

ILUMINACE

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

3 / 2020

Ročník / Volume 32

OBSAH

Články

Radomír D. Kokeš: Česká kinematografie jako regionální poetika. Otázky kontinuity a počátky studiové produkce	5
Barbora Podškubková – Pavel Skopal: Klubisté sobě. Funkcionáři Filmového klubu v Uherském Brodě v letech 1976–1989	41
Ondřej Bezucha: Object specific cinema. Stylové prvky videomappingu v tvorbě skupiny Macula	61
Michal Böhm: Didaktika skladby a řádu. Vývoj výuky teorie střihové skladby na FAMU	83

Články k edici

Ivan Klimeš: Pod ochranou filmového průmyslu. Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu	117
---	-----

Edice

Ivan Klimeš: Totální válečné nasazení v české kinematografii 1944	139
--	-----

Recenze

Jana Čížkovská: Československá televize pro zahraniční diváky a čtenáře (Martin Štoll: <i>Television and Totalitarianism in Czechoslovakia. From the First Democratic Republic to the Fall of Communism</i>)	169
Jakub Ferenc: Parikkův zelený obrat v mediální teorii: záslužná intence, problematická filozofie (Jussi Parikka: <i>Geologie médií</i>)	173
Taida Kusturica: “Bodies in Transition”: Towards Eastern European and Russian Corporeality in Film (E. Mazierska, M. Mroz, and E. Ostrowska (eds.): <i>The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia: Between Pain and Pleasure</i>)	182

CONTENTS

Studies

Radomír D. Kokeš: Czech Cinema as a Regional Poetics. Questions of Continuity and the Beginnings of Studio Production	5
Barbora Podškubková – Pavel Skopal: Club Members for Themselves. Film Club Functionaries in Uherský Brod, 1976–1989	41
Ondřej Bezucha: Object Specific Cinema. Stylistic Elements of Videomapping in the Work of the Macula Group	61
Michal Böhm: Didactics of Composition and Order. Development of Teaching Editing Theory at FAMU	83

Studies on Documents

Ivan Klimeš: Under the Protection of the Film Industry. Total Military Deployment in Culture and Cinematography During the Protectorate	117
---	-----

Documents

Ivan Klimeš: Total Military Deployment in Czech Cinema 1944	139
--	-----

Reviews

Jana Čížková: Czechoslovak Television for Foreign Viewers and Readers (Martin Štoll: <i>Television and Totalitarianism in Czechoslovakia. From the First Democratic Republic to the Fall of Communism</i>)	169
Jakub Ferenc: Parikk's Green Turn in Media Theory: Meritorious Intention, Problematic Philosophy (Jussi Parikka: <i>Geologie médiif</i>)	173
Taida Kusturica: "Bodies in Transition": Towards Eastern European and Russian Corporeality in Film (E. Mazierska, M. Mroz, and E. Ostrowska (eds.): <i>The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia: Between Pain and Pleasure</i>)	182



Radomír D. Kokeš (Masarykova univerzita)

Česká kinematografie jako regionální poetika

Otázky kontinuity a počátky studiové produkce

Na *nejobecnější úrovni* tento článek odpovídá na otázku, co obnáší psát estetické dějiny české kinematografie. Takové dějiny nezahrnují jen studium silných režisérských osobností, filmařských stylů, filmových žánrů či uměleckých hnutí. Zohledňují rovněž rozpoznání, popsání i vysvětlení, zda, kdy, kde, jakým způsobem a za jakých podmínek byla určitá estetická řešení určitých uměleckých problémů v dějinách české kinematografie preferovanější než estetická řešení jiná — a proč právě tato. A toho nelze dosáhnout, nebudeme-li se nejprve ptát po principech, v souladu s kterými byly filmy konstruovány, jimiž dosahovaly široké škály účinků a kterým se funkčně podřizovaly techniky, jež byly k dispozici.¹⁾ Takové dějiny české kinematografie ještě napsány nebyly, a tudíž je namístě snažit se přinejmenším rámcově odpovědět na otázku, co obnáší je psát — a vykročit směrem k nim.

