním trhu.

Druhý podnik české výroby vznikl v té době v Praze a nesl filmový název a značku „ASUM-FILM“:

Majitelem byl pan Ing. [Max] Urban, jenž měl své původní stanoviště též ve Vodičkově ulici ve dvoře domu nakladatelství a knihkupectví J. Weinfurtera.⁴¹⁾ Po čase se přestěhoval na Riegrovo nábřeží do domu, kde dříve bývala „KINOFA“, později se odstěhoval dále na nábřeží, blíže Vyšehradu, avšak také zanikl. Hlavní představitelkou scenerických filmů firmy ASUM byla Anna Sedláčková, známá česká herečka Národního divadla (Dáma s barzojem a pod.).

Od té doby pak, až do skončení první světové války, v pravém slova smyslu již česká výroba kinematografických obrazů neexistovala.

Byli však jedinci-amatéri, kteří filmovali různé časové věci a předváděli je jako doplněk ve svých kinech, jak řed. kina „Illusion“ a „Louvre“ v Praze, J. [sic!] Jalovec a jako jeden z hlavních a prvních, Ing. [Jan] Kříženecký.

Jan Fišer, Z počátků českého filmu. *Práce a vynálezy* 4, 1949, č. 2 (15. 2.), s. 32. Úvodník redakce je zasazen do rámečku.

41) Správně Eduard Weinfurter.

VIII.

Vincenc Pokorný:Počátky českých kinematografických filmů.

Po 54 letech vzpomínám, jak došlo k tomu, že se začaly zhotovovati v roce 1898 první české kinematografické obrázky.

Jednoho večera, někdy v březnu r. 1898, vypravoval doma s velkým nadšením můj bratr archit. Josef Frant. Pokorný o epochálním vynálezu bratří Lumièrů v Lyoně, kteří sestrojili fotografický aparát, kterým lze přijmouti na film asi 18 m dlouhý za 1 minutu asi 800 obrazů, takže lze fotografovat předmět v pohybu. Když se film vyvolá a zhotoví z něho diapositiv, možno tímž aparátem diapositiv opět promítati, takže promítané obrazy jsou jako živé. Toto obšírné bratrovo líčení bylo jaksi úvodem k prosbě, kterou pak vznesl na otce, aby jemu a jeho kolegovi archit. Janu Kříženeckému zapůjčil asi 4 — 5000,- zl. na zakoupení takovéhoho aparátu s přísl. a na postavení pavilonu na připravované výstavě architektury a inženýrství v Praze. Uváděl, že naskýtá se jim oběma příležitost k získání vedlejšího příjmu a že lehce budou moci z výtěžků představení zapůjčený obnos splatiti. Otec, /Josef Pokorný, veř. společník fy Petr Klubal a spol., továrna kočárů v Praze/ žádosti jejich vyhověl a jakmile obdrželi peníze, ihned zahájili jednání s firmou Auguste & Louis Lumière v Lyonu, objednali pak kinematografický aparát s příslušenstvím, stojan a projekční lampu obloukovou a dle zasláního jim seznamu asi 12 kinematografických obrazů. Výběr obrazů byl zcela nahodilý, neboť v seznamu byl uveden jen název filmu bez bližšího popsání, takže některý nevyhovoval. Zpočátku objednané francouzské filmy byly na př.:

Sněhová koulovačka, — Karavana velbloudů, — Mořské lázně, — President Carnot, — Býčí zápasy, — Potápěč, — Zápas obra s trpaslíkem, atd.

Když jsme u nás v bytě promítali došlé francouzské filmy za použití jen slabého světla — tímž petrolejové lampy — nevyšel otec z údivu, třebaže pohybující se výjevy na obrazech byly hodně tmavé.

Nato byla vyjednána stavba jednoduchého, nevysokého dřevěného pavilonu, lepenkou krytého, s několika postranními východy a s hlavním vchodem z aleje pod fontánou. Pavilon, pokud se pamatuji, byl asi 8 m široký a asi 16 m dlouhý a na nepatrně se svažující udusané zemi byly umístěny jednoduché nenatřené židličky z bukového dřeva s pevnými sedadly. Nohy židliček byly spojeny latěmi. Židlí bylo asi 12 v řadě, a řad bylo asi 15, takže bylo míst celkem asi 180. Přístup k sedadlům byl z obou stran.

V průčelí pavilonu po obou stranách vchodu byly kiosky, z nichž levý sloužil za pokladnu a v pravém měl p. Vojtěch Balvín, pekař z Celetné ulice, prodej pečiva. Nad vchodem mezi kiosky i nad nimi byla malá místnost celá vyplechovaná, v níž byl umístěn stojan s kinematografickým aparátem a s projekční lampou. Lampa byla obloukovka a uhlíky se přibližovaly dle potřeby ručně šroubem vzadu na lampě umístěným. Před uhlíky nalézala se skleněná, tenkostěnná koule vybíhající v dlouhé hrdlo, aby voda v ní obsažená při event. varu nepřetekla. Voda měla být čistá, destilovaná, my jsme používali sodovky, jež nám výborně posloužila. Tato vodou naplněná koule sbírala paprsky lampy a vrhala je rourou vpředu na lampě namontovanou na obrázek filmu, který shora procházel aparátem a byl promítán okénkem v přední stěně vyplechované místnosti na plátno v hledišti. Obrazy na plátně byly asi 5 m vysoké a přes 6 m široké. Tituly filmových obrazů nebyly promítány na plátno, nýbrž byly ústně ohlašovány okénkem, kterým se promítaly obrazy.

Film odvíjel se ze stojánku připevněného na aparátu, a to ručně kličkou, přičemž se musel dávat pozor, aby ruka nezastínila částečně obraz. Odvíjený film dopadal do skříňky ve stojanu a hned jak prošel, zase od konce se navíjel navijákem do kotoučku a uložil se do plechové krabičky. Roura, kterou dopadaly paprsky světelné na obrázek filmový, byla vpředu opatřena uzávěrem s mléčným sklem. Tento uzávěr po projití filmu se musel vždy uzavřít, aby se mohlo volně manipulovat s dalším obrazem do aparátu vsunovaným.

Při promítání obrazů, opětném jich rolování, ohlašování názvů, ošetřování obloukovky atd. byly zaměstnány alespoň dvě osoby. Zpočátku obstarávali promítání atd. majitelé podniku pp. Jan Kříženecký a Josef Pokorný, později promítání nebo ostatní úkony obstarával většinou Vincenc Pokorný, t. č. právník, a někdy při vedlejších úkonech vypomáhal i p. Pacák, studující reálky. Ti všichni konali tyto práce bezplatně, jen slečna pokladní /Chlumecká/ a uvaděč /p. [Ferdinand] Gýra/ byli honorováni.

Ve zmíněné vyplechované místnosti byl z důvodů bezpečnostních stále připraven džber s vodou.

K osvětlení pavilonu uvnitř i zevně používalo se žárovek, jež svítily před počítím a hned po skončení představení.

Při každém představení konal uvnitř službu jeden hasič.

Vstupenky byly trojího druhu: I. místo za 30 kr., II. místo za 20 kr. a dětský lístek za 10 kr. /Podle vzoru divadel bylo i zde I. místo vpředu!/

Představení se konala asi od 3 h. odpo. do večerních hodin v pauzách dle potřeby t. j. podle návštěvy a poslední představení obvykle po skončení fontány. Promítalo se vždy 10 obrazů.

Návštěvy byly zpočátku kromě nedělí malé, a proto se někdy některý obraz promítal při otevřeném hlavním vchodu, aby se dělala podniku reklama.

Návštěvy kinematografu stouply až když se začaly promítat vlastní obrazy z pražského života. Majitelé „Českého kinematografu“ záhy se rozhodli, že si budou pořizovat obrazy sami. Archt. Jan Kříženecký, jenž byl fotografem-amatérem na slovo vzatým, pustil se s velkým zápalem do práce a archt. Josef Pokorný měl přitom na starosti režii výjevů a obstarával nutné intervence, aby natáčení obrazů bylo umožněno.

Tak vznikly první české filmy a kromě jiných byly to zejména tyto:

„Alarm staroměstských hasičů.“⁴²⁾ Správa staroměstského obecního dvora dovolila na žádost arch. Jos. Pokorného, aby bylo provedeno nastoupení mužstva se stříkačkami taženými koňmi, jako při skutečném výjezdu k ohni. Za 1 minutu od poplašného znamení zvoncem, daného hasičem, byly vytaženy ze zbrojnic stříkačky a voznice, zapraženi do nich koně, nasedlo mužstvo a koně dali se do klusu. Byla to vlastně též reklama pro pohotovost hasičů.

„Výjezd parní stříkačky k ohni.“⁴³⁾ To byl podobný obraz ze staroměstského obecního dvora.

„Polední výstřel v Praze.“⁴⁴⁾ V tehdejší době bylo oznamováno v Praze poledne výstřelem z děla na baště sv. Tomáše, a to na znamení dané praporkem z hvězdárny v Klementinu. Jeden takový výstřel byl zachycen kinematografem.

„Cvičení kužely Sokolů malostranských.“⁴⁵⁾ Cvičení bylo předvedeno na letním cvičišti pod Nebozízkem.

42) Jde o nedochovaný film.

43) Alternativní název pro snímek STAROMĚŠTSTÍ HASIČI.

44) POLEDNÍ VÝSTŘEL NA MARIÁNSKÝCH HRADBÁCH.

45) CVIČENÍ S KUŽELY SOKOLŮ MALOSTRANSKÝCH.

„Poklepy na základní kámen pro pomník Františku Palackému v Praze.“⁴⁶⁾ Poklepy na kámen umístěný pod baldachýnem súčasnilo [sic!] se mnoho významných osobností.

„Vltýžování jízdního odboru Sokola pražského.“

„Žofinská plovárna.“ Natáčení rušného života na plovárně u Žofinského /nyní Slovanského/ ostrova bylo obtížné, neboť stativ musel se umístiti na střeše nad kabinami, ale dopadlo dobře. Účastnictví plavců bylo tak veliké, že se až jeden hoch počal topiti. Velkou veselost později u diváků vzbuzovalo promítání tohoto filmu od konce ku předu a zpomaleně, — když z rozčeřené vody vynořily se nohy plavce a tento pak obloukem dopadl na prkno a pozpátku odběhl. Tohoto působivého triku a zpomaleného promítání bylo tehdy poprvé použito.

„Taneční veselí“⁴⁷⁾ o svatojanské pouti na výstavišti v Praze.

„Průvod královniček“⁴⁸⁾ na výstavišti v Praze.

„Švábovo zmařené dostaveníčko.“⁴⁹⁾ Knihkupec a známý komik pan Josef Šváb-Malostranský nabídl se již v dubnu 1898 majitelům Českého kinematografu k aranžování humoristických scén. První jím aranžovaná veselá scéna bylo dostaveníčko u starého mlýna stojícího na výstavišti nedaleko pavilonu Čes. kinematografu. Přemluvil k účinkování číšníci z blízké vinárny a mlynářského zaměstnance v mlýně dohlížejícího. Po jedné krátké zkoušce hned se výjev natáčel. Pan Šváb účinkoval tu jako prvý český filmový herec v českém filmu — a to bez honoráře.

„Lepič plakátů.“⁵⁰⁾ Toto byla druhá humoristická scéna p. Švábem aranžovaná.

„Švábova tvář“⁵¹⁾ další jeho film natočený rovněž na výstavišti. Normální výraz jeho obličeje přechází do pláče a z pláče do smíchu a naopak.

Téměř při všech těchto natáčeních jsem p. archit. Janu Kříženeckému asistoval.

První natočené v Praze filmy byly zaslány firmě A[uguste] a L[ouis] Lumière v Lyonu k vyvolání a zhotovení diapositivů. Některý film — nepamatuji se již který — líbil se lyonské firmě do té míry, že za něj nabídla film vlastní výroby.⁵²⁾ Archt. Kříženecký velmi brzo se rozhodl, že bude filmy nejen vyvolávat ale i diapositivy sám zhotovovat. Za tím účelem byl společným nákladem pořízen jakýsi dřevěný buben, t. j. válec, jehož plášť po délce tvořily tenké tyčky, kterýž byl uložen na ležato do čepů podstavce a byl otáčen klikou. Pod válcem byla umístěna nádoba odpovídající tvarem a rozměry to-muto válci /tuším, že to byla nádoba plechová vyasfaltovaná/, do kteréž se nalévala fotografická vývojka. Na válec se velmi pozorně, citlivou stranou navrch, navinul film, a to tak, aby byl dostatečně napjat. Válec s navinutým filmem ponořil se na ležato do nádoby s vývojkou a otáčením přišel celý film postupně ve stálý styk s vývojkou. Když počaly obrázky z filmu vystupovati pocítili jsme všichni radostné uspokojení. Všechny tyto práce byly konány v noci v koupelně bytu p. Kříženeckého při slabém červném osvětlení. Po dokončení vyvolání byl film ve vaně za stálého přítoku čisté vody koupán a pak v pokojích po nábytku rozvěšen k usušení.

Z negativu týmž aparátem zhotovil p. Kříženecký film pozitivní tím způsobem, že film citlivý a negativní vložily se nad sebe do zvláštní kovové krabice od fy Lumière a otáčením klikou posunovaly se těsně na sobě za čočkou při slabém osvětlení /tuším petrolejovou lampičkou/ a to tak, že citlivý film

46) SLAVNOST ZAKLÁDÁNÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO.

47) SVATOJANSKÁ POUŤ V ČESKOSLOVANSKÉ VESNICI.

48) Alternativní název ke snímku PŘENESENÍ KOLÉBKY FRANTIŠKA PALACKÉHO Z HODSLAVIC NA VÝSTAVIŠTĚ.

49) DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI.

50) VÝSTAVNÍ PÁRKAŘ A LEPIČ PLAKÁTŮ.

51) SMÍCH A PLÁČ.

52) Jednalo se o film VLTÝŽOVÁNÍ JÍZDNÍHO ODBORU SOKOLA PRAŽSKÉHO.

natáčel se do zvláštní krabice uvnitř aparátu a negativní film odvíjel se mimo aparát. Vyvolávání diapozitivu dalo se pak tímž způsobem jako při negativu.

Zbývá ještě dodat, že po skončení výstavy architektury a inženýrství byl pavilon Českého kinematografu prodán jako staré dříví, rovněž židličky a jiné zařízení byly levně prodány. Vypůjčený kapitál byl řádně splacen a jak se majitelé kinematografu spolu vyrovnali, není mně známo. — /Arch. Josef Fr. Pokorný opustil brzy na to Prahu a později se v Mor. Ostravě jako stavitel osamostatnil/.

S p. arch. J. Kříženeckým jsme v pozdější době promítali ještě několikrát tyto filmy a to vždy jen jako část cizího zábavného programu, na př. v Měšťanské besedě Pražské, v Národním domě Vinohradském, ve Smíchovské aréně, v „Orfeu“ na Král. Vinohradech, a snad ještě jinde ale nepamatuji se již kde.

Vylíčil jsem události pokud se týkají „Českého kinematografu“ a českých filmů dle své paměti a doufám, že od pravdy se neodchylují.

V Praze, v říjnu 1952.

Vincenc Pokorný
Praha II., Štěpánská 24.

Pan
Vincenc Pokorný,
Praha II.,
Štěpánská 24.

1/53

2. ledna 1953.

Vážený pane řediteli,

s upřímným zájmem a vděčností uvítali jsme Vaše vyprávění o počátcích českého filmu. Pana doc. [Jindřicha] Brichtu zejména, avšak i nás a celou veřejnost byl zajímavý i přerozmanitý další detaily o těchto lze říci historických událostech.

Pan doc. Brichta sestavil jakýsi dotazník. Tak zejména:

Víte-li snad něco o dalších Kříženeckých filmech: Purkyňovo nám. na Král. Vinohradech, Přenesení kolébky Palackého z Hodslavic na výstaviště, Boží Tělo na Hradčanech a snad ještě dalších.

Doc. Brichta ví /má je neoznačené ve filmovém archivu/, že Kříženecký točil více filmů sokolských, zejména Všesokolský slet 1901 a snad i 1907.⁵³⁾

Kde bydlel Jan Kříženecký v době výstavy a natáčení prvních filmů /ulice, čp., č. n., patro a jak velký měli byt/.

Kdy se ženil s Marií Kříženeckou /první ženou/ a zda mu pomáhala při práci?

Musili mít na filmování povolení policejního ředitelství nebo jiného úřadu?

Jaké povolení měli k promítání?

Mohl-li byste označit na plánu přesnou polohu kina? Plány výstavy z r. 1898 zde máme.

Podrobný popis příběhu při natáčení jednotlivých scén — Co dělali chodci na ulici, hromadili se ze zvědavosti, dívali se do kamery?

53) PÁTÝ VŠESOKOLSKÝ SLET V PRAZE (1907).

Sdělení o pekaři Balvínovi se neshoduje s tím, co vypátral doc. Brichta u Balvínova syna, který prohlásil, že jeho otec nikdy na žádné výstavě nevystavoval ani neprodával pečivo. Balvín jun. se domnívá, že to byl asi jiný pekař z Celetné ulice, snad Brabec.

Dovedl byste nakreslit plánec kina na výstavě a obrázek jeho portálu s dvěma kiosky?

Popište laskavě „různé nutné intervence, aby natáčení obrazu bylo umožněno“ o čemž se jen letmo zmiňujete, neříkáte však, kde a proč jste intervenoval.

Kříženecký natáčel v roce 1900 /1901/ otevření nového mostu u Národního divadla, za přítomnosti Františka Josefa. Podrobnosti natáčení snímku byly by velmi zajímavé.

Co dělal Kříženecký v kinu Louvre? Točil ještě? Byl společníkem nebo jen zaměstnancem [Františka] Tichého?

Kdy vstoupil Kříženecký do služeb města Prahy jako archivní fotograf? Mohl byste identifikovat negativy některých filmů Kř., které jsou uloženy v archivu Čsl. filmu?

Jezdili na filmování koňkou, elektrickou /trať do Stromovky otevřena 28. 9. 1898/ nebo kočárem?

Co dělali, když se jim film přetrhl, znali lepidlo? Měli během promítání nějakou nehodu? Např. vznícení filmu?

Byli bychom Vám vděční, mohl-li byste nám otázky písemně zodpovědět, pokud ovšem Vaše paměť sahá, případné další podrobnosti jsou rovněž vítány.

Vaši námahu dovolíme si podle svých možností honorovat. Předem děkuji za Vaši ochotu a přeji stále zdraví v novém roce.

Dr. Jan Klepl

PT.

Národní technické muzeum

Archiv pro dějiny průmyslu, obchodu a technické práce

Na Vaše vybídnutí z 2. ledna 1953 odpovídám na otázky v něm uvedené, pokud mi to má paměť dovoluje a pokud jsem data ze života p. architekta Jana Kříženeckého mohl zjistiti.

Kromě 14 českých filmových svitků (z nichž 2 jsou bez názvů), jež jsem 29. září 1952 předal prof. Vladimíru Vimrovi pro Národní technické muzeum (kinematografické oddělení), bylo arch. Kříženeckým určité zhotoveno ještě několik dalších filmů, z nichž bezpečně se pamatuji jen na film „Purkyňovo nám. na Král. Vinohradech“⁵⁴⁾ neboť jsem se jeho natáčení zúčastnil. Rušný život na náměstí natáčel Kříženecký z nějakého vyššího místa asi před nynější kavárnou „Valdek“ směrem k Vršovicům, a jak tuším, z valníku, který tam náhodou stál. Kolem nás se ovšem kupili náhodní chodci, takže můj nejstarší bratr arch. Josef Pokorný musel stále diváky v jízdní dráze vybízet, aby se nestavěli, ale chodili, jakož se vůbec staral o to, aby na obraze bylo co nejvíce pohybu. Můj prostřední bratr Václav P. jest na tomto filmu zachycen jako cyklista jedoucí směrem od Vršovic po náměstí dolů. Filmování toto jako obvykle bylo prováděno rychle, bez velkých příprav, takže obyčejný stativ a nenápadný přijímací aparát na něm připevněný nebudily velkou zvědavost a shluk lidí nebyl příliš velký, jako by tomu bylo dnes, kdy se aranžují zvláštní scény.