Na *konkrétnější úrovni* tento článek usiluje nabídnout cestu z metodologického dilematu: Má-li na jedné straně výzkumný projekt estetických dějin české kinematografie poskytovat v načrtnutých parametrech věrohodné poznání, musí je odvozovat od jednotně nastavené analýzy soudržné vymezeného filmového materiálu.²⁾ Na druhé straně, česká kinematografie (a) představuje vnitřně diverzifikovanou, nestejnorodou mnohost průmyslových, výrobních, státních a kulturních vlivů, zájmů i souvislostí.³⁾ Chceme-li do budoucna vysvětlit, proč určitá řešení, principy a postupy mohly či mohou být preferovanější než jiné, rovněž sem se budeme obracet pro odpovědi. Současné česká kinematografie

1) Ve svém vymezení estetických dějin kinematografie volně vycházím z Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985, s. 37; David Bordwell, *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge 2008, s. 23; Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven – London: Yale University Press 1985, s. 14–15, 69–70.

2) Pod soudržností mám na mysli přísnost kritérií pro vytvoření korpusu a výběr vzorku.

3) Srov. Andrew Higson, *The Concept of National Cinema*. *Screen* 30, 1989, č. 4, s. 42–44.

(b) generuje i značně různorodou sumu kinematografické produkce, kterou nelze postihnout a jednotnou formou analyzovat jako soudržný celek. Dilema tak spočívá v nesouměřitelnosti badatelských východisek a povahy zkoumaného jevu.

Jako výchozí krok k estetickým dějinám české kinematografie i z načrtnutého dilematu navrhuji koncept tzv. *poetiky regionální kinematografie*, jenž v sobě zahrne teoretický nástroj, badatelskou perspektivu i dimenzi řešeného problému. Stejně jako napojení na oborovou diskuzi a samotnou výzkumnou tradici poetiky kinematografie jej blíže představím v kontextovém prvním bloku svého textu. Ten bude zároveň metodologickým úvodem k následujícím dvěma výkladovým blokům, jež projekt poetiky regionální kinematografie rozvíjí. Reprezentují tak *nejkonkrétnější úroveň* mého výkladu: počátek filmové praxe v českých filmových ateliérech AB Barrandov právě ve vztahu k estetickým dějinám českého filmu. V každém z těchto dvou bloků přitom na pozadí těchto dějin ve vztahu k počátku barrandovských studií zaujímám jinou výchozí pozici, pokládám si jiné výzkumné otázky a volím odlišné argumentační postupy.

(1) První z těchto bloků řeší samotnou problematiku psaní dějin kinematografie z níže navržených výzkumných pozic. Jak ukážu, otevření barrandovských ateliérů v roce 1933 vytvořilo silný rámec pro technickou stabilizaci některých aspektů filmové výroby. Z hlediska průmyslových dějin kinematografie tak šlo o významný krok směrem k tzv. studiovému modu filmové produkce a k dlouhodobé *studiové kontinuitě*. Jak ale tuto kontinuitu vztáhnout k jiné myslitelné *kontinuitě principů práce s filmovým stylem, vyprávěním a fikčními světy, kontinuitě tvůrčích problémů, možných řešení a pomyslných voleb*? Chci vysvětlit, proč na podobnou otázku nelze odpovědět jak na pozadí nějakého již etablovaného systému stylistických a narativních norem, tak na pozadí stylistických a narativních norem mezinárodních. Pozitivně řečeno, nabídnu argumenty, proč považuji za důležité začít psát a odvozovat estetické dějiny stylu, vyprávění a konstruování fikčních světů od poznání jejich vlastních zákonitostí a kontinuit.

(2) Zatímco předchozí blok přistupuje k roli barrandovských ateliérů v estetických dějinách české kinematografie shora dolů, ten následující k ní přistoupí naopak zdola nahoru. Do popředí postavím první film, který byl v barrandovských ateliérech vyroben: *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* (1933). Jak vysvětlím, výroky představitelů AB Barrandov v dobovém tisku budují veřejný obraz *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* coby jejich reprezentačního filmu, demonstrace nebývalých barrandovských technických možností, ukázkového materiálu v podobě celovečerního filmu, svého druhu reklamy. Otázka, kterou si kladu a na niž skrze analýzu filmu odpovídám, je následující: Měla-li *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* sloužit jako film, který poukáže na nebývalé možnosti nových ateliérů, do jaké míry a jakými způsoby v tomto ohledu představovala ve vztahu k filmům vyrobeným v předchozích letech stylisticky kontinuální a do jaké míry stylisticky diskontinuální projekt? I v tomto případě směřuji rovněž k obecnějšímu zjištění, proč nelze kontinuity estetických dějin odvozovat od poznání dějin průmyslových.⁴⁾

4) Tato studie vznikala souběžně ve dvou verzích, a sice jako článek do *Iluminace* a jako anglicky psaná kapitola do společné knihy o barrandovském filmu, jež se plánuje k vydání na konci příštího roku: Radomír D. Kokeš, *The Poetics of a Regional Cinema. Czech Films of the 1920s and Early 1930s*. In: Bernd Herzogenrath (ed.), *Hollywood of Eastern Europe. The Barrandov Studios*. Amsterdam: Amsterdam University Press [forthcoming].

I. Přístup: Poetika regionální kinematografie a regionální poetika

V jistém smyslu navazuji na debaty, jež se vedou přinejmenším od 80. let minulého století a souvisejí s nástupem tzv. *nové filmové historiografie*, která se vymezovala vůči tzv. tradičním dějinám kinematografie.⁵⁾ Klíčovým hlasem v těchto debatách se stala učebnice Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho *Film History*, která v roce 1985 formulovala, kriticky přehlédla a revidovala čtyři tradiční přístupy k psaní dějin kinematografie: *technické dějiny filmu*, *ekonomické dějiny filmu*, *sociální dějiny filmu* — a *estetické dějiny filmu*.⁶⁾ Estetické dějiny filmu tu pro Allena a Gomeryho na první pohled tvořily plnohodnotnou součást repertoáru přístupů i „soustavy členitých, vzájemně provázaných systémů mezilidské komunikace, obchodních praktik, sociální interakce, uměleckých možností a techniky“.⁷⁾

Navzdory tomu se ale nad rámec revizionistického výzkumu rané kinematografie právě estetické dějiny filmu pro nové filmové historiky staly do značné míry zosobněním oné tradiční filmové historie. Tě, která byla podle nich postavena na velkých historických narativních, romantických postavách geniálních tvůrců a lineárních řadách izolovaných mistrovských děl, nečekaných vynálezů a dramatických biografí.⁸⁾ Prostřednictvím polemiky s tímto zjednodušujícím modelem estetických dějin se pak noví filmoví historici posouvali k badatelským oblastem a otázkám, jež dosud soustavnému poznání unikaly. Šlo kupříkladu o dějiny kinematografie jako průmyslového odvětví, jako komplexního společenského fenoménu, jako průsečíku multi/kulturních zájmů, vlivů a bojů, jako součásti obecnějších dějin médií.

Jinak řečeno, estetické dějiny kinematografie byly coby badatelská výzva novou filmovou historiografií vytlačeny na okraj zájmu, případně se jejich — řekněme — analyticky založená agenda jako stylistická či narativní analýza přesunuly pod výzkumné otázky kulturně založených dějin kinematografie.⁹⁾ Konkrétně můžeme tento jev pozorovat právě na dopadu, jenž měla nová filmové historiografie o necelých dvacet let později na stav tuzemského filmového bádání. Zatímco totiž přinesla řadu významných impulzů k revizionis-

5) Srov. Thomas Elsaesser, *The New Film History. Sight and Sound* 35, 1986, č. 4, s. 246–252. Rozsáhlé zpráhlednění debat spojených s nástupem a ambicemi nové filmové historie poskytl Petr Szczepanik, Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Týž (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 9–41.

6) R. C. Allen – D. Gomery, *Film History*, s. 37–38, 67–189.

7) R. C. Allen – D. Gomery, c. d., s. 37 [přel. RDK].

8) Srov. P. Szczepanik, Úvod, s. 13. Petr Szczepanik přitom parafrázuje Paul Kusters, *New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. Montage/av* 5, 1996, č. 1, s. 39–60.