54) Jde o nedochovaný film z roku 1898.

Na filmy „Přenesení kolébky Palackého z Hodslavic na výstaviště“ a „Boží Tělo na Hradčanech“⁵⁵⁾ se nepamatuji. (Jest možno, že film „Průvod královniček na výstavišti“ jest snad částí průvodu při přenášení kolébky Palackého?)⁵⁶⁾

Na stadionu na Strahově účastnil jsem se určitě natáčení filmu „Cvičení žen s kužely“, a to v době odpolední, ale nevím určitě, zda bylo to o Vsesokolském sletu roku 1901.⁵⁷⁾ (Později sotva.)

Pamatuji se též, že Kříženecký měl v úmyslu filmovat též některá cvičení na náradí při zkouškách v době dopolední, ale zda k tomu skutečně došlo, se již nepamatuji.

Na natáčení filmu „Otevření nového mostu“ za přítomnosti císaře Františka Josefa se rovněž nepamatuji.⁵⁸⁾

Mám za to, že bych mohl identifikovati negativy některých filmů Kříženeckého, kdybych je viděl promítnuty, a že bych se eventuálně upamatoval i na některé podrobnosti.

Připojuji přibližný náčrtek pavilonu „Český kinematograf“ na výstavě v roce 1898, ovšem byl-li na něm nápis, jak ho uvádím, se nepamatuji, rovněž nevím, jak byl pavilon natřen, zda karbolínou, či vápnem nebo nějakou levnou barvou.⁵⁹⁾

Polohu pavilonu na plánu výstavy z roku 1898 myslím, že bych dovedl označit.

Na filmování — pokud se pamatuji — neměli majitelé „Českého kinematografu“ žádného úředního povolení a filmovali, kde se jim to hodilo, prostě jako by jen fotografovali. K promítání filmů na výstavě roku 1898 měli povolení od výkonného výboru výstavy architektury a inženýrství v Praze, který též vyslal komisi ke kolaudaci pavilonu a jeho zařízení, zejména vypechované místnosti, kde byl umístěn projekční aparát, elektrického vedení atd.

Rovněž při promítání filmů v době pozdější (například v Měšťanské besedě pražské, v Národním domě na Král. Vinohradech, v aréně na Smíchově, v Orfeu na Král. Vinohradech) neměl p. arch. Kříženecký zvláštního úředního povolení, nanejvýš policejní orgán se přesvědčil, jsou-li bezpečnostní opatření dostatečná. Obrazy se promítaly z prázdné galerie nebo z prostoru od obecnstva odděleného.

Intervence, aby bylo umožněno natáčení obrazů, konal můj bratr arch. Josef Pokorný, a to jen tehdy, když se měl natáčet nějaký speciální výjev, např. když se natáčel „Výjezd staroměstských hasičů k ohni“ nebo „Výjezd parní stříkačky k ohni“, kdy velitel hasičů musel dát nejen svolení, ale i příkaz k provedení nástupu a výjezdu, nebo při filmování „Žofínské plovárny“, kde správce plovárny musel dát povolení a plavčík měl dohled.

Za účelem filmování a na výstaviště k promítání filmů jezdili jsme koňkou nebo jsme šli pěšky, kočáru jsme nepoužívali.

Při promítání se nám nepříhoda žádná nehoda; jen jednou bylo opomenuto na kratičkou dobu zavřítí uzávěr s mléčným sklem vpředu na rouře, kterou dopadaly světelné paprsky na obrázek v aparátu již zasunutý, a tehdy se film pod paprsky takřka škvaril, takže musely být alespoň asi 2 nebo 3 obrázky vystříhnuty.

55) DEFILOVÁNÍ VOJSKA O BOŽÍM TĚLE NA KRÁLOVSKÝCH HRADČANECH (1898).

56) PRŮVOD KRÁLOVNIČEK A PŘENESENÍ KOLÉBKY FRANTIŠKA PALACKÉHO Z HODSLAVIC NA VÝSTAVIŠTĚ jsou dva alternativní názvy k témuž snímku.

57) Jde o nedochovaný IV. VŠESOKOLSKÝ SLET V PRAZE (1901).

58) SLAVNOSTNÍ VYSVĚCENÍ MOSTU CÍSAŘE FRANTIŠKA I. (1901).

59) Reprodukce náčrtku pavilonu Český kinematograf (uložen ve sbírkách Národního technického muzea) byl v minulosti otištěn například: Zdeněk Štábla, Český kinematograf Jana Kříženeckého. Praha: Československý filmový ústav 1973, s. 61. Ivan Klimeš, Z počátků českého filmu. *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 177–208, zde 205. Srov. Týž, Český kinematograf v Královské oboře 1898. In: Týž, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013, s. 24–39, zde 27.

Při přetřžení nebo přestřžení filmu používal p. Kříženecký — jak tehdy říkal — k jeho slepení amylacetátu.

Pan Vojtěch Balvín měl skutečně a mimo veškeru pochybnost v kiosku pavilonu „Český kinematograf“ v roce 1898 příležitostnou, dobře jdoucí prodejnu pečiva, ovšem nebyl tehdy ještě v Celetné ul. (kde se mnohem později zařídil ve vlastním domě), nýbrž měl krám v Rytířské ul. pod loubím a tam někde i dílnu pekařskou.

Pan Balvín jun. nemůže se na tuto skutečnost pamatovat, neboť byl tehdy buď děckem, nebo nebyl ještě ani na světě. Pan Vojtěch Balvín se tehdy jako 26letý osamostatnil (nar. 27. 8. 1871) a poněvadž byl s námi v příbuzenském poměru, doporučoval můj otec leckde jeho pečivo, např. p. Císařovskému do restaurace „U Kupců“ ve Štěpánské ul. Příbuzenství vzniklo tím, že se jeho bratr p. František Balvín, truhlář, oženil s mou sestřenicí Marií Pokornou v Milínově a po její smrti s její sestrou Baruškou Pokornou, jež byla u mých rodičů v Praze na zkušené. Některé z dětí této Barušky Balvínové byly později zaměstnány u svého strýce p. Vojtěcha Balvína. — Tvrzení své mohl bych ještě jinými okolnostmi doložit, ale mám za to, že má poznámka o prodeji pečiva v kiosku pavilonu nemá celkem významu.

Kdy vstoupil p. arch. Kříženecký do služeb města Prahy a v jaké funkci tam působil, není mi známo. Rovněž nevím, zda a jak byl zaměstnán v kinu „Louvre“ a zda byl společníkem, či jen zaměstnancem p. Tichého.

Data ze života arch. Jana Kříženeckého zjistil jsem tato:

Narodil se v Praze dne 20. března 1868 (jeho otec byl poštovním kontrolorem). Dle zápisu v matrice sňatků, jež se nyní nalézá u ONV v Praze 2, byl oddán v kostele sv. Štěpána dne 3. září 1898 se slečnou Marií Gýrovou, jež bydlela se svými rodiči v Praze II, Na rybníčku. Měl syna Zdeňka, jenž prý byl kinooperatérem a zemřel mlád, avšak až po smrti svého otce. Arch. Jan Kříženecký zemřel dle nápisu na pomníku dne 9. února 1921 jakožto vrchní stavební revident města Prahy a jest pohřben na hřbitově Olšanském, hřbit. VII. odd. 5, hrob 104.

V době výstavy architektury a inženýrství bydlel (podle sdělení jeho švagrové pí R[ůženy] Kříženecké, vdovy po dr. h. c. ing. Rudolfovi Kříženeckém, prof. na technice, a jeho neteře pí Ludmily Pacákové, odb. učitelky v. v.) v Praze II, Sokolská tř. v I. patře domu poblíž Fügnerova nám. asi proti vodárenské strážnici, kde obýval 2 pokoje s koupelnou a příslušenstvím a třetí pokoj měl jeho švagr p. Ferdinand Gýra, typograf, s vlastním nábytkem a velkou knihovnou. Číslo domu nemohl jsem zjistit.

Měl prý dlouholetou známost s jakousi pí Zdeňkou, vdovou (její jméno švagrová i neteř již zapomněly),⁶⁰⁾ a na radu rodiny dal prý se konečně se svou chotí Marií rozvésti, ale než uplynul rok rozluky, zemřel, raněn byv mrtvicí. Se svolením rodiny bylo prý pí Zdeňce úředně povoleno užívatí jeho jména jako provdané. Paní Zdeňka jest prý již mrtva, byla prý pěstounkou a později řídící učitelkou na některé pražské škole a o pana Kříženeckého prý se velmi obětavě starala.

Na výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze roku 1908 měl prý p. arch. J. Kříženecký — podle sdělení jeho neteře — biograf s neznámým společníkem, který prý mu zanechal spoustu dluhů a zmizel. Kříženeckému bylo prý obstaveno služné, takže nakonec jen živořil.

V Praze 3. února 1953.

Vincenc Pokorný
Praha II., Štěpánská 24.

60) Jednalo se o Zdeňku Klejzarovou.

Dopisy Vincence Pokorného z října 1952 a 3. února 1953 uloženy: Archiv Národního technického muzea, Sbírka vzpomínek a rukopisů k dějinám techniky a průmyslu, inv. č. 338, 403 (nezpracováno).

Dva opisy prvního dopisu Vincence Pokorného z října 1952 ve strojopisu o velikosti A4 v deskách s názvem „Archiv pro dějiny průmyslu, obchodu a technické práce v Praze. Vincenc Pokorný: Počátky českých kinematografických filmů — Praha.“ uložen v Knihovně Národního filmového archivu, sig. II-5462, II-5462-A.

Dva listy dopisu Jana Klepla Vincenci Pokornému o velikosti A4 z 2. ledna 1953 s popsányými čtyřmi stranami ve strojopise (na druhé straně je předtištěná hlavička studijního a dokumentačního oddělení Národního technického muzea, strojopisem i rukopisem adresa a vzkaz Klepla Jindřichu Brichtovi) uloženy: Národní filmový archiv, f. Brichta Jindřich (1897–1957), k. 8, sig., VII, inv. č. 352, Jan Klepl Vincencovi Pokornému, fol. 1–2.

Tyto Pokorného vzpomínky byly převedeny do literárních textů, viz Adolf Branald, *Hrdinové všedních dnů. Jejich příběhy, vzpomínky a vyprávění. II. díl Dílo*. Praha: Československý spisovatel 1953, s. 158–166. Slavomír Pejčoch, *Zapomenuté osudy (Báječní Češi na prahu 20. století)*. Praha: Regia 2000, s. 102–107.

IX.

František Langer

Byl Noční děs natáčen 1914 nebo 1915?

Nevím. Buď ještě jsem nebyl poslán na frontu, nebo byl v Praze už na své prvé dovolené. Chodíval jsem tehdy do Hlavovy kavárny, kde posedávali herci hlavně z Vinohradského divadla, ale také z jiných, i z venkovských. Byli bez zaměstnání, protože tehdy na začátku války divadla přestala hrát nebo byla zavřena úředně. Sháněli živobytí, jak se dalo, většinou těžce. A tu někdo přišel s myšlenkou, že by se leckoho z nich mohlo zaměstnat, kdyby se zkusil tehdy ještě nevyzkoušený podnik, ale přece jen možný a výnosný, totiž vyrábět filmy. Myšlenku začal uskutečňovat a organizovat inženýr Jan Palouš. Takový skromný, skoro tichý člověk, nevím, kde se v něm najednou vzala taková podnikavost. A když mne viděl v Hlavovce, přišel, abych mu pro film dodal nápad. Tehdy se ještě neříkalo scénář, libreto nebo jinak odborně. Přinesl jsem tedy nápad sepsaný na dvou půlárších⁶²⁾ a začalo se podle něj točit za Paloušovy režie. U většiny snímků jsem musel být přítomen, protože jsem na místě musil svůj nápad doplňovat detaily a vysvětlovat. Poslední snímání, které jsem ještě viděl, byl velkolepý běh komparsů po mostě Františka Josefa,⁶³⁾ do kterého se přidal každý, kdo šel po mostě, ze zvědavosti, kam ti lidé a proč běží. Aby byl při tom, jestli je vyhlášen konec války, či jestli vtrhli Rusové do Prahy. Také strážníka v plné uniformě, který chce zastavit valící se dav, snímek zachytil. Pak jsem odjel na frontu, konec se točil bez mého napovídání a herci i režisér si při tom po libosti zařadili. Viděl jsem jej až dlouho po válce. A jestli nějak hercům z Hlavovky pomohl, jsem se nedověděl.

S filmovou výrobou, ano, s výrobou, bylo to vlastně mé první a poslední setkání. I když byly filmovány mé hry, byl jsem vždycky jen pasivním spoluvínikem. Jenom, když Josef Kodíček v zahradě vinohradského pivovaru natáčel *Ferdyše Pištora*,⁶⁴⁾ připravoval jsem mu společně s Karlem Poláčkem scénář. To už se tehdy tak nazývalo a vypadalo to jako vážná věc. Ale jako prostý divák jsem stárl s filmem zároveň. První jeho ukázky jsem viděl v plátěné boudě na prostranství vedle vinohradského kostela, kde se usazovaly nejrůznější atrakce. Film měl tehdy přitažlivost jako kouzelníci nebo černochi běhající po žhavém uhlí. Pak jsem za filmem chodil po různých lokálech a hlavně k Modré šticce, kde jeho zajímavost zvětšoval pan [Viktor] Ponrepo svým slovním doprovodem, a do přepychového bía v Hybernské ulici, kde se provozovaly mnohadičné seriály a kde se začaly ve filmu objevovat i hvězdy. Mým filmovým ideálem byla Henny Portenová. V té době jsem se pokoušel napsat pro film něco v podobě zfilmovatelné povídky. Jednu přeložil Otto Pick do němčiny a vyšla v jakémsi Filmbuchu, druhou, jejímž hrdinou byl tehdy proslavený tlustý dánský komik Bunny, jsem otiskl v Topičově sborníku.⁶⁵⁾ Ale včas mne některé filmy, křižník Potěmkin, Kabinet doktora Caligariho, Chaplinovy filmy a ještě jiné poučily, že film může být uměním samostatným a odpovědným za sebe, bude-li provozován jako kumšt. Ale že to bude umění tak osobivé a osobující si, že mi před ním bude líp jako divákovi.

62) Ve svých pamětech František Langer vzpomínal, že jako nápad mu posloužila noční příhoda, kterou zažil na ulici se spisovatelem Jaroslavem Haškem. František Langer, *Byli a bylo*. Praha: Československý spisovatel 1963, s. 58–59. Týž, *Byli a bylo. Vzpomínky*. Praha: Akropolis 2003, s. 60–62.

63) Správně se jednalo o most císaře Františka I., dnešní pražský most Legií.

64) Film *OBŘÁCENÍ FERDYŠE PIŠTORA* natočil Josef Kodíček v roce 1931.

65) K této Langerově činnosti blíže viz studie Ivana Klimeše *Prostor kinostučku (Kurt Pinthus & spol.) a Langrovy kinematografické začátky*. In: Týž, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Národní filmový archiv — Casablanca 2013, s. 120–127, 168–175.

Technický rozmach dnešní kinematografie? Aby se technicky nerozmáchl, když se stal jedním z největších světových průmyslů! Často se divím, že při takové spoustě techniky, při tom aparátu, li-dech, kancelářích, ředitelích a vůbec tolika složitostech vyjde nakonec na plátně něco, co má většinou hlavu i patu. Tak mi vcelku to technické sice udivuje, ale neimponuje, ani to široké plátno, ani circor-ama a jak se všelijaké ty rozmachy jmenují. Mně imponuje, když jednou začas uvidím na plátně ze zvětšených fotografií sestavený takový příběh, že po něm odcházím z kina pocitem, jako by ve mně bylo všechno rozechvěno, zpřeházeno, zbouráno, nebo naopak všechno napřímené a bezpečně urovnané, jak to cítím jako divák v divadle, když padá opona za dobrou a silnou hrou. I film může mít svou vlast-ní katarzi jako drama. Má však příležitost na víc. Takové hluboké dojmy si může divák z něho někdy odnést, třeba mu jen filmově dokumentuje skutečnost. Zakoušel jsem pocit okouzlení jako za svato-jánské noci nad filmem Svět ticha a zas opačný drásavý, nesmírně tragický nad filmíčkem Zde motýli nelétají.

Napsal jsem pro film scénář podle Andersenovy pohádky O králových nových šatech, myslím, že by ve filmu pěkně vypadala. A snad by šel udělat film i z mé loutkové hry Pivoda, vodník pod Vyšehra-dem nebo z některé z mých Pražských legend. Anebo z Bratrstva Bílého klíče? Dost by toho bylo.

František Langer, *Prostor díla. Úvahy a vyznání o kultuře. Jejich příběhy*. Praha: Akropolis 2001, s. 278–279, 393–394. Strojopis, ze kterého bylo čerpáno, vznikl 26. února 1960 a je uložen v autorově pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze.

Text byl připraven pro nedochovaný magnetofonový záznam k potřebám Československého fil-mového ústavu a jeho Filmotéky. Autor zde odpovídal na otázky Václava Wassermana: Vaše první se-tkání s filmem? Váš první film NOČNÍ DĚS? Jak došlo k tomu, že jste se stal autorem námětu? Co říkáte technickému rozmachu dnešní kinematografie? Máte nějaký námět pro film, nebo myšlenku, kterou byste rád viděl na plátně?

X.

TAKOVÉ TO BYLO!

J. A. Palouš

(z pravěku i historie českého filmu) I

NAIVITA JE ZÁBAVNÁ VĚC, u dětí roztomilá, u dospělých směšná; nesmí jí však být příliš.

U naší kinematografie trvalo toto naivní stadium déle než u národů větších a zámožnějších. Zatímco tam již vznikaly menší i větší ateliéry, spočívala naše výroba filmů v rukou několika diletantů, jejichž prostředky stačily nejvýš na zakoupení Pathé-kamery nebo Ernemannky a na zařízení laboratoře pro vyvolávání a kopírování filmu někde v kolně na dvoře nebo v suterénu domu. Často byl takový podnikavec zároveň kameramanem, autorem libreta i režisérem, a kdyby bylo možno točit klikou kamery na dálku, byl by i vlastním hercem. Protože to nešlo, byl nucen přibrat jako představitele některé známé, pro hlavní role pak líbivého krasavce (podle tehdejšího názoru) a koketní krasavici, z profesionálů nejčastěji populárního komika a k němu zpěvačku ze šantánu — a ansámbl byl kompletní. Natáčelo se skoro výhradně na ulici, v parku, na dvoře, kde se postavily plátěné kulisy narychlo vyrobené z latí a balicího papíru.

Tak vypadlo zhruba období naší kinematografie, než se zrodila na podzim 1914 dvoudílná groteska Františka Langra Noční děs, kterou jsem měl potěšení jako svou prvotinu režisovat.

Jak k tomu došlo?

Byl jsem tehdy náruživým sportovcem a z lásky k svému tenisovému klubu jsem se snažil udržet klubovní život v proudu i mimo sezonu. Nejvhodnější se mi zdálo uspořádat divadelní představení. Velkého úspěchu hereckého ani režisérského jsem se sice nedodělal, ale režisérský démon mě již pevně držel ve svých spárech.

Tehdy se objevil v Praze vynikající berlínský režisér, náš krajan František Zavřel, který vyšel z režisérské školy slavného Maxe Reinhardta. Jeho pohostinské režie v Národním divadle, ve Vinohradském divadle a ve smíchovském Intimním divadle mne okouzly, a tehdy jsem se rozhodl věnovat se divadelní režii. Se Zavřelem jsem se seznámil v restauraci dnešního Hlavního nádraží, již měl najatu jeho otec a kde udělal Zavřel jakési audience českým dramatickým autorům. Souhlasil s mým záměrem, ale řekl, že musím za ním na studie do Berlína. Ještě téhož jara jsem tam odejel.