9) Srov. např. A. Higson, *The Concept of National Cinema*, s. 43–44; Stephen Crofts, *Reconceptualizing National Cinema/s. Quarterly Review of Film & Video* 14, 1993, č. 3, zejm. s. 50–57; Stephen Crofts, *Concepts of national cinema*. In: John Hill – Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press 1998, s. 387–389. To je legitimní přístup, a když Higson navrhuje zkoumat kulturní identitu určité národní kinematografie (a) skrze interpretaci obsahů filmů a dominantních témat, (b) skrze otázky vyjadřování světónázoru ve filmech a skrze (c) oblast stylu filmů, formální systémy reprezentace či módy oslovování, pak rozvíjí dlouhodobé oborové tradice. Srov. Stephen Heath, *Questions of Property. Film and Nationhood. Ciné-Tracts* 1, 1978, č. 4, s. 2–11, případně vlivná, silně diskutovaná studie Siegfried Krauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton University Press 1947.

tickému zkoumání českých kinematografických dějin průmyslových, sociálních i technických,¹⁰⁾ pak estetické dějiny české kinematografie na své revizionistické uchopení teprve čekají.¹¹⁾ To již ostatně bylo řečeno v úvodu, stejně jako bylo řečeno, že tato studie k nim chce toliko vykročit — a že tak chce učinit prostřednictvím poetiky regionální kinematografie. Co je ovšem poetika a co je míněno regionální kinematografií?

Poetika je výzkumnou tradicí, k níž se tato studie i jí reprezentovaný projekt způsobu svého uvažování o estetických dějinách kinematografie hlásí a již rozvíjí. Historik vědy Larry Laudan pod pojmem výzkumné tradice rozumí „soubor obecných předpokladů o entitách a procesech v určité oblasti bádání, stejně jako o vhodných metodách určených v rámci této oblasti ke zkoumání problémů a konstruování teorií“.¹²⁾ V případě poetiky můžeme hovořit o tradici spojené se studiem stavby a tvaru uměleckých děl, „ať již jednotlivě, nebo v určitých historických nebo typologických uskupeních“.¹³⁾ Lubomír Doležel ve své knize *Kapitoly z dějin strukturální poetiky* vymezil tuto výzkumnou tradici dvojicí obecných předpokladů: „(1) literatura je umění jazyka, vytvářené tvůrčí činností, poiesis, (2) poetika je kognitivní činnost řízená obecnými předpoklady vědeckého bádání“.¹⁴⁾ Připustíme-li přitom, že jádro Doleželova prvního předpokladu tkví v důrazu na uměleckou formu coby výsledek tvůrčí aktivity *poiesis*, můžeme zvažovat rozvíjení téže výzkumné tradice rovněž ve vztahu ke kinematografii. Tak ostatně svůj návrh *poetiky kinematografie* popjal i David Bordwell:

Poetika kinematografie usiluje o dosahování spolehlivého poznání skrze formulování otázek v rámci dvou hlavních oblastí bádání. První bychom mohli nazvat *analytickou* poetikou. Jaké jsou principy, v souladu s nimiž jsou filmy konstruovány a skrze které dosahují určitých účinků? Za druhé je tu *historická* poetika, která se ptá: Jak

10) Mimo dále zmíněné např. Lucie Česálková — Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: NFA 2017; Lucie Česálková, *Film před tabulí*. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky 2010; Lucie Česálková, *Atomy věčnosti*. Praha: NFA 2014; Tereza Česany Dvořáková – Antonie Doležalová – Hana Moravcová, *Historie československého / českého filmu v zrcadle jeho ekonomických dat. Illuminace* 32, 2020, č. 1, s. 5–39; Anna Batistová, *Na širokém plátně klid. Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953–1956)*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2008; Tereza Dvořáková, *Idea filmové komory a Českomoravské filmové ústředí*. Nepublikovaná disertační práce. Praha: Univerzita Karlova 2011; Jan Černík, *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Nepublikovaná disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2018; Jan Trnka, *Dobrý scenárista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2018; Šárka Gmíterková, *Kristian v montérkách. Hvězdná osobnost Oldřicha Nového mezi kulturními průmysly, produkčními systémy a politickými režimy v letech 1936–1969*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2018.

11) Existují dílčí průkopnické příspěvky, jako např. kapitoly z knihy Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu*. Praha: Casablanca 2013; Zdeněk Vévoda, *Výstavba prostoru v českých fikčních filmech v letech 1911–1918*. Nepublikovaná magisterská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012; Tomáš Lebeda, *Pohyb kamery v českém fikčním filmu do roku 1922*. Nepublikovaná magisterská práce. Brno: Masarykova univerzita 2016; Martin Kos, *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Nepublikovaná magisterská práce. Brno: Masarykova univerzita 2017.

12) Larry Laudan, *Progress and Its Problems. Toward a Theory of Scientific Growth*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1977, s. 81 [přel. RDK].

13) Vladimír Macura, *Poetika*. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1977, s. 281.

14) Lubomír Doležel, *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno: Host 2000, s. 14.

a proč se tyto principy objevovaly a měnily v konkrétních historických podmínkách?¹⁵⁾

Ačkoli se Bordwell v tomto vymezení k výzkumné tradici poetiky přihlašuje, současně nabízí i svou vlastní teorii, o co by měla tato poetika usilovat a jaké otázky si klást.¹⁶⁾ Jak píše Laudan,

... každá výzkumná tradice má sumu specifických teorií, které vysvětluje a částečně tvoří; některé z těchto teorií budou souběžné, jiné budou časově následovat ty předchozí. [...] *Mnohé z těchto teorií v rámci rozvíjejícího se výzkumu budou vzájemně neslučitelnými rivaly*, a to právě proto, že některé teorie v rámci této tradice představují pokusy vylepšit a opravit své předchůdce.¹⁷⁾

Pokud vyjdeme z výše citovaného východiska poetiky kinematografie, je třeba ve vztahu k jakékoli její existující teorii *a priori odmítnout* či *přinejmenším vysoce kriticky prověřit uplatnění těch předpokladů, kategorií či nástrojů, kterých bylo dosaženo prostřednictvím analýzy jiného uměleckého materiálu*. Máme-li totiž pochopit *principy* spojené s estetickými dějinami české kinematografie, je třeba začít od původní analýzy právě jejího materiálu, a tak uplatnit jemu vlastní předpoklady, kategorie a nástroje. Teprve až tyto principy pochopíme a v patřičných empirických podmínkách vysvětlíme, teprve *pak* je lze srovnat se závěry provedenými někým jiným či analýzou jiného fenoménu spadajícího do domény poetiky.

Co je ovšem materiál české kinematografie — a co je z hlediska materiálu česká kinematografie? Demarkační linie české národní kinematografie lze totiž vést mnoha různými způsoby. Domnívám se přitom, že každé něčí přesvědčení o intuitivní rozpoznatelnosti těchto hranic se v určitý moment nevyhnutelně střetne s odlišným přesvědčením někoho dalšího. Lze se ptát, zda je status filmu české národní kinematografie určen druhem (např. hrané filmy ano, ale animované už ne), metráží (např. celovečerní filmy ano, ale krátkometrážní filmy ne), státní příslušností (např. československé filmy), národností tvůrců (např. skrze zahrnutí exilových filmů do dějin české kinematografie),¹⁸⁾ distribucí (např. televizní filmy uvedené v kinech ano, ale televizní filmy uvedené jen v televizi ne), zázemím (např. profesionální filmy ano, amatérské ne) nebo třeba kritickým statutem (např. jsou do dějin kinematografie připuštěny jen filmy kvality). Každou z těchto kate-

15) D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, s. 23 [přel. RDK].