Brzy po příjezdu jsem navštívil bohémskou kavárnu Café des Westens, kam denně docházel „zuřivý reportér“ Egon Erwin Kisch, který byl tehdy u Zavřela dramaturgem. Vyslechl mě a vyvalil oči:

„A to sem jezdíš teď na jaře, kdy pomalu končí divadelní sezóna?!“

Měl pravdu; ve svém zanícení pro Zavřela jsem to neuvážil. Co teď? Napadlo mě, abych se trochu podíval po berlínských ateliérech, jak se dělá film; vždyť tam jsou od jara do podzímka v plné práci! Kisch s mým nápadem souhlasil, dal mi svou vizitku, a tak jsem se dostal do filmového ateliéru v Lichterfelde.

Otevíral jsem zde oči takřka nad vším: nad filmovými stavbami z pevných, překližkových kulis, nad bohatým osvětlovacím parkem i nad množstvím pomocného personálu. Režisér mě nepřijal příliš vlídně, ale nakonec jsem směl zůstat. Zpovzdálí jsem napjatě přihlížel, co se děje: lidé pobíhali sem a tam, truhláři bušili do prken, kulisáci tady stavěli kulisy, tam je bourali, všude plno křiku, zatímco režisér konal poslední přípravy k natáčení scény, křičel na herce, šermoval rukama a dělal grimasy, a do toho elektrikáři tahali jupiterky s kabely.

Konečně režisér zapískal a hluk se utišil. Začíná se zkoušet. Někde za kulisami hraje kdosi na piano. Ze dveří interiéru vystoupí unylá dívka, vleče se unaveným krokem, pak pokrčí rameny, pohlédne bezradně na režiséra a odběhne za kulisy k pianistovi. Ten nyní zanotuje sentimentální, sacharínově sladkou melodii, dívka se znovu objeví na scéně a spokojeně přikyvuje — ano, to je ten pravý, hudební doprovod! Ovšem že nešlo o zvukový film. Mladá herečka chtěla mít pouze hudbu, která by ji přivedla do pravého „Štimunku“. Poprvé jsem zde viděl, jak si herec, než začne hrát, poručí „svou“ melodii, jako host v baru oblíbený koňak, likér nebo soda-whisku.

Výstup se jednou přezkoušel, a i když to ještě místy neklapalo, začalo se točit „naostro“. Přihnali se osvětlovači, za nimi „operatér“ s mužem nesoucím odraznou staniolovou desku, maskér ještě rychle zesílil čern kolem očí herečky, až nabyl její pohled patřičně uhrančivého výrazu, a nakonec přiskočila garderobiérka se špendlíky v ústech; jupiterky vzplanuly, a když měl kameraman konečně objektiv zaostřený, přikývl a režisér třikrát zapískal. Mladá herečka, která si pro sebe za hry septem předříkávala, co má hrát, na něco zapomněla, polekaně se podívala na režiséra, ale ten kvíkl: „Jen dál, to se vystříhne a dá se tam titulek!“

Byla to sentimentálně tragická limonáda, jaké se tenkrát měšťáckému obecnstvu líbily, s bohatou gestikulací a mimikou herců. Ti sice již neprováděli takovou posunčinu, jakou se vyznamenávaly naše filmy, ale i tady se snažil každý účinkující, aby všechno, co myslel a cítil, vyjádřil všemi viditelnými prostředky a ozřejmil i nejtupějšímu divákovi, oč jde. Při tom se hojně mluvilo, třeba divák nic neslyšel, jen proto, aby obraz co nejvíc „napodoboval“ skutečnost.

Navštívil jsem ještě další berlínské ateliéry, ale způsob hraní byl všude tentýž.

RODÍ SE „NOČNÍ DĚS“

Nadešel srpen 1914 a světová válka učinila mému pobytu v německé metropoli po několika měsících konec. Berlín byl uvržen do překotných válečných příprav, jeho třídami procházely průvody a pochodovaly vojenské útvary. Kisch byl povolán na vojnu, a jelikož také všechna práce ve filmových ateliérech ustala a divadla zavřela brány, odjel jsem v září posledním vlakem pro civilisty do Prahy.

Brzy po návratu jsem zašel do kavárny Národního domu, kde se tehdy scházívala kumštýřsko-herecká společnost. V pražských ulicích vládl naprostý klid, až na občasný pochod vojenského útvaru za doprovodu příbuzných na nádraží. Divadla hrála, lidé šli za svým zaměstnáním, na Ferdinandce, dnešní Národní třídě, a na Příkopě se konalo obvyklé korzo. Ani návštěva kaváren se nijak nezmenšila.

V Národním domě jsem zastihl své známé. Byl tu malíř Otakar Nejedlý, herec a pozdější rozhlasový hlasatel František Havel, sochař Bohumil Kafka, malíř Vincenc Beneš, redaktor [Isidor] Langstein, Rudolf Deyl starší, později přišel i můj „žák“ Eduard Pražský a nakonec po představení ve Vinohradském divadle i jeho přední člen, Bohuš Zakopal. Vinohradští herci byli ve stíněné náladě, protože správa divadla jim právě ten den snížila gáže na polovinu v očekávání poklesu návštěvy.

Vyprávím, co jsem v Berlíně viděl a zažil, vtom se uhodí Pražský do čela a řekne, že by se měl natočit film, v němž by působili postižení vinohradští herci a výtězek že by šel k dobru Fondu sólistů divadla, z něhož se připlácelo na penzijní pojištění a poskytovaly se půjčky. Čilý organizátor Havel nadšeně souhlasil a prohlásil, že se postará o všechno, co je k výrobě filmu zapotřebí. I libreto prý sežene, jenom kdo to bude režirovat? Pražský ukázal na mne: byl jsem přece u Zavřela a v berlínských ateliérech! Bránil jsem se, ale Havel nedbal a prohlásil, že svolá schůzi sólistů divadla a té návrh předloží. Což také učinil. Návrh Pražského a Havla se setkal se všeobecným souhlasem, tím spíš, že se Havel vytasil se zajištěnou spoluprací spisovatele Františka Langra, jehož libreto Noční děs třímal

v ruce. Domnívám se, že souhlas herců se mnou jako režisérem byl značně ovlivněn mou ochotou spolupůsobit bez nároku na honorář...

Hned po schůzi jsme prošli v užším kroužku Langrovo libreto, jež bylo vlastně jen náčrtem, a dali se do obsazení rolí. Šlo o grotesku z pražského měšťáckého života. V manželském trojúhelníku dochází za pitky ke konfliktu obstarožného manžela s milencem jeho choti. Dostanou se do prudké hádky, která končí tím, že milenec udeří hrncem od šampaňského manžela do hlavy, ten se skácí a zůstane ležet bez známky života. Milenec v domněnku, že manžela zabil, snaží se ho odstranit. Kamkoliv se však dostane manželovo bezvládné tělo, je považováno za mrtvolu a vlečeno dalšími domnělými vrahy jinam, až je na své groteskní pouti po malostranských schodech a uličkách vrženo posledním „vrahem“ do Vltavy. Ve vodě se však „zavražděný“ probere z omráčení a doplazí se na Střelecký ostrov. Najde pohozené noviny se zprávou o svém zavraždění, k němuž se milenecká dvojice na policejním komisařství přiznala, vyskočí a mávaje novinami nad hlavou, běží po mostě k Národnímu divadlu. Křičí: „Já nejsem zavražděný, já jsem živý!“ Groteska končí na policejním komisařství objasněním zamotané historie a všeobecným usmířením...

Námět byl jako stvořený pro tehdejší primitivní možnosti naší filmové výroby, z největší části se odehrával v uličkách Malé Strany, u Vltavy a na mostě, jen tři scény bylo nutno natáčet v interiéru.

Nebylo těžké najít mezi vinohradskými herci vhodné představitele. Úloha obstarožného manžela byla přidělena známému komiku Aloisu Charvátovi, zalétnou manželku hrála Růžena Machová, pozdější paní Šlemrová, milence oblíbený operetní tenorista Richard Menšík, dvojici opilců Václav Vydra starší a Karel Faltys, lakomce „spoluvraha“ Bohuš Zakopal, komisaře František Havel, žalárníka komik Karel Marek a rybáře Eduard Pražský.

Ted' už jen, kdo to bude zdarma točit? Agilní Havel vyřešil i tento problém. Přemluvil architekta Maxe Urbana, manžela hvězdy Národního divadla Anduly Sedláčkové a majitele filmové kamery i laboratoře na vyvolávání a kopírování filmů, aby vstoupil nezištně do našeho nočně-děsného družstva a grotesku natočil.

ZÁPAS S PROTIVENSTVÍMI

V tomto složení jsme se pak pustili do zápasu s protivenstvími. Především k nim patřilo policejní ředitelství, které se rozmýšlelo dát souhlas k filmování na veřejných prostranstvích. Teprve po dlouhých jednáních se pánové dali přemluvit a vzali náš podnik na vědomí, avšak bez písemného souhlasu. Zato nám přidělili jednoho strážníka, nikoliv ke spoluúčinkování ve filmu, ale k dohledu, abychom netropili nic protirakouského.

Na další překážky jsme narazili v samotném Vinohradském divadle, u režiséra K. H. Hilara. Hilar bůhví proč měnil náhle dobu zkoušek, aby působení herců ve filmu ztěžil.

Při natáčení jsme postupovali velmi důkladně. Jako uměleckohistorického znalce Malé Strany jsme zapřáhli dr. V. V. Štecha a jako odborníka pro malebné záběry malíře Otakara Štáfla. S těmi jsme putovali malostranskými zákoutími, abychom vybrali pro film ta nejpůsobivější. A pak se začlo zkoušet; nikoli v plenéru na místě, ale po divadelnicku: scénu za scénou v tom pořadí, v jakém byly v Langrově libretu.

Museli jsme se pro tyto zkoušky spokojit foyerem Vinohradského divadla. Jeviště nám nebylo dáno k dispozici, třebaš bylo volné, o to se opět postaral Hilar. Ve foyeru jsme tedy rozestavovali židle, které večer sloužily k posezení divadelních návštěvníků u bufetu, za našich zkoušek však sloužily vyššímu poslání: jedna jako začátek a druhá jako konec Radničních schodů na Hradčanech, po nichž se měl

Charvát jako domnělá mrtvola kutálet dolů. Další židle byla „stolem“ policejního komisaře a jiná opět „oknem“ v lakomcově příbytku. Vyžadovalo slušné dávky představitivosti vidět v každé židli to, co ve filmu znamenala.

Už při těchto zkouškách „na sucho“ jsem si bedlivě všimal hry svých spolupracovníků. Ovšemže hráli podle vzoru dosavadních našich filmů: kouleli očima, vrhali zuřivé pohledy, ďábelsky se chechtali, dělali ukrutně zamilované obličejy a k tomu se vydatně šermovalo rukama. Pokusil jsem se je mírnit v jejich počínání. U některých jsem se setkal s pochopením a dobrou vůlí, jako u Pražského, Zakopala, Havla a Machové-Šlemrové, jiní však nedbali rady mladého režiséra a v extrémně pantomimickém způsobu hry neochvějně pokračovali. Bohužel jsem neměl žádných prostředků, abych je přiměl k respektování režisérových pokynů. A tak se objevují v Nočním děsu místa, kde se statečně „trhají kulisy“ a provozuje se dokonalé tajrlctví, na druhé straně však i herecké výkony ukázněné, které při vši mimické živosti nepřekračují přípustnou míru. Především ostatními k nim patří výkon Zakopalův.

Když jsme ve foyeru vyzkoušeli všechny výstupy, šlo se do pléneru. Přidružil se k nám i František Langer. Jeho libreto bylo vlastně jen náčrtem děje, nikoliv skutečným scénářem. To mi dávalo možnost interpretovat jeho dramatické záměry po svém a on naopak mohl i v poslední chvíli přidat nový nápad, variantu či podrobnost. Tak jsme si podle potřeby občas zaimprovizovali.

Neočekávaného obohacení děje jsme se dočkali při natáčení Charvátova výstupu, kdy po svém procitnutí ve Vltavě měl běžet s rudou parukou na hlavě po mostě k Národnímu divadlu, mávat novinami a volat, že není zabit, ale živý. Zaujal jsem s architektem Urbanem a jeho kamerou místo u Národního divadla. Samozřejmě se kolem nás nakupilo plno zvědavců a také okna blízké herecké kavárny Slavie byla plně obsazena. Charvát čekal u schodů na Střelecký ostrov, připraven k svému běhu.

Už teď byl kolem něho houf lidí. A když jsem dal herci znamení ke startu, dal se houf do běhu s ním. Se smíchem se hnali za ním, zatímco mával divoce novinami a křičel: „Já nejsem zavražděný, já jsem živý!“ Nemusím dodávat, jak mi tenhle živý kompars přišel ohromně vhod. Méně vhod mi bylo to, co následovalo.

Jakýsi elegantně oblečený muž vystoupil náhle ze zástupu a volaje německy: „To je neslýchané, v této vážné době tropit na ulici takové alotrie!“ běžel našemu Charvátovi vstříc a chytil ho do náruče. Byl to šéf státní policie, známý čechožrout [Viktor] Chum. Byl velmi rozezlený, přivolał asistujícího strážníka a ten na jeho pokyn určeného Charvátův zatkl. Vložil jsem se do toho namítaje, že filmování bylo řádně ohlášeno a povoleno, ale policajt na mne štkl, abych se nemísil do úředního výkonu, sic mne vezme „na derekci“ s sebou. A už chytil těžce oddychujícího Charvátův za rukáv a vlekl ho za sebou. Nabídl jsem ještě strážci pořádku, že vezmu drožku, protože Charvát je starý muž, ale nebylo to nic platné.

A tak jsme za nezřízeného smíchu pouličních chodců i diváků v oknech kavárny Slavie putovali my čtyři, komik, policajt, „producent“ filmu Havel a já, na nedaleké policejní ředitelství. Tady nás ani nepustili ke slovu, Charvátovi uložili pokutu ve výši padesáti korun, kterou Havel zaplatil, a náš komik byl volný. Já jsem ruče běžel do pražské redakce a druhého dne již byla v novinách zpráva, jak policie zatkla Charvátův při filmování Nočního děsu. Lepší reklamy jsme si nemohli přát.

DALŠÍ SOUŽENÍ

Jiné nevíтанé intermezzo se odehrálo při natáčení ve Vlašské ulici na Malé Straně. Zde měl Bohuš Zakopal vléct Charvátův za noční tmy k Vltavě, aby se zbavil domněle jím zavražděného muže. Filmovalo se ovšem za dne, noc se ve filmu naznačila jen modrým zabarvením. Do Vlašské ulice jsme posta-

vili hlídku, aby nám nikdo nežádoucí nevnikl do obrazu. Výstup se odehrál zcela podle programu, malý Bohoušek Zakopal vlekl na zádech své břemeno, ustrašeně se rozhlížel a cupital rychlými krůčky ulicí dolů. Záběr byl hotov.

Jaké však bylo mé zděšení, když jsem při zkušebním promítání zjistil, že právě ve chvíli, kdy Zakopal táhne svou oběť liduprázdnou ulicí, otevře se v druhém patře jednoho domu okno, nějaký občan se z něj vykloní, přivede svou manželku a oba pak se smíchem přihlížejí „tajnému“ únosu!

Co teď? Záchrana přišla od Urbanova laboranta [Julia] Stalicha, otce známého kameramana. Prohlásil, že věc do příštího dne spraví, a slib dodržel: celé odpůldne a celou noc retušoval s lupou na oku nepatrnou, snad dva čtvereční milimetry měřící plošku okna asi na třech stech filmových obrázcích, až se zdálo, že je vše v pořádku. Zdálo! Neboť když jsem při premiéře hleděl na plátno, manželská dvojice v okně už nebyla, zato tam poskakovalo jakési strašidlo v bílém rubáši nebo z okna kdosi vytřepával prostěradlo. Otci Stalichovi se totiž nepodařilo, aby nepřetáhl tu a tam okraj plošky okna, a tak vznikl tento děsivý efekt. Obecenstvo si našťěstí ničeho nevšimlo.

Ostatně ani natáčení interiérových scén se neobešlo bez trápení. Havlovi se sice podařilo vymoci přes Hilarovu hlavu souhlas k použití jeviště, ale natáčení muselo být hotovo v jednom dni, v přestávce mezi dopolední zkouškou a večerním představením. Za těch několik hodin bylo nutno postavit tři interiéry, natočit v nich šest výstupů a zase všechno uklidit.

K sestavení interiéru jsme museli použít plátěných kulis. Hrůzou se mi podlamovaly nohy, když jsem při zkušebním promítání spatřil, jak se stěny, patrně od průvanu po vytažení opony, prohýbají, nadouvají a všelijak vlíní, a přitom šlo o kancelář policejního ředitelství, jejíž zeď sousedila s věznicí!

Noční děs přesto dosáhl u pozvaných plného úspěchu.

K menší dohře došlo v kavárně Louvre na dnešní Národní třídě. V jednom koutě tu sedával geniální herec Národního divadla Eduard Vojan; býval často obklopen divadelními nadšenci, mezi nimi mladými literáty, které měl rád. Jednou k němu přišel i autor Nočního děsu František Langer. Byl jsem zahloubán do četby novin, teprve když za mými zády padla slova Noční děs, zbystřil jsem sluch.

„Slyšel jsem, pane doktore, o tom vašem filmu,“ říkal Vojan, „a taky se dočetl v novinách, jak vám policie sebrala Charvátu. Kdopak to režíroval?“

Langer vyslovil moje jméno a Vojan se zeptal, jak jsem se osvědčil.

„No, ušlo to!“ odpověděl Langer.

Noční děs měl v českých kinech za války dost dlouhý život, lidé se chtěli v této neradostné době smát, a taky se smáli. Znovu jsem se setkal s Nočním děsem až po mnoha létech, když se v Praze v roce 1958 konala výstava 60 let české kinematografie a přitom byly promítány některé ze starších českých filmů. A konečně předloni, jak jsem se dověděl, se Noční děs objevil dokonce v cizině — na benátském Biennale, kde byl prý dvakrát předveden v programu české retrospektivy.

Jan A. Palouš, Takové to bylo! (z pravěku i historie českého filmu) I. *Film a doba* 9, 1963, č. 1, s. 13–17. Autor ve svém vzpomínání pokračuje ještě ve dvou pokračováních, v nich však popisuje své filmařské aktivity po roce 1914. Týž, Takové to bylo! (z pravěku i historie českého filmu) II. *Film a doba* 9, 1963, č. 2, s. 92–95. Týž, Takové to bylo! (z pravěku i historie českého filmu) III. *Film a doba* 9, 1963, č. 3, s. 140–143.

Vlasta Fabianová (1912–1991)

Herečka, která se stala symbolem výrazných rolí klasických českých i světových děl a na několik desetiletí ovládla prkna českého divadla, kde se představila ve více než stovce divadelních rolí.¹⁾ Svou stopu zanechala ovšem i jako filmová herečka a pedagožka.

Vlasta Fabianová se narodila dne 29. června 1912 ve Lvově, na území dnešní Ukrajiny,²⁾ kde žila kvůli svému praotci, který ve Lvově sloužil jako kapelník vojenské hudby.³⁾ Po vypuknutí první světové války v roce 1914 odjela s matkou do Prahy⁴⁾ a v Praze již Vlasta zůstala i se zbytkem rodiny.

Nejprve studovala na gymnáziu, a přestože přáním rodiny byla pedagogická nebo lékařská fakulta, Vlasta se po gymnáziu rozhodla pro konzervatoř, kde strávila čtyři roky studiem herectví. V těchto letech na ni nejvíce z pedagogů působili Marie Laudová a Rudolf Deyl jako výrazná umělecká osobnost a zároveň přední herec Národního divadla. Již v posledním ročníku studia konzervatoře začala Vlasta hostovat v Národním divadle.⁵⁾ Po absolvování konzervatoře nastoupila do Švandova divadla na Smíchově a nadále působila i v Národním divadle, zároveň pohostinsky vystupovala v žižkovském divadle Akropolis.⁶⁾ V Praze však dlouho po studiu nepobyla a v roce 1933 začala hrát v Zemském divadle v Brně, kde zůstala až do roku 1941.⁷⁾ Do Prahy se však vracela alespoň v rámci hostování.⁸⁾

Brno se stalo důležitým milníkem v její herecké i rozhlasové kariéře, během níž poznala svého prvního muže, kterým byl rozhlasový režisér Josef Bezdíček.⁹⁾ V Brně za svou éru odehrála na 65 různých rolí.¹⁰⁾ Působila zde až do roku 1941, kdy odešla do Národního divadla v Praze,¹¹⁾ kam ji přivedl režisér Jan Bor. Brzy se v Národním divadle stala oceňovanou představitelkou hlavních rolí z české i světové

1) Vlasta Fabianová, Ladislav Daneš, *Jsem to já?* Praha: Odeon 1993, s. 102.

2) Národní filmový archiv (dále NFA), f. Českomoravské filmové ústředí (dále ČMFÚ), kar. 15, inv. č. 352, Členové ČMFÚ: filmoví pracovníci — evidence.

3) Miloš Fikejz, *Český film: herci a herečky, I. díl. A–K*. Praha: Libri 2006, s. 251.

4) František Götz, *Vlasta Fabianová*. Praha: Orbis 1963, s. 13.

5) Vlasta Fabianová, Ladislav Daneš, s. 41–59.

6) Stanislav Bensch, Vlasta Fabianová. *Film a video* 2, 2012, č. 6 (červen), s. 3.

7) Tamtéž, s. 3.

8) NFA, f. ČMFÚ, kar. 15, inv. č. 352, Členové ČMFÚ: filmoví pracovníci — evidence.

9) Stanislav Bensch, s. 3.

10) Alena Urbanová, Byla — nebyla: Vlasta Fabianová. *Divadelní noviny* 16, 2007, č. 9 (2. 5.), s. 14.

11) Tamtéž, s. 14.

klasiky.¹²⁾ V Národním divadle Vlasta Fabianová strávila tři desítky let a zároveň poblíž divadla žila se svým druhým manželem Bohumilem Záhorským, konkrétně na nároží Masarykova nábřeží a ulice Na Struze.¹³⁾ Členkou činohry Národního divadla byla až do nuceného odchodu do důchodu v 70. letech minulého století, po němž v divadle už jen hostovala do roku 1982.¹⁴⁾

Ještě před odchodem z Brna do Národního divadla v Praze si Vlasta vyzkoušela svou první filmovou roli. Stalo se tak v roce 1940, kdy režisér Otakar Vávra hledal na Moravě nové herecké typy pro své filmy. V brněnském divadle objevil Vlastu Fabianovou a svěřil jí menší roli ve filmu POHÁDKA MÁJE (1940).¹⁵⁾ Ve stejném roce dostala i svou první velkou filmovou roli ve filmu DRUHÁ SMĚNA režiséra Martina Friče.¹⁶⁾

Po vstupu do Národního divadla v roce 1941 se objevovala téměř každý rok v novém filmu.¹⁷⁾ Filmem TANEČNICE (1943) se bohužel poměrně zaškatulkovala do rolí krásných a bohatých dam, přestože dlouhou dobu toužila po rozmanitějších rolích, nálepky dámy z vyšších kruhů se nezbavila.¹⁸⁾ Z nejvýraznějších rolí Vlasty Fabianové je třeba vyzdvihnout roli tajemné dívky z Čapkova KRAKATITU (1948), který natočil Otakar Vávra.¹⁹⁾ I po druhé světové válce čekaly na Vlastu role aristokrater jako např. ve filmu HOUSLE A SEN (1947), ovšem i ztělesnění Boženy Němcové ve filmu Václava Kršky REVOLUČNÍ ROK 1848 (1949), nebo postavy současných žen ve filmech NÁSTUP (1952), ANDĚL NA HORÁCH (1955) nebo SRPNOVÁ NEDĚLE (1960).²⁰⁾ Literární předlohy filmů, ve kterých se objevovala, velmi často pocházely z per renomovaných spisovatelů, jako byli Jan Drda, Vilém Mrštík, Ivan Olbracht a další.²¹⁾ Od 60. let se objevovala především v televizních filmech.

O Vlastě Fabianové byl v roce 1961 natočen Bořivojem Zemanem dokumentární film s názvem VLASTA FABIANOVÁ, v němž můžeme vidět Vlastu nejen jako divadelní a filmovou herečku, ale i jako pedagožku na Divadelní fakultě Akademie múzických umění (dále DAMU).²²⁾ Již v roce 1947 nastoupila na tehdejší konzervatoř jako hostující lektorka a její život se v tu chvíli rozdělil mezi divadlo a školu. Z konzervatoře přešla na DAMU jako externí docentka, kde byla roku 1963 jmenována řádnou docentkou. Její pedagogická kariéra byla ukončena předčasně v roce 1975, kdy byla z DAMU vyhozena z ne zcela jasných důvodů. Až v roce 1990 po odtajnění archivu rektorátu DAMU zjistila, že od počátku své pedagogické kariéry byla sledována svými kolegy na základě svých názorů na svět a fungování společnosti.²³⁾

V osobním životě jí byli partnery nejdříve rozhlasový režisér Josef Bezdiček a poté herec Bohumil Záhorský, za kterého se provdala ve svých 59 letech.²⁴⁾ Ten však v roce 1980 zemřel a Vlasta se již znovu neprovdala. Ani z jednoho manželství nezůstali potomci.²⁵⁾ Vlasta Fabianová zemřela dne 26. čer-

12) Stanislav Bensch, s. 3.

13) Anon., O čem vyprávějí domy na nábřeží. *Vlasta magazín* 2009, č. 2 (10. 6.), s. 33.

14) Stanislav Bensch, s. 3.

15) Richard Blech, s. 111.

16) Stanislav Bensch, s. 3.

17) Richard Blech, s. 111.

18) Tamtéž, s. 173.

19) Andrej Halada, České divy. *Mladý svět* 36, 1994, č. 29, s. 35.

20) Stanislav Bensch, s. 3.

21) Vlasta Fabianová, Ladislav Daneš, s. 172.

22) Stanislav Bensch, s. 3.

23) Vlasta Fabianová, Ladislav Daneš, s. 388.

24) Ondřej Suchý, Jaký byl Bohuš Záhorský? *Xantypa* 10, 2004, č. 6, s. 93.

25) Marie Valtrová, *Herci lásky a osudu*. Praha: Brána 1995, s. 51.



Portrétní fotografie Vlasty Fabianové. Zdroj: NFA, Sbíрка fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P214, přírůstkové číslo 515113.



Vlasta Fabianová se svým druhým manželem Bohumilem Záhorským. Zdroj: NFA, Sbíрка fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P214, přírůstkové číslo 517558.



Portrétní fotografie Vlasty Fabianové. Zdroj: NFA, Sbíрка fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P214, přírůstkové číslo 522744.

vence 1991 v Praze.²⁶⁾ Byla první herečkou, jejíž ostatky byly uloženy jejím hereckým partnerem Vladimírem Rážem do společného hrobu českých herců bez rodin na vyšehradském hřbitově.²⁷⁾

V oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu dnes uchováváme poměrně útlý osobní fond Vlasty Fabianové, který se skládá z jednoho kartonu.²⁸⁾ Fond obsahuje především fotografie hereckých osobností, umělců, fotografie z divadelních představení, natáčení rozhlasových her, ale i soukromé fotografie z dovolených. Další rozsáhlou část fondu tvoří novinové výstřižky, jež velmi dobře dokreslují a doplňují celkovou kariéru i její životní osud. Zajímavostí tohoto osobního fondu je zápisník (inv. č. 33), kde si může badatel přečíst divadelní repliky psané pravděpodobně vlastní rukou Vlasty Fabianové. V rámci Oddělení písemných archiválií jsou k osobnosti Vlasty Fabianové dále uloženy složky s portréty této herečky, a to konkrétně ve Sbírci fotografických civilních portrétů českých

26) Stanislav Bensch, s. 3.

27) Anon., Spolek Malaché se stará o ostatky herců, kteří zemřeli o samotě. *Mladá Fronta DNES* 10, 1999, č. 148 (26. 6.), s. 4.

28) NFA, f. Vlasta Fabianová, kar. 1.

filmových osobností, kde se nachází několik desítek pracovních fotografií např. z Filmového studia Barrandov, ale i mnoho rodinných fotografií z cest, oslav aj.

Archivní fond je inventarizovaný a přístupný bez výjimek.

Kristýna Doležalová

The Little Czech Who Dreamed about Pixels

Jaroslav Švelch, *Gaming the Iron Curtain: How Teenagers and Amateurs in Communist Czechoslovakia Claimed the Medium of Computer Games* (Cambridge: The MIT Press, 2018).

Reading a comprehensive scholarly work about the gaming history of an ex-communist country is an illuminating and exhilarative experience for a game historian coming from a similar background as Jaroslav Švelch. As a teenage computer-game addict in Hungary in the 1980s, the period he examines, I thought no really “cool” computer games had been developed outside of the United States, Western Europe, or Japan. Digital games were windows through which we could peer out — or sometimes even step out — into a mesmerizing world, which was familiar and strange at the same time. Still, living in relative isolation, the exchange of games, game journals, and meeting at various copy parties was the only opportunity for us to learn about games from foreign countries. The Iron Curtain veiled us not only from the West — but in a way from each other as well.

Until recently, almost all video game history books, at least those available in English, tended to focus mainly on the game industry, and on well-known games and companies. Although some academic articles, and even a few popular books, covered some aspects of the video game history of the “periphery” in Europe, such as Patryk Wasiak’s essays on Polish game history,¹⁾ Zbigniew Stachniak’s article on the hobby computer movement in the Soviet Union,²⁾ Denis Gießler’s fascinating article about the Stasi monitoring computer games and clubs in East-Germany,³⁾ or Juho Kuorikoski’s book about Finnish games,⁴⁾ not much has been written about regional histories. The publication of the book *Videogames Around the World* with its fascinating essays on the unknown history of regional game developments at least partly lifted this veil.⁵⁾ Jaroslav Švelch’s book, the newest one, and a very important step in this direction, is a pioneering attempt to examine the regional history of games in a country on the “margins”.

-
- 1) Patryk Wasiak, ‘Computing behind the Iron Curtain: Social Impact of Home Computers in the Polish People’s Republic’, *Tensions of Europe Working Paper*, vol. 10, no. 8 (2010), pp. 1–17. Patryk Wasiak, ‘Playing and Copying: Social Practices of Home Computer Users in Poland during the 1980s’, in Gerd Alberts and Ruth Oldenziel (eds), *Hacking Europe: From Computer Cultures to Demoscenes* (London: Springer, 2014), pp. 129–150.
 - 2) Zbigniew Stachniak, ‘Red Clones: The Soviet Computer Hobby Movements of the 1980s’, *IEEE Annals of the History of Computing*, vol. 37, no. 1 (2015), pp. 12–23.
 - 3) Denis Gießler, ‘Video Games in East Germany: The Stasi Played Along’, *Zeit Online*, 21 November 2018. <<https://www.zeit.de/digital/games/2018-11/computer-games-gdr-stasi-surveillance-gamer-crowd>> [accessed 1 December 2019].
 - 4) Juho Kuorikoski, *Finnish Video Games: A History and Catalog* (Jefferson: McFarland & Company, 2015).
 - 5) Mark J. P. Wolf (ed), *Video Games Around the World* (Cambridge: The MIT Press, 2015).

But how to access the game history of the “peripheria”? Švelch sees clearly that “the contextual features that Western game histories have taken for granted — the existence of distribution infrastructures, the availability of goods and services, the business logic of game industries, and the discourse-defining role of marketing and specialist press — will not apply in this case” (p. XXV). The lack of a real game industry and professionalism in Eastern European countries led to amateur, or quasi-amateur, developments; projects whose value lies not necessarily in the technical execution or the artistic quality, but in the unique approach that amalgamates Western game iconography with East-European cultural patterns. The impossibility to obtain computers at a normal price and games in shops led to various tricks, such as smuggling in hardware and software, copying games “illegally”, and establishing alternative distribution channels. The lack of information about the gameplay, and overall about the games and computers, resulted in home-made cassette-covers, maps, manuals and — at least in the case of Hungary — the heavy dominance of the column of correspondence in game magazines.⁶⁾ While the history and culture of early copy-parties, especially in the Scandinavian countries, is well documented,⁷⁾ the existence of homebrew clubs, where hundreds or even thousands exchanged games and knowledge about computers and software, is something quite specific for Eastern Europe. Last but not least, Western popular culture, which infiltrated communist countries slowly but irresistibly (for example, in the form of movies, often through over-copied VHS cassettes), resulted in new types of self-expression. Games, similarly to cartoons or underground music, reflected on one hand both ironically and critically on the communist area, but on the other hand they relied on Western pop-culture.

Taking all this into consideration, talking about the game history of Eastern Europe is impossible without the prioritization of social and cultural factors. Švelch’s book, being part of MIT’s game history series, focuses heavily on these socio-cultural questions, on the everyday life and practice of users in the past, in the vein of German historiography movement called *Alltagsgeschichte*.⁸⁾ Talking about amateur game designers and gaming subcultures, he also relies heavily on the term *vnye* invented by Alexei Yurchak, which is a word describing “simultaneously being inside and outside of a context” (i.e., the socialist regime)⁹⁾ and also on Claude-Levi Strauss’s concept of a *bricoleur*, who, unlike an *engineer*, always does “whatever is at hand”.¹⁰⁾ The amateur game designer is connected in the book to the stereotype of “the little Czech”, and to the national myth of *golden Czech hands*, “that manage to cope with everything they touch” (p. 65).

The chapters in the book follow a clear path, moving from general questions of industrialization to specific games, from official cultural politics to microhistories, and to forms of artistic self-expression. However, the minimalistic yet expressive cover of the book, featuring a small pixelated figure running up a Kafkaesque labyrinth of red stairs, receives its full meaning only in the final chapters. He is a lonely yet ambitious person who tries to conquer stubbornly the law of gravitation, aiming for something higher, better, more individualistic — maybe freedom?

6) Tamas Beregi, ‘Hungary’, in Wolf (ed), *Video Games Around the World*, pp. 219–234.

7) Patryk Wasiak, “‘Illegal Guys’. A History of Digital Subcultures in Europe during the 1980s”, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, vol. 9, no. 2 (2012), pp. 257–276. <<https://zeithistorische.forschungen.de/site/40209282/default.aspx>> [accessed 1 December 2019].

8) Alf Lüdtke (ed), *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life* (Princeton: Princeton University Press, 1995).

9) Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

10) Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1966), p. 17.

This figure is actually completely invisible in the first chapters, which provide a general overview of computerization in Czechoslovakia in the 1980s. The first chapter, called **Micros in the Margin**, starts with the description of the political, economic, and cultural situation in the country and the exposition of the so called *scientific-technological revolution*. Although for Eastern-Europeans, especially for older generations, some of the information here might be evident, we should bear in mind that the book was written partly for a Western audience whose knowledge of the period and region is very questionable. Still, the chapter offers plenty of information and insight. Švelch talks about the electronization programs, the rise of technical intelligentsia, and the place of women in this process, the so called socialist consumerism, the first projects in Czechoslovakia to manufacture national microcomputers such as the SAPI-1, school computers such as the PMD 85, IQ 151 or the Ondra or so called “Farm Computers” such as Didaktik’s Gama, which was the “first Czechoslovak-made global machine, combining British chips and Soviet RAM with domestic components” (p. 32). Perhaps the most interesting part in this chapter is the description of the argument between Eduard Smutný, “then a bona fide hero of local computer enthusiasts” (p. 27) and promoter of the micro-revolution, and Ivan Malec, from the cadre of the Ministry of Electrotechnical Industry, who questioned people’s need for micros. This argument, which Švelch calls the *clash of teleologies*, symbolizes perfectly the confrontation of the progressive ideas and the backward thinking about computers in the period.

In the second chapter, **Hunting Down the Machine**, Švelch describes how hardware was hunted down and smuggled into Czechoslovakia through individual channels. He explains why Sinclair ZX Spectrum, a relatively cheap and versatile computer and later also the Atari 400 became the most prevalent platforms in the country. This is especially interesting if we examine regional histories, as in Poland and Russia the ZX Spectrum was also the most popular computer, while in Hungary the Commodore 64 was the absolute favorite. Švelch uses the term hunting, based on Roger Silverstone’s metaphor of the wild.¹¹⁾ He also describes the role of the computer in the room, “a piece of Western influence encapsulated in socialist material culture” (p. 59), which he even illustrates with some photos.

The third chapter, **Our Amateur Can Work Miracles**, starts to move from the history of informatics towards social history. We see here how hobbyists built their network, and how various pioneer organizations and Svazarm, the paramilitary organization, functioned as umbrella institutions for amateur clubs. This is where the previously mentioned term *vnye* and also the phrase “the little Czech” becomes most relevant. Švelch also uses the term *bastlení*, a synonym for *tinkering*, describing the process of producing home-made peripherals like joysticks or external keyboards. We can read here about the role of *Amateur Radio Magazine* and the *Mikrobáze* newsletter of the biggest amateur computer club, the Prague 602 and also about the rise of the first magazine *Spektrum*, and the later *ZX Magazin*. Švelch even connects them to some of the samizdat magazines of the period, which is a fascinating part of this chapter.

Chapter four, **Who’s Afraid of Gameplay**, talks about an important debate and controversy in hobbyist circles: how to approach computer games? More traditional hobbyists, who enjoyed construction-deconstruction and the dominance over the machine, feared that games would take over the control on life of the youth, just like drugs. Hence, various techniques, such as writing cheats — so called *pokes* — for the ZX Spectrum games, *cracking* the games — removing copy protection —, and also adding trainers that provide unlimited life or ammo can bring back this dominance over the soft-

11) Roger Silverstone, *Television and Everyday Life* (London: Routledge, 1994).

ware. On the other hand, liberal advocates of games, such as the academic Bohuslav Blažek, or the best-known game-maker and collector František Fuka, promoted games: for them, submission to rules was a good and important experience for children and a tool for learning. Švelch often quotes Blažek's fascinating book *Labyrinth of Computer Games*, which unfortunately is available only in Czech.¹²⁾

The fifth chapter of the book, **Lighting Up the Shadows**, describes the channels of *sneakernet*, i.e., how unauthorized copies of games were distributed in the country. Švelch tries to track the journey of a particular cult game for ZX Spectrum, *Exolon*, from Western Europe through Eastern Europe to Czechoslovakia. He also examines various home-made cassette covers, menus, maps and walk-throughs, and also some cases when the lack of information led to interesting misinterpretation of games. As he mentions, Švelch employs here the concept of *paratextuality*.¹³⁾ Describing this phenomena, we can also think about the concept of participatory media, often used by Henry Jenkins about the culture of the youth.¹⁴⁾ Making huge maps of games in the 1980s was actually not a typical Eastern European phenomenon, as most of the programs did not have the *automap* function at all, and even manuals often did not contain maps. However, deciphering menus of some complex games, as in the case of the strategy-RPG hybrid *Shadowfire* that is mentioned here cleverly, was really a heroic task without the proper manual of the program.

The final two chapters of the book, **Bastard Children of the West** and **Empowered by Games**, finally describe some Czech-made games. These are not only the most specific but also probably the most interesting parts of the book. In the sixth chapter, we can examine various clones and arrangements of Western games. We learn about the works of the "Golden Triangle" of game developers: Tomáš Rylek (TRC), František Fuka (Fuxoft), and Miroslav Fídl (Cybexlab). Švelch describes at length two dominant game genres: text adventures (*textovka*) games and the so called "hacking games". Švelch explains the enormous popularity of the *textovka* games (for example, Fuka's Indiana Jones-inspired games) with three factors: they were easy to produce, they provided a niche in which local programmers did not have to compete with Western professionals, and finally "they were considered valuable amongst hobbyists" (p. 177). On the other hand, the popularity of the hacking games (like *The Sting* series) can also be explained by relatively easy coding work and gratification of hacking and technical fantasies (p. 180). Finally, in the seventh chapter, Švelch argues that "the computer offered a seemingly infinite space for exploration and self-realization in a society that tended to close off opportunities rather than open them" (p. 185). Examining text adventure games like *The Mystery of the Conundrum*, *Space Saving Mission*, *Shatokhin*, or *RECONSTRUCTION*, he shows how the Western and Soviet iconography amalgamate and how these games reflect, often ironically, upon communism. The game *Indiana Jones in Wenceslas Square*, where the goal is to escape the square and return home, can be viewed as a hyperbole about the turbulent period and an opportunity to relive the famous demonstration and thus the history itself.