16) Svůj projekt poetiky Bordwell ovšem rozpracovává přes pětaticet let. První systémovější návrh najdeme již ve studii David Bordwell, *Lowering the Stakes. Prospects for a Historical Poetics of Cinema*. *Iris* 1, 1983, č. 1, s. 5–18. Tam jej na stranách 14 až 16 explicitně spojuje zejména s myšlením ruských literárněvědných formalistů — k nimž posléze přidá silný metodologický zdroj v podobě konceptu norem českého estetika Jana Mukařovského (k němuž se dostanu později). Srov. zejména David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985, s. 4–6. Proměny Bordwellova projektu během 70. a 80. let s ohledem na pojem normy vysvětlují podrobně ve studii Radomír D. Kokeš, *Norms, Forms and Roles. Notes on the Concept of Norm (not just) in Neoformalist Poetics of Cinema*. *Panoptikum* 29, 2019, č. 2 (22), s. 52–78.

17) L. Laudan, c. d., s. 78, s. 83 [zvýrazněno v originále, přel. RDK].

18) Srov. Jiří Voráč, *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Brno: Host 2004.

gorii lze považovat za problematickou, a přitom všechny představují intuitivně přijatelná kritéria.

Osobně předpokládám, že v závislosti na úhlu pohledu lze všechny tyto skupiny děl považovat za součást české národní kinematografie.¹⁹⁾ Pokud tomu tak ovšem je, značně se tím snižují možnosti napsání jejích *estetických dějin* či *poetiky* z výše uvedených pozic a na základě výše uvedených nároků. Aby bylo možno tento problém vyřešit, navrhuji posunout se z esenciálně založeného rozpoznávání materiálu na vědomě arbitrární, pragmatické a účelové vymezení centrálního korpusu, jehož porozumění bude v budoucnu sloužit jako komparativní pozadí pro porozumění takovému materiálu a takovým jevům, které tento korpus nezohledňuje. Takto vymezený korpus nabídne stabilní perspektivu, souběžně zohledňující některé z dlouhodobě konsenzuálních rysů národní kinematografie: Jde o soubor celovečerních filmových děl, z nichž každé bylo natočeno převážně v určitém územně správním celku, převážně v úředním jazyce tohoto územně správního celku a vyráběný pro standardní komerční kinodistribuci v rámci tohoto územně správního celku.²⁰⁾ V našem případě jde o *soubor celovečerních filmových děl, z nichž každé bylo natočeno a vyrobeno převážně na území českých zemí, převážně v českém jazyce a pro standardní českou komerční distribuci*. Takto definovaný korpus hned z několika důvodů možná poněkud překvapivě označuji za *(českou) regionální kinematografii*, přičemž ona regionálnost má především metaforickou povahu.

(1) V souladu s výše řečeným takový korpus *nereprezentuje* českou národní kinematografii, protože budeme-li o české národní kinematografii uvažovat jako o vnitřně heterogenním poli mnoha různých typů filmových děl, referuje toliko k určité jeho oblasti, k určitému jejímu *regionu*. Řečeno slovníkem regionálních studií, jde o funkční, polykriteriálně vymezený region, v němž se námi zvolené jevy souvisle vyskytují bez ohledu na to, jaké jiné jevy se v něm vyskytují.²¹⁾ Předpokládám ovšem, že jde na poli národní kinematografie o region centrální, jehož porozumění je podmínkou k dosažení věrohodného poznání estetických dějin národní kinematografie jako takové.

Jinak řečeno, s postupně dosaženou poetologickou znalostí korpusu regionální kinematografie dostaneme komparativní nástroj, jak nakonec z hlediska práce s uměleckými problémy, konstrukčními principy a konkrétními postupy porozumět i vůči tomuto korpusu paralelním jevům v rámci české národní kinematografie. Pochopitelně, že se zaostřením se na poetiku české regionální kinematografie z našeho badatelského obzoru zmizí řada významných fenoménů a důležitých filmů. Může jít o jazykové verze filmů vzniklé v barrandovských ateliérech pro zahraniční trhy či německy mluvící minority, případně o protektorátní filmy točené v barrandovských ateliérech v němčině. Stejně tak se mimo zřetel dostanou kriticky vysoce ceněné filmy natáčené na Barrandově ve slovenštině jako *OBCHOD NA KORZE* (1965) nebo některé mimořádně populární koprodukce natáčené

19) Snad s výjimkou státní příslušnosti, kdy lze o české národní kinematografii striktně vzato hovořit od konce 19. století jen v nemnoha etapách. Řadu těchto otázek problematizuje Ivan Klimeš in Ivan Klimeš, *Kinematograf!* a I. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016.