The 350+ page long book (though the body text is around 250 pages) is extremely well researched. Švelch bases his book not only on an enormous body of academic material but also on personal interviews and experiences which give the book a living, breathing atmosphere despite its density. Although the path Švelch follows is a meandering one, his way is almost always clear, and his style is both inter-

12) Bohuslav Blažek, *Bludiště počítačových her* (Praha: Mladá fronta, 1990).

13) Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

14) Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (New York: New York University Press, 2006).

esting and entertaining, making the book enjoyable both for an academic and general readership. The only fault I find is that the actual discussion of games comes a little bit too late in the book: only after a hundred pages, which is almost half of the work. But again, as I mentioned earlier, I enjoyed the road leading to these chapters a lot.

Talking about the final two chapters, I also have a slight feeling something is lacking. I would have been happy to learn a little more about the development history of the games that Švelch mentions and also about the obstacles the programmers had to overcome during the development process. For example, the major problem for Hungarian text adventure game developers was to overcome the linguistic obstacles of the conjugation and the inflexion. Being completely unfamiliar with the Czech language, I would have been interested to learn how a genre that is so strongly rooted in the expressive forms of the language is altered in another country.

While I found fascinating the passages where Švelch connected the *bricoleur* to the myth of “golden Czech hands”, and also magazines and games to the underground music and samizdat culture, I was left wondering whether the connection of Czech games to national cultural heroes, to Czech history, the strong tradition of Czech animated films, and to the Czech humour could be exploited deeper. Who could have been the Czechoslovak equivalent of the famous ZX-Spectrum platform-heroes, Jet Set Willy or Monty Mole? What could have been the reason that the Indiana Jones-themed games became so popular?

The epilogue talks about the recent success of Czech game companies, but are these rooted anyhow in the games of the eighties? While Hungary, the leading Eastern European country in game production in the 1980s, almost completely lost its industry to the new millennium, the Czech Republic, Poland, and Russia became hotbeds of some of very successful franchises. Can it somehow be connected to the game history of the eighties or is this only a question of clever economical politics and education?

Talking about local game history of Czechoslovakia, Švelch never forgets about Eastern and Western European games, making clever comparisons. However, sometimes it would be interesting to see these contrasts and analyses go a bit deeper. For example, it is an interesting question where the border between amateurism and professionalism lay in the period. Some of the biggest hits in the UK were made by amateur, self-taught bedroom-programmers. It might be interesting to compare the homebrew scene of other European countries to the Czech one, just as with the forms of self-expression in games as routes of escapism.

But in truth, these are mainly rhetorical questions, and it is probably not fair at all to address them to an academic whose main interest is the social and cultural aspects of Czechoslovak games and the forms of self-expression behind the Iron Curtain. To summarize my thoughts, I must say that *Gaming the Iron Curtain* is one the most exciting, well-researched, and well-presented academic books about game history I have come upon in the past few years. It is an important addition to the body of work on game history: clever and fascinating at the same time and pleasurable to read from the first to the last sentence. It is interesting not only for game scholars but also for anybody into Czech and Eastern European popular culture of the eighties. Hopefully, we will see similar books in the near future, and they will prove also that although in the shadow of great developments small figures were running up and down on red stairs in some Kafkaesque labyrinths, their path is at least as heroic and uplifting as that of their Western counterparts.

Tamas Beregi

Filmový archiv a autorské právo: Studie jednoho vztahu

Claudy Op den Kamp, *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2018.

Nizozemská archivářka, badatelka a vysokoškolská pedagožka Claudy Op den Kampová vydala v roce 2018 knihu, která shrnuje závěry jejího několikaletého výzkumu o vztahu autorského práva a filmových archivů. Publikace s dlouhým názvem *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*, jež vychází z autorčiny disertační práce, je poměrně krátká (text vlastní studie má zhruba 150 stran), ale o to hutnější.

Přestože je hlavní téma vztahu autorského práva a filmových archivů demonstrováno na příkladu konkrétní instituce, totiž nizozemského EYE Filmmuseum, jsou výsledné postřehy obsažené v knize obecně platné — a jako takové (až na nečetné výjimky) plně aplikovatelné i na Českou republiku. Proto je hned v úvodu tohoto textu možné předeslat, že přečtení recenzované knihy lze doporučit i českému čtenáři, který se o zmíněnou problematiku zajímá. V případě, že tento český čtenář je shodou okolností i pracovníkem filmového archivu nebo s filmovým archivem pravidelně přichází do kontaktu na profesionální bázi (třeba jako výzkumník, učitel, filmový dokumentarista nebo producent), lze s trochou nadsázky knihu z kategorie „doporučené“ přesunout rovnou do kategorie „povinné“. Obsahuje totiž „v kostce“ relativně stručné a věcné odpovědi na množství otázek, jež nutně napadne každého, kdo někdy přemýšlel, jak to filmové archivy s autorským právem mají.

Realizace výzkumu v rámci EYE Filmmuseum byla pro autorku logickým krokem, protože — jak se dočteme hned v úvodu knihy — zde absolvovala několikaletou archivářskou praxi. Podle vlastních slov ji na této práci už zkraje začalo fascinovat, že prakticky o žádném filmu, který jí v archivu prošel pod rukama, do té doby nikdy neslyšela. Začala si tedy klást otázku, jaké jsou vlastně faktory, které usnadňují, nebo naopak ztěžují přístup veřejnosti ke starým filmům. Přestože těchto faktorů postupně odhalila významné množství (finanční stránka věci, jazykové a kulturní bariéry, potíže způsobené technickým stavem a formátem archivovaných materiálů a mnohé další), nejvíce ji nakonec zaujala role autorského práva. Autorské právo totiž v uvedeném příběhu nemá jednoznačnou úlohu — přístup veřejnosti k filmům (a to nejenom k těm archivním) současně ztěžuje i usnadňuje.

Aby tento základní postřeh mohla blíže prozkoumat, rozdělila autorka pro účely své knihy všechny filmy uchovávané v archivech do těchto čtyř kategorií:

- 1) Filmy, u nichž dosud trvají autorská práva a kde tato práva vykonává přímo archiv, nebo třetí osoba, jejíž identita je (archivu) známa.
- 2) Filmy, u kterých dosud trvají autorská práva a kde tato práva vykonává určitá třetí osoba, která si buď výslovně nepřije (z jakéhokoliv důvodu), aby archiv takové filmy užíval (tedy na ně uvaluje —

autorčinými slovy — embargo), anebo tato práva vykonává třetí osoba, která je buďto neznámá, nebo nedosažitelná (v takovém případě jde, slovy aktuálních právních předpisů, o osiřelé dílo).

- 3) Filmy, které z jakéhokoliv důvodu nejsou chráněné autorským právem (nejčastěji proto, že již uplynula doba trvání majetkových autorských práv), a veřejnost k nim má prakticky neomezený a současně reálně zajištěný přístup.
- 4) Filmy, které z jakéhokoliv důvodu nejsou chráněné autorským právem (nejčastěji proto, že již uplynula doba trvání majetkových autorských práv), ale volný přístup veřejnosti k nim je pouze zdánlivý, protože nosiče s těmito filmy nejsou veřejnosti snadno přístupné. Tato skutečnost může mít různé příčiny, z nichž jedna může spočívat v tom, že jediné kvalitní nosiče vlastní či spravuje určitý (filmový) archiv, který přístup k nim podmiňuje uzavřením smlouvy a dodržováním určitých podmínek.

Autorka konstatuje, že navzdory obecně rozšířenému názoru je ze všech výše uvedených typů filmů zdaleka nejméně těch, k nimž filmový archiv vykonává dosud trvající autorská práva; takových filmů jsou ve sbírkách archivů zpravidla pouze jednotky procent. Naopak zdaleka nejvíce je těch filmů, k nimž dosud trvající autorská práva vykonává nějaká archivů známá třetí osoba, která se a priori jejich využívání nebrání, ale podmiňuje jej udělením svého souhlasu. Všechny zbylé typy filmů dohromady — označené výše čísly 2, 3 a 4 — představují v případě EYE Filmmuseum ani ne 10 % jeho sbírek. Dle autorkou citovaných studií je v jiných evropských zemích tento poměr obdobný.

Taková je alespoň situace u veřejných (zpravidla státem financovaných) archivů. V soukromých archivech, jako jsou například archivy provozovatelů televizí nebo velkých filmových studií, je stav přesně opačný.¹⁾ Tyto archivy se z pochopitelných důvodů zaměřují na uchovávání audiovizuální produkce svého zřizovatele, tedy produkce, u níž disponují autorskými právy.

Radikálně se liší také role, kterou v politice zpřístupňování filmů hraje u veřejných a soukromých archivů autorské právo. Jak autorka demonstruje na množství příkladů, veřejné archivy se zpravidla zaměřují na zpřístupňování filmů již právně nechráněných (u kterých odpadá výdaj za licenční poplatky majiteli práv i nutnost koordinovat s tímto majitelem restaurování a distribuci filmu). Naproti tomu soukromé archivy zveřejňují takřka výlučně filmy, k nimž disponují autorskými právy, aby měly jistotu, že v případech neoprávněného užití mohou uplatnit úplnou paletu obranných prostředků, které autorské právo nabízí. To mimo jiné znamená, že pokud jsou originální (nejkvalitnější) nosiče určitého filmu v dispozici pouze soukromého archivu a takový film přestane být chráněn autorským právem, přestane se takový film na veřejnosti objevovat a de facto začne postupně mizet z obecného povědomí, potažmo (potenciálně) i z filmové historie.

Otázka formování filmových dějin je ostatně dalším velkým tématem publikace. Autorka zde opakovaně připomíná zásadní roli, kterou v této oblasti hrál dnes již legendární kongres Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) konaný roku 1978 v anglickém Brightonu. Brightonský kongres, který je obvykle označován za symbolické místo zrodu „nové filmové historie“, znamenal také významný přelom v přístupu filmových archivů k uchovávání a prezentaci svých sbírek, včetně spolupráce s historiky a dalšími badateli. Přístup pak nevyhnutelně změnili i tyto badatelé; ti se nově mnohem více začali zaobírat kontextem, v němž filmy vznikají a působí na publikum, a to z hlediska sociologického, politologického nebo právního.

Právě Brightonský kongres je příkladem toho, jak autorské právo velmi významně — byť v podstatě mimoděk — historicky přispělo k uchovávání a zpřístupňování filmů. Autorka v této souvislosti

1) Autorka v knize podrobněji popisuje příklad online archivu studia Warner Brothers.

stručně rekapituluje situaci, která panovala v oblasti autorskoprávní ochrany filmů v USA na začátku 20. století. Podmínkou autorskoprávní ochrany jakéhokoliv autorského díla ve Spojených státech této doby byla jeho registrace u U.S. Copyright Office a uložení kopie díla v archivu Knihovny Kongresu. Právě v důsledku tohoto — ryze právního — opatření mají Spojené státy dodnes jednu z nejzachovalejších a nejúplnějších sbírek filmů rané kinematografie. Historicky nejvýznamnější část této sbírky — tzv. Paper Prints Films Collection²⁾ — byla z velké části promítnuta na Brightonském kongresu a stala se zde jedním z podnětů pro nové uvažování o nejrannější filmové éře.

Jiným významným tématem, které autorka v textu relativně podrobně pojednává — a které se přímo dotýká praxe fungování filmových archivů —, je svébytná právní ochrana hmotného filmového nosiče (coby předmětu vlastnického práva) v kontrastu k právní ochraně nehmotného audiovizuálního díla, jež je na tomto nosiči obsaženo. Jelikož každý z těchto dvou právních statků je samostatně právně chráněn (přičemž ochrana vlastnictví — na rozdíl od ochrany autorského díla — není časově limitována), získává filmový archiv správou či vlastnictvím filmových nosičů významný nástroj, kterým ovlivňuje přístup k filmům skrze jejich nosiče, a to i v případě těch filmů, jež již nejsou autorskoprávně chráněny. I pomocí tohoto nástroje tak filmový archiv — do jisté míry podobně jako majitelé autorských práv — významně přispívá k budování povědomí o tom, jaké filmy jsou součástí filmové historie, včetně filmového „kánonu“.

Kniha Claudy Op den Kampové je napsána věcně, přehledně i čtenářsky přístupně: výše shrnuté informace prokládá množstvím zajímavých (a často i zábavných) historických anekdot, z nichž většina je pravděpodobně českému čtenáři neznámá. Jedna z nich se například týká výstředního nizozemského sběratele filmů³⁾ Joopa van Liempda, který z „bezpečnostních důvodů“ uchovával každý z filmových kotoučů k témuž filmu v jiném depozitáři. Když v roce 2000 zemřel a jeho sbírka se dostala do rukou odborníků z EYE Filmmuseum, ocitli se tito před úkolem zpracovat celkem 2000 převážně neoznačených a zcela neuspořádaných filmových kotoučů. Investovaná snaha se však bohatě vyplatila, neboť mezi těmito filmy bylo objeveno i několik klenotů, včetně význačného snímku *BEYOND THE ROCKS* (Sam Wood, 1922), který byl do té doby považován za ztracený.

Další fascinující anekdotou je právní příběh ceněného nizozemského „novovlnného“ filmu *ALS TWEE DRUPPELS WATER* (Fons Rademakers, 1963), který takřka 40 let od jeho úspěšného uvedení na festivalu v Cannes nebylo možné legálně vidět. Důvodem bylo, že jeho producent — známý pivní magnát Freddy Heineken — se rozhodl, že film nesmí být veřejně prezentován (údajně se mělo jednat o jakousi pomstu jedné herečky ve filmu, která byla někdejší Heinekenovou přítelkyní). Na tomto příkladu Claudy Op den Kampová demonstruje škodlivý vliv autorského práva, pokud se dostane do nesprávných rukou.

Jaká jsou negativa knihy *The Greatest Films Never Seen*? Předně je třeba zdůraznit, že všechna pozitivita, která byla vypočtena v předchozím textu, jednoznačně dominují. Ani tato publikace však samozřejmě není bezvadná. Zhruba od její poloviny se nelze zbavit dojmu, že vše podstatné, co autorka chtěla sdělit, je řečeno na prvních několika desítkách jejích stran. Druhá polovina knihy jako by — byť na stále nových a nových příkladech — pouze rekapitulovala, nebo v některých případech i poměrně nepokrytě recyklovala to, co již bylo dříve (a často dokonce výstižněji) řečeno.

2) Papírové kopie filmů z doby před rokem 1912. Tato metoda uchovávání filmů v Knihovně Kongresu vyplynula z faktu, že před rokem 1912 byly v USA oficiálně autorským právem chráněny pouze fotografie. Metoda se tedy i u filmů pokusila (a to z pohledu úředníků U.S. Copyright Office úspěšně) napodobit způsob, jakým byly k autorskoprávní ochraně registrovány fotografie.

3) Jak autorka trefně poznamenává: který sběratel filmů ovšem není výstřední?

Jisté rozpaky budí i relativně zvláštní struktura knihy, pravděpodobně diktovaná redakčními standardy nakladatelství. Každá její stručná kapitola je uvozena (identickými) údaji o knize dle citační normy, abstraktem kapitoly a výčtem klíčových slov a uzavřena (identickými) biografickými údaji o autorce. V případě souvislého čtení knihy — počítáme-li i její obálku — tak máme možnost se celkem devětkrát dočíst, že Claudy Op den Kampová vyučuje film na Bournemouth University ve Velké Británii a současně působí jako výzkumnice na Swinburne Law School v Austrálii. S ohledem na výše kritizovanou repetitivnost vlastního textu studie tak čtenář začne po jisté době zažívat neodbytný pocit déjà vu.

Předmětem kritiky by mohla být též skutečnost, že autorka se — takřkajíc — snaží „honit příliš mnoho zajců“. Na ploše této nepříliš dlouhé knihy je vyjma popsaného hlavního tématu (a v jeho rámci logicky pojednaných subtemat) pojednáno — či spíše schematicky „nakousnuto“ — ještě mnoho témat a motivů dalších. Tak například hned v úvodní kapitole knihy autorka používá celkem podnětnou a vtipnou paralelu osiřelého filmu s osiřelým dítětem, konkrétně s (domněle) osiřelým ústředním hrdinou komedie Oscara Wilda *Jak je důležité mítí Filipa*.⁴⁾ S touto paralelou se však již v dalším textu knihy systematicky nepracuje.⁵⁾ O kus dále v knize je na třech stránkách rozebírána historie filmového archivnictví, jinde v textu je na třech a půl stránkách zmíněna problematika střetu osobnostních autorských práv s někdejší módou obarvování klasických černobílých filmů a tak dále. Ne že by každé z těchto témat či myšlenek nemělo nějaký vztah k hlavnímu předmětu knihy, jejich zkratkovité podání však může budit dojem, že byly vybrány spíše nahodile, s účelem, aby studie obsažená v knize dosáhla vytyčené délky.

Přes autorčinu nespornou erudici a důvěrnou obeznámenost s komentovanými tématy si pak nelze na několika (nepočetných) místech knihy nevšimnout, že autorčinou doménou jsou spíše filmová studia než právo. Z několika zmínek v textu například vyplývá, že se autorka mylně domnívá, že po uplynutí autorských práv k audiovizuálnímu dílu je možno s tímto audiovizuálním dílem automaticky libovolně nakládat; aby tomu tak ale skutečně bylo, musela by uplynout autorská práva nejenom k vlastnímu audiovizuálnímu dílu, ale i ke všem jeho složkám, zejména ke všem audiovizuálně užitým dílům, jakými jsou například scénář, hudba, kostýmy nebo díla filmové architektury.

Celkově lze nicméně knihu *The Greatest Films Never Seen* vyhodnotit jako text jednoznačně přínosný a potřebný. Jedná se o knihu, která i úplnému laikovi v oblasti filmových studií a (autorsko) právní teorie dokáže čtivou formou a důrazem na praktické příklady zodpovědět nejčastější otázky, s nimiž se může při uvažování o vztahu filmového archivnictví a autorského práva setkat.

Ivan David

4) Podobně jako musí sirotek Jack Worthing nejprve získat sociální status, než může být přijat do společnosti, tak i osiřelé (audiovizuální) dílo potřebuje být zviditelněno, aby se mohlo stát (znovu) součástí filmové historie.

5) Paralela je ještě krátce zmíněna ve třetí kapitole a v závěru, ovšem není nijak dále rozvíjena.

Z přírůstků Knihovny NFA

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE. FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Dokumentační sešity historie FAMU [rukopis]. 2/2008, [A-L] ; [editor Tomáš Fassati]. -- [Benešov] : Archív výzkumu Muzea umění a designu, [2008]. -- [70] l. : portréty. -- PC tisk - Série sborníků, dokumentujících historii a osobnosti FAMU. Výběr z publikace „Kdo je kdo“ vydané v roce 2005 Michaelem Třeštíkem zahrnuje cca 300 hesel doplněných podobenkou osobnosti, jejíž kariéra byla nějakým způsobem spjata s historií FAMU. Najdeme zde režiséry, scenáristy, pedagogy, producenty, kameramany, fotografy, výtvarníky, publicisty a pod. -- (Volné l.)

ASTA

Asta Nielsen : ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen : eine Bildbiographie / herausgegeben von Renate Seydel und Alan Hagedorf ; gestaltet von Bernd Meier ; mit einem Vorwort versehen von Svend Kragh-Jacobsen. -- 1. Aufl. -- Berlin : Henschelverlag, 1981. -- 263 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva - „Obrazová“ biografie erotického symbolu německého filmu, dánské herečky Asty Nielsen. Kromě velkého množství obrazového materiálu zahrnuje také vlastní svědectví herečky o její cestě k filmu a řadu dokumentů. -- (Váz.)

BAGH, Peter von

Aki Kaurismäki / Peter von Bagh. -- Helsinki : Werner Söderström Osakeyhtiö, 2006. -- 224 s. : il., barev. il. -- Předmluva - Filmografie - Publikace je věnována finskému autorskému filmovému scenáristovi a režisérovi Aki Kaurismäkimu a jeho tvorbě. Celou knihou se táhne dialog mezi Peterem von Baghem a Kaurismäkim. -- ISBN 951-0-31773-X (váz.)

BARONOVÁ, Barbora

Ženy o ženách : intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu / Barbora Baronová, Dita Pepe ; [překlad: Sylva Ficová]. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství wo-men ; Zlín : Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2019. -- 991 s. : barev. il., portréty. -- Kniha vznikla v rámci disertační práce v ateliéru Audiovizuální tvorba Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně - Zdroje - Soupis děl - Ediční poznámka - Resumé v anglickém jazyce - Obsahuje též: Dokument ženy: jak dělají dokument ženy o ženách / Barbora Baronová - Publikace Ženy o ženách se zabývá tvorbou dokumentárního obsahu ženami v českém filmovém a literárním prostředí. Formou rozhovorů zkoumá konkrétní fáze a proměnné tvůrčího procesu žen dokumentaristek majících odlišné situační, profesní, metodologické, názorové i hodnotové východisko. Rozhovory zahrnuté do této publikace jsou zároveň primárním pramenem poznání analyzovaným Barborou Baronovou v rámci stejnojmenné disertační práce obhajované v prosinci 2019 na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Plná verze disertační práce bude po obhajobě dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně. Kniha představuje dvacet osm rozhovorů s dvaceti devíti filmovými a literárními dokumentaristkami tvořícími v Česku. Respondentky přinášejí subjektivní pohled na kontext vzniku díla, osobnost dokumentaristek, záměry a motivace k tvorbě, volbu témat nebo výběr postav. Dále se zabývají vztahy autorek s dokumentovanými osobami, etikou, procesy realizace, důležitými aspekty dokumentární praxe, jako jsou cenzura, angažovanost nebo terapie, také financováním a rolí institucí. V neposlední řadě se věnují tématu žen v kontextu otázek feminismu, genderu, spolupráce, mateřství nebo profesního uplatnění. S ohledem na dobu, kdy rozhovory vznikaly, výpovědi pokrývají zejména období od konce 60. let 20. století do roku 2019. -- ISBN 978-80-907641-0-1 (nakladatelství

wo-men) : 978-80-7454-856-7 (Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně)

BELLANO, Marco

Václav Trojan = music composition in Czech animation film / Marco Bellano. -- Boca Raton ; London ; New York : Taylor & Francis Group, CRC Press, c2020. -- xx-vii, 180 s. : il. -- (A Focal Press Book). -- O autorovi - Úvod - Literatura - Soupis filmů, na kterých se podíleli Trojan nebo Trnka - Seznam skladeb Václava Trojana inspirovaných Trnkovými filmy - Filmové tituly i v českém jazyce - Rejstřík - Autor se ve své knize věnuje hudebnímu skladateli Václavu Trojanovi a jeho hudbě pro filmy významného animátora, jednoho ze zakladatelů českého animovaného filmu, Jiřího Trnky. Bellano považuje Trnkovu tvorbu za inspirativní vzhledem k současným režisérům (jejich společností), jako je Tim Burton and companies, Aardman Animation nebo Laika. Právě Trojanova hudba se nejlépe hodila k animovaným, loutkovým, kresleným a trikovým filmům Jiřího Trnky. Jeho melodie neměly pouze ilustrační charakter, ale tvořily samostatnou a nedílnou součást Trnkových animovaných děl. Trojan byl eklektický umělec a jeho filmová hudba zahrnovala lidové písně, jazzové a bluesové melodie, symfonickou a komorní tvorbu, operu a další. V knize nechybí ani vývoj české animované tvorby, stať o tradici českého loutkového divadla a širší představení osobnosti Jiřího Trnky a jeho tvůrčích aktivit. -- ISBN 978-0-8153-5852-7 (váz.)

BERGMAN, Ingmar

Úsměvy letní noci / Ingmar Bergman ; ze švédského originálu ... přeložil Zbyněk Černík. -- Vyd. 1. -- Zlín : Kniha Zlín, 2020. -- 215 s. -- (Fleet ; sv. 149). -- Vydalo Nakladatelství Kniha Zlín ve společnosti Albatros Media a.s. Praha - Doslov - Švédský filmový, divadelní a rozhlasový režisér, spisovatel a dramatik, jeden z nejvýznamnějších autorských filmařů 20. století Ingmar Bergman vzpomínal na 50. léta minulého století jako na nejšťastnější období svého života. Strávil je převážně v jihošvédském Malmö, kde působil jako režisér a umělecký šéf Městského divadla a shromáždil tam kolem sebe herce (např. Harriet Andersson, Bibi Andersson, Gunnel Lindblom, Ingrid Thulin, Naima Wifstrand, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Allan Edwall, kteří hráli nejen v divadelních představeních, ale i v Bergmanových převážně autorských filmech. Obsadil je i do tří snímků, jejichž literární verze (tzv. filmové povídky) vycházejí v tomto svazku: Večer kejklířů (1953), Úsměvy letní noci (1955) a Tvář (1958). Všechna tři díla (první a poslední lze označit za tragikomedie, kdežto Úsměvy jsou považovány za Bergmanovu nejúspěšnější veselohru) se odehrávají v minulosti, v 19. století a na přelomu století 19. a 20. Jejich témata, v nepo-

slední řadě nebezpečná úskalí partnerských vztahů mužů a žen, jsou ale stále aktuální. Všechny Bergmanovy filmové povídky vznikaly paralelně se stejnojmennými autorskými filmy. Lze je proto číst jako samostatná, na filmové verzi zcela nezávislá literární díla. - Názvy originálů: Gycklarnas afton, Sommarnattens Vende, Ansikte. -- ISBN 978-80-7473-917-0 (váz.) : Kč 369,00

CENTRUM UMĚNÍ NOVÝCH MÉDIÍ - VAŠULKA KITCHEN BRNO (SPOLEK: BRNO, ČESKO)

Vašulka Kitchen Brno : International colloquium : center for new media art : artworks from the digital era in galleries and museums : umělecké sbírky digitální epochy v galerii a muzeu / Vašulka Kitchen Brno. -- Brno : Vašulka Kitchen Brno, 2019. -- 27 s. -- Program mezinárodního kolokvia (pořádané Vašulka Kitchen Centrem ve spolupráci s Domem umění města Brna 22. – 23. 1. 2019), zaměřeného na podněcení diskuse o stávající situaci uměleckých děl „nestabilní povahy“. Partnerem byl i NFA Praha. -- (Brož.)

COLOR

Color mania : the material of color in photography and film / Barbara Flueckiger, Eva Hielscher, Nadine Wietlisbach [ed.]. -- Zurich : Lars Müller Publishers, c2020. -- 240 s. : barev. il. -- Další autoři: Michelle Beutler, Noemi Dagaard, Josephine Diecke, Evelyn Echle, Eirik Frisvold Hanssen, Thilo Koenig, Joëlle Kost, Franziska Kunze, Bregt Lameris, David Pfluger, Ulrich Ruedel, Mona Schubert, Simon Spiegel, Olivia Kristina Stutz, Giorgio Trumpy, Martin Weiss - Předmluva - Autoři - Editoři - Bibliografie na s. 235–237 - Kolektivní monografie s podtitulem „barevný materiál ve fotografii a filmu“ vydaná u příležitosti výstavy Color Mania - The material of Color in Photography and Film, která se konala od 7. září do 24. listopadu 2019 ve „Fotomuseum Winterthur“. Muzeum si stanovilo za cíl sledovat měnící se povahu fotografie a její evoluční proces. Filmový materiál představuje aspekty dějin fotografie. Dvě sesterská média (fotografie a film) jsou založena na jednotlivých obrazech nebo řadě rámečků vyrobených fotochemicky. „Propojení“ dějin fotografie a filmu je ještě jasnější ve vztahu k barevné látce; co se týče její materiality a konkrétních technik, procesů a institucí (výrobců), kterých se to týká, stejně jako použití, recepce a estetiky. -- ISBN 978-3-03778-607-9 (brož.)

DALEKÁ

Daleká cesta : kritické a analytické studie / Andrea Schnapková, Zdeněk Hudec [ed.]; [lektorovali: Jan Křípač, Tomáš Matras]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2018. -- 189 s. : il. -- (Filmová mozaika ; sv. 6). -- Slovo editorů - Úvod - Medailony autorů - Rejstřík - Obsahuje též: Autorský záměr Alfréda Radoka a funkce vyprávěčů ve filmech Daleká cesta a Občan Kane / Karel Mo-

hyla - Vývoj filmové idey snímku Daleká cesta v intencích autorského záměru Alfréda Radoka / Lea Mohylová - Filmová a historická fakta : fikce a simulace reality v úvodní sekvenci Daleké cesty Alfréda Radoka / Zdeněk Hudec - Interakce herce a filmového prostoru ve snímku Daleká cesta. Analýza vektorových vztahů / Andrea Schnapková - Výbor čtyř studií zkoumajících detailněji vybrané stránky (scénář, holocaust) snímku Alfréda Radoka z roku 1949 o osudu českých Židů v Terezíně během 2. světové války. Film Daleká cesta představuje první pokus československé kinematografie o uchopení problematiky holokaustu. Zkoumání tohoto filmového díla s sebou nevyhnutelně přináší sondu do inspiračních zdrojů sahajících od evropské avantgardy 20. století, od vrcholných děl německého expresionismu Friedricha Wilhelma Murnaua, Roberta Wienea a Fritze Langa až po soudobé dílo Občan Kane (1941) Orsona Wellese. Texty zkoumají scénosled povídky Erika Kolára Cesta (1948), přímého námětového zdroje Radokova filmu, analyzují 1. a 2. verzi technického scénáře a posléze samotnou filmovou realizaci závěrečného „textu“. V této kolektivní monografii je též reflektována skutečnost, že z avantgardního filmového německého expresionismu Alfréd Radok pro svou Dalekou cestu využil hudební, scénické a herecké zkreslení a záměrně pokřivený pohled na skutečnost, který symbolicky reprezentuje zásadní posun v jedincově vnímání světa a jeho okolí v moderní době. ISBN 978-80-87292-46-4 (brož.) : Kč 229,00

FIAF

Study on the usage of computers for filmcataloguing [rukopis] / prepared by the FIAF-Cataloguing Commission. -- Brussels : La Fédération Internationale des Archives du Film, 1979. -- 59l. : tabulky. -- Strojopis - Úvod - Résumé - Přehled členů Cataloguing Commission FIAF - Studie o využití počítačů pro katalogizaci filmů připravená komisí pro katalogizaci při Mezinárodní federaci filmových archivů (Cataloguing Commission, FIAF). Cataloguing Commission FIAFu si dala za cíl kompilovat zkušenosti členských archivů a vypracovala dotazník, který byl zaslán filmovým archivům v jednotlivých zemích. Tato publikace zahrnuje jmenovaný dotazník a zkušenosti sedmi institucí i s praktickými ukázkami : Staatliches Filmarchiv der DDR, Imperial War Museum London, La Cinematheque Quebecoise, The Museum of Modern Art (filmové oddělení), Cinemathek - Svenska Filminstitutet, Library of Congress (filmové oddělení), American Film Institute. -- (Brož.)

FIAF

Preservation and restoration of moving images and sound / Fédération Internationale des Archives du Film. -- Brussels : La Fédération Internationale des Archives du Film, c1986. -- xxxi, 268 s., [50] l. obr. příl. : il.,

grafy, vzorce, schém. -- Chronologický přehled - Přehled členů FIAF Preservation Commission - Výběrová bibliografie na s. 261-268 - Publikace vydaná Mezinárodní federací filmových archivů - FIAF (Preservation Commission) v roce 1986, jejímž cílem bylo představit systém uchovávání a restaurování audiovizuálních záznamů v archivech. V úvodu se seznámíme se strukturou a vývojem filmového materiálu v historickém kontextu. Dále s vývojem a vlastnostmi barevného fotografického materiálu; s možnostmi ochrany barvy a její regenerace a restaurace; s historickým vývojem magnetických záznamů obrazu a zvuku, základními principy jejich nahrávání a konzervování; s novými možnostmi nahrávání a s novými materiály a technologiemi; s technickými požadavky a vybavením v audiovizuálních archivech; s postupy při vlastním ukládání dokumentů a pod. -- (brož.)

HEFTBERGER, Adelheid

Digital humanities and film studies : visualising Dziga Vertov's work / Adelheid Heftberger. -- Cham : Springer Nature Switzerland AG, c2018. -- xi, 311 s. : il. (některé barev.). -- (Quantitative methods in the humanities and social sciences). -- Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstřík - Monografie patří do série „Kvantitativní metody v humanitních a sociálních vědách“. Vyzdvihuje kvantitativní metody získávání dat a vizualizace informací a zkoumá jejich použití ve vztahu k filmům a spisům ruského režiséra Dziga Vertova. Teoretický základ práce sahá až do doby, kdy skupina ruských umělců a vědců, známých jako „formalisté“, vyvinula nové koncepty, jak lze umění studovat a měřit. Tato kniha se snaží aplikovat tyto metody v digitálním věku. - Název originálu: Kollision der Kader : Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities / Heftberger, Adelheid. -- München : Springer, 2016. ISBN 978-3-030-02863-3 (váz.)

HENNY

Henny Porten - Gretchen und Germania : neue Studien über den ersten deutschen Filmstar / Jürgen Kasten, Jeanpaul Goergen (Hg.). -- Babelsberg : CineGraph Babelsberg, c2012. -- 184 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- (Filmblatt-Schriften ; Bd. 7). -- Předmluva - Autoři - Poznámky - Výběrová bibliografie na s. 178-182 - Sborník věnovaný jedné z prvních německých filmových hvězd - herečce Henny Porten. Ve své době byla protipólem typu žena-vamp, jaký představovala Asta Nielsen, ztělesňovala typ laskavé a obětavé ženy, fyzicky křehké, ale vnitřně silné. Vedle nenáročných romantických snímků hrála i v dílech významných režisérů jako např. Ernsta Lubitsche nebo Georga Wilhelma Pabsta. -- ISBN 978-3-936774-07-8 (brož.). -- ISSN 1610-4048

HORAK, Jan-Christopher

Fluchtpunkt Hollywood : eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933 / von Jan-Christopher Horak. -- 2., erweit. und korrig. Aufl. -- Münster : MAKS Publikationen, 1986. -- 193 s. -- Druhé rozšířené a zkorigované vydání za spolupráce Elisabeth Tape - Poznámky - Úvod - Biofilmografie - Bibliografie na s. 155–193 - Druhé, rozšířené vydání knihy amerického filmového historika německého původu Jana Christophera Horaka dokumentuje nucenou emigraci německých filmařů po roce 1933, kdy se dostali k moci nacisté. Filmový exil začíná 28. března 1933, kdy Joseph Goebbels přednesl projev, ve kterém oznámil nový antisemitský kurz. O den později se rada UFA rozhodla propustit všechny zaměstnance židovské víry nebo původu. Mezi nejznámější emigranty patřil: Fritz Lang, Richard Oswald, Robert Wiene, Joe May, Billy Wilder, Henry Koster, Erich Pommer, Seymour Nebenzahl, Gregor Rabinowitsch, Carl Mayer, Walter Reisch, bratři Siodmakové, Karl Freund, Eugen Schüfftan, Rudi Fehr, Conrad Veidt, Fritz Kortner, Peter Lorre, Elisabeth Bergner, Hedy Lamarr a pod. Pouze Hollywood nabízel dlouhodobé pracovní příležitosti, i když v prostředí tvrdé konkurence. Hlavní část publikace tvoří bio-filmografie německy mluvících filmových emigrantů a reemigrantů v letech 1930–1960. -- ISBN 3-88811-303-2 (brož.)

JACOBSEN, Wolfgang

Erich Pommer : ein Produzent macht Filmgeschichte / von Wolfgang Jacobsen ; mit einer Filmografie von Jörg Schöning ; Publikation der Stiftung Deutsche Kinemathek zu den Internationalen Filmfestspielen Berlin 1989. -- Berlin : Argon Verlag : Stiftung Deutsche Kinemathek, c1989. -- 204 s. + il., portréty, faksim. -- Předmluva - Filmografie - Bibliografie na s. 198–199 - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmů - Rejstřík firem - Publikace věnovaná německému producentovi, režisérovi a scenáristovi Erich Pommerovi, pravděpodobně nejmočnější osobnosti německého a evropského filmového průmyslu ve 20. a začátcích 30. let 20. století. Kniha vyšla v rámci retrospektivy na MFF v Berlíně v roce 1989 u příležitosti 100. výročí Pommerova narození. Svazek je bohatě obrazově vybaven a doplněn rozsáhlou filmografií. ISBN 3-87-024-148-9 (brož.)

JONG, Annemieke de

Digital preservation : sound and vision : policy, standards and procedures / Annemieke de Jong. -- Hilversum : Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2016. -- 59 s. : barev. il. -- Úvod - Bibliografické odkazy - Účelem tohoto dokumentu je přispět k rozvoji a propagaci Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (Nizozemského institutu pro zvuk a obraz) jako předního audiovizuálního archivu, který jako svou hlavní činnost

označil udržitelné digitální uchovávání. V publikaci se uvádějí všechny zásady a volby, které tvoří základ pro provádění této činnosti. Jsou zde definovány digitální objekty a jejich životní cyklus, podrobně jsou popsány činnosti institutu, jeho strategická politika a použité standardy. Dokument tímto také poskytuje zaměstnancům institutu průhlednost a jasnost platných pravidel a postupů. Dokument prezentuje situaci v prosinci 2015 a v roce 2019 byl aktualizován v novém vydání. -- (Sešit)

KRAMEROVÁ, Daniela

Šlitr Šlitr Šlitr / Daniela Kramerová ; grafická úprava: Matěj Činčera, Jan Kloss, Adam Blažek. -- Praha : Taktum, c2020. -- 167 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- Vydalo nakladatelství Taktum ve spolupráci se spolkem Porte - Výběr použité literatury - Výjimečná kniha doprovázející stejnojmennou výstavu, která se konala v Galerii Vily Pellé od 30. 11. 2019 do 15. 2. 2020. Publikace představuje fenomenální, dosud nepublikované kresby ze Šlitrových cest, scény z městského a kavárenského života, hudebního i divadelního světa. Zahrnuje také prakticky neznámý soubor erotických kreseb reflektujících tehdejší uvolněnou atmosféru. Základní osu knížky tvoří biografie Jiřího Šlitra bohatě doplněná snímky z archivu Ivana Engliha, bývalého provozního ředitele Semaforu, který měl mít jako jediný fotograf přístup do umělcova ateliéru. Další snímky jsou z archivu Šlitrových dcery Dominiky Křestanové i jeho mnoholeté partnerky Sylvie Daničkové, Ondřeje Suchého a dalších. Bonusem knižní podoby jsou výstižné texty Danieley Kramerové, kurátorky výstavy. Autorka se v nich zaměřila na důležitá témata Šlitrova života a díla a na jeho zařazení do kontextu českého i světového umění, kresby a karikatury. Zmíněna je i řada jmen výrazných osobností nejen československé výtvarné scény. Na konci knihy najdeme dosud nepublikovanou osobní korespondenci Jiřího Šlitra s Jiřím Voskovcem. ISBN 978-80-270-7012-1 (brož.)

KRATOCHVÍL, Radim

Ecce homo Forman : Miloš Forman pohledem blízkých kolegů a přátel / Radim Kratochvíl. — 1. vyd. -- Praha : Mladá fronta, 2019. -- 347 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- Zdroje fotografií - Kniha přináší možnost seznámit se s režisérem Milošem Formanem optikou lidí, kteří s ním buď spolupracovali nebo s ním strávili nějaký čas. Převážnou část tvoří vzpomínky Radima Kratochvíla, nevlastního bratra Petra a Matěje Formanů a syna herečky Věry Křesadlové-Formanové, na jejich více než třicetileté setkávání. Během té doby měl možnost procestovat s ním západní Evropu na kolech a poznat díky tomu zajímavá místa, lidi i gastronomii, zažít alpská dobrodružství i oslnění Amerikou a americkým filmem s možností sledovat Formana při práci ve střiž-

ně. Mezi dalšími přispěvateli najdeme slavné hvězdy, lidi ze zákulisí známých projektů, ale i několik „obyčejných“ přátel. Ti všichni přinášejí zajímavé, dosud neznámé příběhy, doplněné unikátními a převážně dosud nezveřejněnými fotografiemi ze soukromých archivů, které přibližují člověka Formana. Jejich vzpomínky se vztahují k různým životním etapám i společným projektům a vyprávění nás tak zavádí od časů dětství a mládí, kdy se formovala Formanova osobnost, přes jeho české filmové začátky až ke slavnému americkému období, kdy se stal režisérem světového jména a držitelem dvou Oscarů za nejlepší režii. ISBN 978-80-204-5531-4 (váz.)

LEISER, Erwin

„Deutschland, erwache!“ : Propaganda im Film des Dritten Reiches / Erwin Leiser ; mit einer Nachbetrachtung von Mathias Greffrath. -- erweit. Neuauflage. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1989. -- 173 s. : il., faksim. -- (rororo aktuell). -- Poznámky - Filmografie - Bibliografie na s. 163-164 - Jmenný rejstřík - Studie věnovaná problematice filmové propagandy v období nacistického Německa v letech 1933 až 1945 a tomu, jak se nacistická ideologie odrážela v jednotlivých konkrétních filmech. Leiser poukazuje na fakt, že i zdánlivě apolitický film musel plnit politický úkol a zneužívány byly nejen filmy hrané, ale také dokumentární a týdeníky. Politický kontext, stejně jako četná prohlášení oficiálních činitelů strany a dalších současníků, jakož i některé nepublikované dokumenty, charakterizují nacistický film jako součást tehdejšího totalitního systému. -- ISBN 3-499-12598-6 (brož.)

LENYA, Lotte

Lotte Lenya : eine autobiographie in Bildern / [Lotte Lenya] ; zusammengestellt und herausgegeben von David Farneth ; Übersetzung aus dem Englischen: Helmut Ross. -- Köln : Könnemann, c1999. -- 254 s. : il., barev. il., portréty. -- Úvod - Předmluva - Chronologie - Prameny - Rejstřík - Bibliografie na s. 249-250 - „Obrazová“ autobiografie divadelní a filmové herečky, tanečnice a zpěvačky Lotte Lenyi (1898-1981), manželky německého hudebního skladatele, dirigenta a pedagoga Kurta Weilla (1900-1950). Působila zejména v Německu a v USA. Mimo jiné se celosvětově proslavila a také získala nominaci na cenu Golden Laurel na Laurel Awards za svou roli ve snímku Srdečné pozdravy z Ruska (1963), v pořadí druhém filmu o agentovi 007 Jamesi Bondovi, kterého opět ztvárnil Sean Connery. - Název originálu: Lenya, the Legend Farneth, David. -- New York : Overlook Press, c1998. -- ISBN 3-8290-1437-6 (váz.)

LOACKER, Armin

Unerwünschtes Kino : deutschsprachige Emigrantenfilme 1934-1937 / Armin Loacker. -- Wien : Verlag Fil-

marchiv Austria, c2019. -- 381 s. : il., barev. il., faksim., portréty. -- Předmluva - Úvod - Filmografie na s. 301-324 - Bibliografie na s. 377-381 - Rejstřík filmů - Jmenný rejstřík - Publikace vyšla v rámci retrospektivy „Unerwünschtes Kino II.“ pořádané rakouským filmovým archivem (Film Archiv Austria) ve Vídni 4. 12. 2019-7. 1. 2020. Autor a zároveň kurátor výstavy Armin Loacker v knize pojednává o situaci v německém filmu po převzetí moci nacisty ve 30. letech minulého století; o nucené emigraci židovských filmařů a jejich tvorbě v Rakousku, Maďarsku a Československu. Podrobně analyzuje jednotlivé filmové tituly a přináší stručné portréty nejdůležitějších tvůrců. V publikaci najdeme výňatky z celovečerních filmů, týdeníků atp. V roce 2005 vznikl stejnojmenný dokumentární film Unerwünschtes Kino (Unwanted Cinema) v režii Petruse van der Let a Armina Loackera (Loacker se tímto filmem v knize nezabývá). ISBN 978-3-902781-69 (brož.)

MARLENE

Marlene Dietrich : Portraits 1926-1960 / mit einem Einleitung von Klaus-Jürgen Sembach ; einem Text von Josef von Sternberg. -- München : Schirmer/Mosel, 1984. -- 30, 272 s. : il., portréty. -- Seznam fotografií - Obsahuje též: Marlene wird geschaffen / Josef von Sternberg - Obrazová publikace zahrnující více než 100 reprodukcí portrétních fotografií německo-americké herečky a zpěvačky německého původu, filmové star - Marlene Dietrich - pořízených elitními fotografy. Rozsáhlá obrazová část je doplněna úvodním představením herečky a její tvorby (Klaus-Jürgen Sembach). Závěr tvoří otisk kapitoly z knihy Josefa von Sternberga „Fun in a Chinese Laundry“ (přeložena z angličtiny). -- ISBN 3-88814-135-4 (váz.)

MARTIN, Adrian

Mizanscéna a filmový styl / Adrian Martin ; z anglického originálu přeložila Veronika Klusáková ; doslov napsal Radomír Kokeš. -- V Praze : NAMU, 2019. -- 423 s. : il. -- (Teoretická řada ; sv. 2). -- Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstřík - Mizanscéna představuje vše, co se ve filmu objeví před kamerou — a to, co si po skončení filmu pamatujeme nejlépe. Je to však pojem, který se vzpírá jednoznačné definici a nese v sobě určitý nádech tajemství. Právě to fascinuje filmového kritika a teoretika Adriana Martina, který se snaží vystihnout jeho mnohost a vnímání problematiky v rámci různých jazykových tradic a kulturních zkušeností. Stejnou měrou se věnuje historii filmu i filmové kritiky. Hovoří o bezprostředním vlivu mizanscény na diváka odděleně od vyprávěného příběhu. Hledá a popisuje míru, formu a pravidla hry. Jak nás mizanscéna ovlivňuje jako diváky? Jak pomáhá autorovi k vyjádření myšlenky? Je možné vytvořit mizanscénu nezávislou na

příběhu? Je mizanscéna prvek, na němž je možné stavět plnohodnotnou analýzu? -- ISBN 978-80-7331-510-8 (brož.)

MCCABE, John

Laurel & Hardy / text by John McCabe ; compiled by Al Kilgore ; filmography by Richard W. Bann. -- [n.p.] : Excalibur Books, c1975. -- 400 s. : il., portréty. -- Předmluva - Abecední seznam filmů Laurela a Hardyho - Publikace podrobně představuje jednu z filmových dvojic raného klasického Hollywoodu - Laurela a Hardyho. Autoři knihy měli přístup k materiálům produkční společnosti Hal Roach Studios a zpovídali i samotného filmového a televizního producenta, režiséra a herce Harryho Roache, st. ISBN 0-525-70171-0 (váz.)

MITTELL, Jason

Komplexní televize : poetika současného televizního vyprávění / Jason Mittell ; z anglického originálu ... přeložil a doslovem opatřil Jakub Korda. -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2019. -- 519 s. -- (#POPs ; sv. 5). -- Doslov překladatele - Poznámky v textu - Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy - Rejstřík televizních seriálů a dalších citovaných děl - Jmenný rejstřík -- V 90. letech se v americké televizní produkci začala objevovat řada seriálů vymezujících se proti zavedeným pravidlům přehlednosti a srozumitelnosti. Seriálové projekty jako Městečko Twin Peaks nebo Akta X se nebály diváky mást, chytře jimi manipulovat a budovat propracovanou mytologii celého seriálového světa. Vybízely k tradičnímu zaujetí samotným příběhem, ale činily tak i způsobem svého vyprávění. Jason Mittell nám v této knize nabízí detailní rozbor formálních charakteristik a speciálních „narativních efektů“ takto vyprávěných komplexních seriálů i způsobů, jak jim rozumí a dále s nimi pracují jejich publika. Pro jejich analýzu zavádí celou řadu nových termínů, které respektují specifika seriálové televize a aspirují na to, stát se nezbytnou výbavou odborníků, kritiků i studentů věnujících se televiznímu médiu. Kniha obsahuje i rozbor řady jiných televizních seriálů jako Veronica Marsová, Perníkový táta nebo The Wire - Špína Baltimoru. - Název originálu: Complex TV : the poetics of contemporary television storytelling / Mittell, Jason, 1970. ISBN 978-80-7470-244-0 (brož.) : Kč 499,00

MIZENÍ

Mizení : fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného / Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2017. -- 299 s. : il. -- (Myšlení současnosti). -- Autoři: Václav Krůček, Miroslav Petříček, Martin Pokorný, Karel Thein, Josef Vojvodík, Claudia Blümleová, Nadja Ben Khelifaová, Manuela Klautová,

Bettine Menkeová, Katharina Reinová, Jörg Sternagel, Wolfgang Struck, Georges Didi-Huberman, Matthew Solomon, Lorenz Engell, Bernhard Siegert - O autorech - Poznámky v textu - Obsahuje též: Georges Méliès a materialita moderní magie / Matthew Solomon - Nezfilmované kinopříběhy / Manuela Klautová - Kolektivní monografie vycházející z dialogu inspirovaného mezinárodní konferencí Dis/appearing, sleduje základní mediální operace objevování a mizení a zhodnocuje několikaleté česko-německé diskuse zaměřené na společná teoretická a filozofická východiska vztahující se k medialitě. Navazuje zejména na fenomenologickou tradici, která historicky spojuje německou a českou filozofii, s cílem její kritiky a nové interpretace ve vztahu k současným otázkám výzkumu médií a kulturních technik. Autoři jednotlivých textů vycházejí z různých oborů a jsou z českého i německého prostředí. Příspěvky jednotlivých autorů jsou rámovány mezinárodním pohledem na tuto problematiku (Georges Didi-Huberman, Matthew Solomon), vstupním textem vymezujícím rámce společné metody (Lorenz Engell, Bernhard Siegert) a komentářem Kateřiny Svatoňové a Kateřiny Krtilové. ISBN 978-80-246-3660-3 (brož.)

OBČANSKÉ SDRUŽENÍ PRO PODPORU ANIMOVANÉHO FILMU (PRAHA, ČESKO)

AnimaCZe po roce 89 = Czech animation after ,89 / vydalo Občanské sdružení pro podporu animovaného filmu ; texty: Eliška Děcká ... [at al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Občanské sdružení pro podporu animovaného filmu, 2019. -- 191 s. : barev. il. -- Další autoři textů: Lukáš Gregor, Pavel Horáček, David Kubec, Jiří Kubíček - Vydalo Občanské sdružení pro podporu animovaného filmu v rámci Mezinárodního festivalu animovaných filmů Anifilm, ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií a Domem Štěpánka Netolického - Česko-anglický katalog ke stejnojmenné výstavě, která se konala ve dnech 7. 5. až 1. 9. 2019 v Domě Štěpánka Netolického v Třeboni a která rekapitulovala uplynulé tři dekády svobodné české animace. Přináší zprávu o novodobých milnících, kterými se staly celovečerní filmy, úspěšné televizní seriály a především snímky krátké a studentské. Kromě komplexnější reflexe bylo cílem výstavy také relativizovat obecně rozšířenou představu o „konci zlaté éry“ nebo o tom, že česká animace za posledních třicet let žádných úspěchů nedosáhla. ISBN 978-80-906015-6-7 (brož.) : Kč 250,00

OD

Od amatérství k alternativě : almanach u příležitosti 55. ročníku filmového festivalu Brněnská šestnáctka / texty: Eva Filová, Miloš Henkrich, Eva Pavelecová, Šárka Tryhuková, Pavlína Vogelová. -- [1. vyd.]. -- Brno : Sdružení pro Brněnskou šestnáctku a alternativní film, 2014. -- [12, 10, 16, 12, 12, 12] s. : il. -- Obsahuje: Cena

Petra Hviždě. - Brněnské šestnáctky byly podivuhodné. Zaniklý svět 16mm kamer značky Admira. - Příběh pana Prokouka. Patron Brněnské šestnáctky. - Od ideologií k experimentu a zpět. 60. a 70. roky v slovenskom filme. - Okénko do školního filmu Jaroslava Novotného. - Stríčky ze zákulisí organizace Brněnské šestnáctky. - Výroční almanach (55. výročí konání Brněnské šestnáctky) připomíná v šesti brožurkách fenomény, které jsou a nebo byly spojovány s krátkometrážní tvorbou v průběhu konání tohoto festivalu. ISBN 978-80-260-7389-5 (brož.)

PAPE, Markus

Sólo Jiřího Letova : život a činnost důstojníka generálního štábu a experta na lágry podle archivních dokumentů a jeho deníků / Markus Pape ; k vydání připravil a redigoval Vilém Faltýnek. -- Vyd. 1. -- Praha : Triáda, 2019. -- 393 s. : il., portréty, faksim. -- (Delfín ; sv. 213). -- Úvod - O historiografii a této knize - Soupis literatury a pramenů - Soupis archivů - Prameny obrazového doprovodu - Poznámky - Soupis táborů - Mapa existujících, budovaných a plánovaných pracovních výchovných táborů v protektorátu 1943 - Výběrová bibliografie Jiřího (Sommera) Letova - Jmenný rejstřík - Obsahuje též: Předpoklady příští války / Jiří Sommer - Německý publicista Markus Pape představuje ve své nové knize životní dráhu podplukovníka generálního štábu Jiřího Letova (1897–1963) na základě jeho deníků a zatím nepublikovaných archivních dokumentů. Profesní vzestup Letova (syna venkovského učitele) byl ovlivněn jeho účastí v 1. světové válce. Po jejím konci vstoupil do armády nově založeného Československa, úspěšně absolvoval vojenskou školu a byl vybrán jako elitní voják do vedoucích štábních funkcí. Od 4. října 1939 byl Letov na protektorátním ministerstvu vnitra v oddělení tisk a kinematografie. O tomto období nalezneme v knize stručnou zmínku a také dva snímky v obrazové příloze (Letov s Vlastou Burianem při natáčení filmu Přednosta stanice a Letov v ateliérech Host v Hostivaři při natáčení filmu Pantáta Bezoušek). Později převzal vedení hospodářské správy protektorátních a posléze i poválečných lágrů. Dokázal i v těchto funkcích a na první pohled tak rozdílných režimech splnit požadavky a povinnosti podplukovníka generálního štábu? Takové si klade otázky tato kniha. -- ISBN 978-80-7474-256-9 (brož.)

RITCHIN, Fred

Snímání rámu : fotožurnalismus, občan, dokument / Fred Ritchin ; [z anglického originálu ... přeložila Eva Klimentová]. -- 1. vyd. -- Praha : Karolinum, 2019. -- 191 s., [16 s. obr. příl.] : il., barev. il., portréty. -- (Vizuální kultura). -- Předmluva - Doslov - Poznámky v textu - Rejstřík - Fotožurnalismus zaznamenával dění světa s nadějí, že pohne svědomím společnosti. Miliardy do-

stupných fotografií z nejrůznějších zdrojů, devalvace práce žurnalistů, proměna médií a současné společenstvo-politické klima ale zpochybňují jeho základní funkci. Ritchinova třetí kniha o budoucnosti fotografie se ptá, jaké možnosti vizuálním médiím zůstaly, mají-li obrazy i nadále měnit naše myšlení a přístup ke světu. - Název originálu: Bending the frame : photojournalism, documentary, and the citizen / Ritchin, Fred. -- New York : Aperture Foundation, 2013. ISBN 978-80-246-3989-5 (brož.) : Kč 290,00

RYMER, David

Svět v plakátech : vývoj historických plakátů od uměleckých děl po moderní techniky / napsal David Rymer ; z anglického originálu ... přeložila Ivana Rybecká. -- Vyd. 1. -- Praha : Euromedia Group, 2019. -- 239 s. : barev. il. -- (Universum). -- Úvod - Závěr - Obrazová publikace Svět v plakátech představuje „poutače“ od Belle Époque do první poloviny minulého století jako formu výtvarného umění. Poutání na zboží nebo divadelní představení vytvářeli významní výtvarníci, a do propagace se tak promítaly umělecké směry jako kubismus, secese nebo expresionismus. Někdy dokonce byla výtvarná složka výraznější než samotné sdělení a lidé poznali až na druhý pohled, že jde o reklamu. Umělecké plakáty se rozšířily především po roce 1796, kdy byla objevena technika litografie. Zlatý věk zažily plakáty na přelomu 19. a 20. století. Mezi významnými jmény spojenými s plakátovou tvorbou nechybí v publikaci ani Alfons Mucha. Český výtvarník se usadil ve Francii, kde si věhlas získal díky plakátu k divadelní hře se slavnou herečkou Sarah Bernhardtovou v hlavní roli. V knize Muchovo dílo zastupuje mimo jiné secesně zasněná litografie na titulní straně, původně ji český umělec publikoval v avantgardní revue La Plume. V knize najdeme i známý plakát Mariuse Rossillona, který na objednávku stvořil postavičku Michelinu a už v roce 1896 se mu tak povedlo vytvořit maskota, který je do dnešní doby funkční. Dále zde najdeme plakát Leopolda Metlicovitz k filmu Cabiria, jednomu z nejznámějších němých filmů, nebo dva plakáty Ludwiga Hohlweina propagující promítací přístroj a kameru firmy Ernemann. Svět v plakátech zahrnuje vedle francouzských i italské, britské nebo švýcarské tvůrce. V převaze mužů zmiňuje autor také jednu ženu: americkou grafičku Ethel Reed. - Název originálu: The World In Prints : the History of Vintage Posters from Artworks to the Modern Techniques / Rymer, David. -- Milan : White Star, 2019. ISBN 978-80-7617-627-0 (váz.)

SCÉNA

Scéna 1980–1989 : antologie autorů Scény s úvodem Jana Dvořáka : proč byli v listopadu 1989 nejpřípravenější a nejodvážnější divadelníci? / [sestavil a ediční poznámku napsal Jan Dvořák ; fotografie: Miloš Fikejz,

Karel Kouba a Jaroslav Krejčí]. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Pražská scéna, 2019. -- 557 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Teatrologie. Divadelní studia 21. století). -- Ediční poznámka - Bibliografie na s. 554–555 - Obsahuje též: Velmi slibné oči / Petr Zvoníček - Vladimír Jiránek - muž, který rozesmál i výstavní síně. Setkání s kreslířem, úspěšným tvůrcem kreslených filmů a scenáristou / Jan Dvořák - Znepokojivý fenomén lajdáckého filmu / Milan Hanuš - Za trochu smíchu šel bych světa kraj ... (vyznává se Zdeněk Svěrák) / Miloš Petana - Ropáci Jana Svěráka / Jan Foll - O LFŠ a hostech (v Trutnově) / Jan Foll - O různých souvislostech s Antonínem Mášou / Jan Foll - Pražská pětka, aneb, Pět divadel v jednom filmu (zamyšlení nad pozoruhodným filmovým debutem režiséra Tomáše Vorla) / Jan Foll - Evald Schorm v českém divadle / Otakar Roubínek - Antologie Scéna 1980–1989 si klade za cíl upozornit na legendární a neprávem pozapomenutý stejnojmenný kritický čtrnáctideník a připomenout dnes pozapomenutou kapitolu tuzemské odborné kritiky. Publikace zkoumá dobu, kdy si oficiální periodikum postupně dovovalo větší a větší kritiku oficiální kultury. Odborné periodikum věnované divadlu, filmu, televizi a rozhlasu zpočátku plnilo propagandistické zadání, ale během 80. let si jeho redaktoři i dopisovatelé postupně více a více dovovali kritiku oficiálních postojů týkajících se tehdejší kulturní sféry. Jejich snaha vrcholila v srpnu 1989, kdy se do vydání dostává nejen zapovězené jméno Václava Havla, ale třeba i Milana Kundery, Otomara Krejčí nebo Josefa Topola. Období 80. let právě mapuje tato antologie. „Je to příspěvek k pochopení skutečnosti, proč jedinou profesní skupinou připravenou 17. listopadu 1989 k akci byli právě divadelníci,“ píše v úvodu editor knihy a jeden z tehdejších šéfredaktorů scény Jan Dvořák. Výběr textů představuje dobové divadlo, ale několik příspěvků je věnováno také filmu. ISBN 978-80-86102-81-8 (váz.)

SEKORA

Sekora : mravenčí a jiné práce / Tomáš Prokůpek a kol. -- Vyd. 1. -- Brno : Moravské zemské muzeum ; Praha : Akropolis, 2019. -- 334 s. : il., barev. il., faksim., portréty. -- Další autoři: Jaroslav Blecha, Martin Foret, Pavel Jirásek, Andrea Jochmanová, Hana Kraflová, Pavel Kořínek, Lucie Kořínková, Jiří Procházka, Marcela Rusínko, Jiří Stejskal, Milena Strachová - Úvod - Soupis Sekorovy knižní tvorby a výstavních aktivit - Zdroje vyobrazení - Medailony autorů - Anglické a německé resumé - Poznámky v textu - Bibliografie na s. 312–315 - Obsahuje též: Audiovizuální média / Pavel Jirásek - Kolektivní monografie o Ondřeji Sekorovi, stejně jako stejnojmenná výstava u příležitosti 120. výročí jeho narození, která se konala v Dietrichsteinském paláci Moravského zemského muzea v Brně (18. 12. 2019–30. 6. 2020), jsou příspěvkem k uctění díla významného brněnského

(přesněji královopolského) rodáka, spisovatele, novináře, kreslíře, grafika, ilustrátora, karikaturisty i nadšeného entomologa a ragbisty. Publikace je rozdělena do dvanácti kapitol, které detailně zkoumají jednotlivé okruhy Sekorových rozsáhlých tvůrčích aktivit. V jedné kapitole knihy nazvané Audiovizuální média se Pavel Jirásek zabývá zastoupení tvorby Ondřeje Sekory v rozhlasu, filmu, reklamě, gramofonovém průmyslu a televizi. Díky takto široce pojatému záběru, ale i díky přístupu k Sekorovu aktuálně zpracovanému archivu a spolupráci s řadou institucí, které mají v držení sekorovské fondy, nabízí publikace mnohem komplexnější pohled na Sekorův život a dílo, než byl v případě tohoto domněle dobře známého tvůrce dosud k dispozici. Monografie je provázena bohatým obrazovým materiálem; reprodukce se dočkalo mnoho originálů a artefaktů, které zatím nebyly širší veřejnosti známy, včetně jeho soukromé malířské tvorby a studijních kreseb. -- ISBN 978-80-7028-528-2 (Moravské zemské muzeum) (váz.) : Kč 1199,00. -- ISBN 978-80-7470-270-9 (Filip Tomáš - Akropolis)

SMITHER, Roger

Second FIAF study on the usage of computers for film cataloguing / prepared and edited by Roger Smither. -- Brussels : La Fédération Internationale des Archives du Film, 1985. -- iv, 275 s. : tabulky. -- Přehled členů Cataloguing Commission FIAF - Obsahuje též: Praha - Československý filmový ústav, filmový archiv / Václav Strachota, Vladimír Opěla, s.188–196 - Druhá studie o využití počítačové techniky ve filmovém archivnictví navazuje na studii první z roku 1979. Stejně jako poprvé vypracovala „Cataloguing Commission“ při Mezinárodní federaci filmových archivů (FIAF) dotazník, který byl spolu s metodikou zaslán členským archivům FIAFu. Tato publikace zahrnuje podrobné výsledky dotazníkového šetření spolu s praktickými příklady na základě odpovědí 24 archivů, včetně Československého filmového ústavu (dnes NFA). -- (Brož.)

SMITHER, Roger

Evaluating computer cataloguing systems [rukopis] : a guide for film archivists : for the FIAF Cataloguing Commission / by Roger Smither. -- Bruxelles : La Fédération Internationale des Archives du Film, 1988. -- 351. -- Úvod - Přehled členů Cataloguing Commission při FIAFu - Jmenný rejstřík - Příručka pro filmové archívy - vydaná Mezinárodní federací filmových archivů (FIAF) v prosinci roku 1988 poskytuje informace o počítačové technice (včetně terminologie) a uvádí jak ji využít při katalogizaci filmů. -- (Krouž. vaz.)

ŠVANKMAJER, Jan

Cesty spasení : [románová dystopie] / Jan Švankmajer ; redakce František Dryje. -- Vyd. 1. -- Praha : Dybbuk,

2018. -- 415 s. : il., barev. il. -- Cesty spasení jsou výletem do dystopického světa, který ovládají monopolní korporace a v němž geneticky šlechtěná aristokracie vládne v ekologicky čistých knížectvích. Proti zotročujícímu tlaku reality se český surrealista Jan Švankmajer snaží postavit princip slasti. V knize se volně prolíná a svým způsobem i doplňuje dějová část románu se zápisy snů, filmových i divadelních scénářů, deníkových záznamů z cest do Afriky a Oceánie, rozhovorů, úvah a postřehů; jak o vlastní tvorbě, poezii a výtvarném umění, surrealistické skupině; tak o dnešní společnosti, politice, současné pokleslé civilizaci a jejím pokračujícím úpadku. Nedílnou součástí knihy jsou barevné reprodukce Švankmajerových objektů, koláží nebo kreseb a doprovodných fotografií. -- ISBN 978-80-7438-180-5 (váz.)

TAYLOR, John Russell

Fremde im Paradies : Emigranten in Hollywood 1933–1950 / John Russell Taylor ; Übersetzt von Wilfried Sczepan. -- Frankfurt/M ; Berlin : Ullstein, 1987. -- 337 s. : il. -- (Ullstein Sachbuch). -- Úvod - Bibliografie na s. 328–331 - Rejstřík - Studie britského divadelního a filmového teoretika a kritika Johna Russela Taylora se věnuje problematice zejména evropských emigrantů-filmařů, kteří se v letech 1933 až 1950 stěhovali do USA a pevně zakotvili v Hollywoodu. Jedním z nejvýznamnějších „emigrantů“ byl Alfred Hitchcock, dále to byli Fritz Lang, Jean Renoir, Luis Buñuel a mnozí další. Město Los Angeles poskytlo v tu dobu domov také mnoha spisovatelům a hudebním skladatelům. Příběh o tom, jak se ti všichni vyrovnali s novým prostředím přináší tato knížka. Až do éry mccarthismu byl pro mnoho z těchto cizinců Los Angeles domovem. - Překlad: *Extraños en el paraíso : los emigrados a Hollywood 1933–1950* / Taylor, John Russell, 1935–. -- Valladolid : Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988. -- 231 s. : il. - Název originálu: *Fremde im Paradies : Emigranten in Hollywood 1933–1950* / Taylor, John Russell, 1935–. -- Frankfurt/M : Ullstein, 1987. -- 337 s. : il. -- ISBN 0-571-11700-7 (váz.)

TÖTEBERG, Michael

Fritz Lang / mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Michael Töteberg. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985. -- 155 s. : il., portréty, faksim. -- (rowohlt's monographien ; 339). -- Poznámky na s. 132–138 - Chronologický přehled - O autorovi - Filmografie - Bibliografie na s. 149–153 - Jmenný rejstřík - Portrét rakouského a později amerického filmového režiséra, scenáristy a příležitostně také producenta a herce Fritze Langa (1890–1976). Töteberg analyzuje jeho tvorbu. -- ISBN 3-499-50339-5 (brož.)

VAVERKA, Antonín

Antonín Vaverka : mé vzpomínky od zlaté Prahy až po americké hvězdy / [Antonín Vaverka] ; k vydání připravil a doslov napsal Ivan Klimeš ; odpovědné redaktorky: Julie Koblížková Wittlichová, Helena Černožorská. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2019. -- 307 s. : il., portréty, faksim. -- Publikace byla vydána s podporou Státního fondu kinematografie - Ediční poznámka - Seznam vyobrazení - Resumé v angličtině - Na obálce Antonín Vaverka v neidentifikovaném americkém filmu - Foto: Freulich Universal Pictures, Národní filmový archiv, Pleschner's Foto Studio Chicago, Witzel Studios, J. F. Langhans Prague, Otto Dítě - Rejstřík děl - Jmenný rejstřík - Obsahuje též: Životní a herecké kalendářium A. V. / Ivan Klimeš - Memoáry divadelního a filmového herce, ale i operního a operetního zpěváka Antonína Vaverky, který na konci desátých let 20. století odešel v pokročilém věku do Ameriky. V Hollywoodu uspěl jako představitel císaře Františka Josefa I. ve filmu Ericha von Stroheima *Merry-Go-Round* a brzy poté získal stálý kontrakt u společnosti Universal Pictures. Tyto paměti poskytují unikátní svědectví o zákulisí klasického Hollywoodu, filmovém exilu i vzpomínkách na Rakousko-Uhersko. Kniha je doplněna závěrečnou studií (*Životní a herecké kalendářium A. V.*) filmového historika Ivana Klimeše. Text publikace vychází ze strojopisného opisu uloženého v Národním filmovém archivu. ISBN 978-80-7004-194-9 (váz.)

Připravila Božena Vašíčková.

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 obraťte 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.

Illuminace 1/2020

Číslo je plánováno jako volné.

Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(uzávěrka 30. listopadu 2019)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do 15. října 2019 na adresu lucie.cesalkova@nfa.cz. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka 30. listopadu 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).

Illuminace 2/2020

Interface

English-language issue

(deadline: April 30, 2020)

Today's digital reality is increasingly permeated by diverse forms of mediation, from TVs-screens to computers to smartphones. To describe and analyze such a landscape, the notion of interface as an intermediary that conveys our perception and interaction with the world, and a technique through which elements of a particular medium are transformed into elements of another's media, is pivotal. One of the central interfaces is the film: twenty years ago, Lev Manovich called it the basic cultural interface of the digital era. Although this radical claim has been questionable at the time, the impact of cinema experience on the daily perception of digital reality is still vehemently discussed. It will be essential for the symposium to cover the way in which cinematic vision is reflected in the various forms and techniques of mediation, and the way in which cinema itself is transformed through the revelation and multiplication of interfaces.

The issue relates to the Interface Symposium, which Illuminace organised in November 2019, however, the editors welcome other submissions as well.

The abstracts of the suggested contributions (max. 200 words) together with a short biography should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz and jiri.anger@nfa.cz by **March 15, 2020**. Deadline for **full submissions** is **April 30, 2020**. Deliver texts prepared according to the *Illuminace* citation standard, together with an English summary, five key words, a biographical note and a list of cited films (AV works).

Illuminace 3/2020

Public Service Media's Online Strategies: Industry Concepts and Critical Investigations

English-language issue

(deadline: June 30, 2020)

This issue of *Illuminace* follows The Eighth Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (SIECE) by providing a forum for discussing the online strategies of public service broadcasters and their possible transformations into a new kind of media services. While critical studies of television in the internet era and of online distribution of audiovisual content more generally have boomed in recent years, there has not been enough attention paid to the specific challenges and opportunities that the internet brings to public service media (PSM). This is even more the case in the small countries of Central and Eastern Europe where PSM have generally limited their online presence to catch-up services and are still looking for more complex solutions to keep up with commercial and global competition. They face enormous difficulties ranging from outdated legal frameworks and financing models, a lack of skills in digital curation or data analytics, unpredictable changes in consumer habits, the impact of social media platforms, and political attacks trying to take advantage of PSM's insecure position. At the same time, the convergence of television and the internet presents opportunities for new business models, modes of audience engagement, and conceptualisations of public value. The SIECE VIII will strive to bring together international scholars of online TV with media professionals and policymakers to draw a picture of the situation, its roots and contexts, and possible scenarios for future development within East-Central Europe and beyond.

Potential topics for papers include, but are not limited to:

- Public value: how the shift to online TV makes media professionals as well as policymakers and audiences reconsider the core values of public service media possibilities for creating public value outside the designated institutional spaces of PSM
- Strategies of overcoming the public/commercial divide (such as the "ecosystem approach") and their dangers; competition/cooperation with the commercial and global digital services; Industry structures: shifts in the dual TV market and the place of PSM in the emerging online-TV/VOD market
- Infrastructures: issues of access and digital divide, net neutrality, mobile data, smart TV
- Digital curation and big data: balancing linear schedules with nonlinear catalogues, archival material with new content, personalized recommendation algorithms with top-down editorial selections and curation
- Online content strategies: development of trans-platform narratives, new promotional content/strategies, novel media formats, and short-form, web-only, spreadable content as a measure to re-connect with under-served (younger) audience groups
- PSM's own concepts and measurements of online audiences; Online audiences: the place of PSM online viewing in "media ensembles" and "use genres" of today's TV audiences
- "Public social" media or "platformization" of PSM: consequences of interactions and hybridizations between social media and PSM

- PSM's open data policy; new dangers PSBs face from their political opponents after transforming into PSM; the place and role of the EBU; territoriality of copyright and geoblocking; National and supra-national policies/politics vis-à-vis online TV: the European Commission's Digital Single Market strategy and its potential impact on PSM online services
- "industry lores" of PSM decision-makers; self-conceptions of PSM employees, independent producers and freelance talent up and down the professional hierarchy;- Professional cultures: tensions between TV and internet cultures within the PSM institutional spaces
- Transnational flows and globalization: co-production, format adaptation, cross-border circulation, and localization of public service content in the internet era, threats to local content and content diversity

Animace na hranicích žánrů i médií

(uzávěrka 30. srpna 2020)

Samostatné tematické číslo věnovala *Illuminace* animovanému filmu naposledy v roce 2009. Výsledkem byla jedna z prvních výraznějších snah přinést do českého kontextu přístupy tzv. animation studies a slovy editorky Kateřiny Surmanové rovněž „prozkoumávat a překračovat zažitě historické modely a stereotypní uvažování o animaci jako o kresleném nebo dětském filmu“. Ačkoli dnes může tato formulace evokovat zdání mnohokrát zopakovaného klišé, ani s odstupem deseti let by nebyla zcela neoprávněná. V domácí profesní komunitě se totiž stále nepodařilo tyto a další předsudky definitivně překonat, což je příčinou (anebo důsledkem?) skutečnosti, že v českém psaní o animaci stále ještě převládá především tradicionalistická linie biograficky deskriptivní historiografie. Kromě potřeby odbourat tento zdánlivý axiom a dále rozvíjet inovativnější polohy myšlení o animovaném filmu jsou ovšem v současné době nevyhnutelné rovněž další posuny, a to jak v rovině stanovování výzkumných otázek, tak v rovině metodologické.

Vedle nutnosti překonávat nejrůznější metodologická klišé — jak to například učinila teoretička Hannah Frank, když se namísto animace coby autorského díla jednoho velkého tvůrce zaměřila na animaci jako kolektivní dílo tvůrců (a tvůrkyň) anonymních — se totiž s nástupem nových médií a digitálních technologií ukazuje, že je potřeba začít překračovat rovněž žánrové či technologické kategorie v rámci kinematografie — jak to z perspektivy uměleckého výzkumu obvyklého v oboru animation studies dělá na dnes populárním pomezí animace a dokumentu například režisér Alex Widdowson — a dost možná dokonce překračovat hranice kinematografie samotné, neboť z propojení kinematografie a nových médií zpopularizovaného Lvem Manovichem nelze vyjmout ani animaci. V situaci, kdy čím dál tím vyšší podíl stopáže hraných filmů vzniká rukou animátorů a programátorů, již není udržitelné nevnímat také hlubší kontexty mezi animovaným, hraným i dokumentárním filmem, a to v jejich narativních i experimentálních polohách. Rovněž se s nárůstem objemu nefilmové animace či motion designu na internetu i ve veřejném prostoru nelze opomíjet takové polohy animace, jež propojují kinematografii s oblastí grafického designu. Nelze se vyhnout ani přesahům do oblasti výtvarného umění. Ačkoli v oboru animace je příliv tvůrců vzešlých z prostředí výtvarného umění podstatně starší záležitostí než v oblasti hrané kinematografie, i zde učinila digitalizace své a mnohé z toho nejzajímavějšího v současné animaci se děje právě v úzké provázanosti s prostředím výtvarného provozu. Jednoduchým důkazem je přitom aktuální dění na filmových festivalech zaměřených na animovanou tvorbu i na výstavách digitálního umění.

Takto rozostřené hranice otevírají široký badatelský prostor, v jehož rámci je možné sledovat pozoruhodné a dosud z velké části přehlížené dynamiky uvnitř filmového průmyslu, ale i kontinuity filmové animace s médii a fenomény stojícími vně kinematografie. Takto široký záběr si pochopitelně jediné tematické číslo časopisu nemůže klást za úkol zaplnit, jeho cílem je tedy především představit v našem kontextu tolik potřebnou diverzitu možných přístupů, jež mohou soudobému myšlení o animaci poskytnout nové impulsy a nasměrovat jej novými cestami napříč tradičními hranicemi médií. Tematicky se ovšem ani v těchto podmínkách není třeba omezovat výhradně zájmem o soudobou produkci — jak i v českém prostředí uká-

zaly některé nedávné výzkumné projekty, také v historickém výzkumu může být přínosem zapojení animace do širších mediálních kontextů.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. června 2020** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a matej.forejt@nfa.cz. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. srpna 2020**. 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).

Vybraná literatura:

- Rachel Walls, Abstract Inclusion. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/rachel-walls-abstract-inclusion>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jiří Neděla (ed.), *Animace ilustrace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Alex Widdowson, Animating Documentary Modes: Navigating a theoretical model for animated documentary practice. *International Journal of Film and Media Arts* 3, 2019, č. 1, s. 56–77.
- João Paulo Amaral Schlittler, Animation as a Transmedia Interface. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-animation-as-a-transmedia-interface>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Heather L. Holian – Art, Animation and the Collaborative Process. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/heather-holian-art-animation-and-the-collaborative-process>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Lucie Česálková (ed.), *Film — náš pomocník. Studio o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha / Brno: Národní filmový archiv / Masarykova univerzita 2015.
- Hannah Frank, *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Oakland: University of California Press 2019.
- Zdeněk Hudec (ed.), *Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho: Ideologie, queer, diskursivní analýza*. Olomouc: Pastiche Filmz 2012.
- Lev Manovich, *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum 2018.
- Martina Pachmanová (ed.), *Milada Marešová: Domácí biograf*. Praha: Arbor vitae / Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2009.
- *Montage* AV22, 2013, č. 2 [téma čísla: Animationsfilm].
- João Paulo Amaral Schlittler, Motion Graphics and Animation. *Animation Studies* 10, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-motion-graphics-and-animation>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Richard Jaroš, Pavla Pauknerová, *Nejen kruhy*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2017.
- Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*. Palgrave MacMillan 2013.
- Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Jane Shadbolt – Parallel Synchronized Randomness: Stop-motion Animation in Live Action Feature Films. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jane-shadbolt-parallel-synchronized-randomness-stop-motion-animation-in-live-action-feature-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Realist Film Theory and Flowers of Evil: Exploring the Philosophical Possibilities of Rotoscoped Animation. *Animation Studies*, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-realist-film-theory-and-flowers-of-evil-exploring-the-philosophical-possibilities-of-rotoscoped-animation-winner>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Recreating Reality: Waltz With Bashir, Persepolis, and the Documentary Genre. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/>>

jacqueline-ristola-recreating-reality-waltz-with-bashir-persepolis-documentary>, [citováno 21. 8. 2019].

- Murat Akser, Technology and the Turkish Mind: Internet Animationas Counter Culture in Turkey. *Cinej Cinema Journal* 3, 2014, č. 2, s. 193–217.
- Andrea Vacovská (ed.), *Typografie filmových titulků: Úvodní titulky v československém hraném filmu 1945–1993*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2016.
- Tariq Alrimawi, Uses of Arabic Calligraphy in Religious Animated Films. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/tariq-alrimawi-uses-of-arabic-calligraphy-in-religious-animated-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Kamil Kalbarczyk, W cyfrowym zwierciadle. CGI i postludzkie widma. *EKRANY* 7, č. 6 (40), s. 30–37.

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 písemných 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 navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2019

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 Slováková, 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, Michal Krůl (Laboraťor)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2020. /

The manuscript was submitted in March 2020.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120 Kč.

Cena pro studenty je 84 Kč.

Cena E-verze je 60 Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640 Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,

obchodní oddělení — knižní distribuce,

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, obchodní oddělení —

knižní distribuce, 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 (print), ISSN 2570-9267 (online)

© Národní filmový archiv