20) Mezi díla vyráběná pro standardní komerční kinodistribuci se přitom počítají i filmy, které jsou souběžně uváděné jak ve standardní komerční kinodistribuci, tak na filmových festivalech.

21) Srov. online: <is.muni.cz/el/1441/jaro2010/Ze2BP_ORP6/Metody_velikost_regionalizacni_znaky.pdf>, [cit. 13. 9. 2020].

v zahraničí jako TŘÍ OŘÍŠKY PRO POPELKU (1973). Neznamená to ovšem, že je vyřazují z estetických dějin české kinematografie. Naopak, lze je zkoumat na pozadí rozboru regionálně vymezeného korpusu — a tím pádem odpovědět na otázky, na něž bychom odpovědět nemohli, pokud bychom je z korpusu nevyřadili. Například: Do jaké míry jazykové verze či filmy točené pro říšský trh následovaly či nenásledovaly konstrukční principy, jaké můžeme rozpoznat u filmů v hledáčku poetiky regionální kinematografie?²²⁾

(2) Regionálnost je hierarchický jev (v základní triádě supraregion, region, subregion), který můžeme posuzovat jak autonomně v jeho vlastních souvislostech, tak s ohledem na regionální celky, které mu budeme chápat jako nadřazené či podřazené. Na rozdíl od dichotomií jako globální kinematografie / lokální kinematografie či kinematografie centrální / kinematografie periferní mnou zvolená perspektiva nenaznačuje hodnotící pozici jednoho vůči druhému. Současně pak existence české regionální kinematografie v souladu s definicí výše předpokládá i ekvivalentní možnost vymezení definičně srovnatelných regionálních kinematografií v jiných národních kinematografiích, nezávisle na velikosti jejich produkce, vývozní síle a mezinárodním vlivu. Lze pak *zdola nahoru* samostatně dospívat k poznání každé z těchto poetik — a následně je funkčně srovnávat.

(3) Ano, moje pojmová volba může působit neintuitivně, protože pod regionální kinematografií se zpravidla rozumí takové jevy, jež jsou pojmu národní kinematografie buď podřazené, anebo jí naopak nadřazené.²³⁾ Ovšem v estetických dějinách filmu jde o neobsažené označení, v němž vidím velkou explanativní sílu²⁴⁾ — pokud bude uplatňováno ve vztahu k poetice kinematografie. Abych ovšem předešel pojmovému zmatení, navrhuji (a) v případě badatelského přístupu k takto vymezenému materiálu hovořit o *poetice (české) regionální kinematografie*, zatímco (b) k dosaženým či provizorním zjištěním se bude referovat jako k *(české) regionální poetice*.

22) Určitá vodítka nám poskytují analyticky založená výzkumná zjištění Petra Szczepanika a Petra Mareše, obecněji pak Ivana Klimeše a Michala Večeři, leč nikdo z nich neprovedl opravdu důsledný analytický průzkum regionálně specifického vzorku. Viz Petr Szczepanik, Konstrukce mezinárodního prostoru v jazykových verzích české výroby. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 82–87; Petr Mareš, Jazyky, herci a publikum. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 93–99; Petr Mareš, Zvuková revoluce. Přejít ke zvukovému filmu a česká kinematografie. In: Ivan Klimeš (ed.), *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 201–214; Ivan Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČR ve 30. letech. *Illuminace* 16, 2004, č. 2, s. 61–69; Michal Večeřa, Elektafilm uvádí Vlastu Buriana. Financování hraných filmů s více jazykovými verzemi v Československu v 1. polovině 30. let. *Illuminace* 32, 2020, č. 1, s. 61–75. V souvislostech se zmíněnými koprodukcemi je situace složitější a bude třeba ve vztahu k estetickým dějinám zvažovat případ od případu. Více ke koprodukcím srov. Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku*. Brno: Host 2014; Pavel Skopal, Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice. *Illuminace* 27, 2015, č. 3, s. 23–35; Pavel Skopal, The Pragmatic Alliance of DEFA and Barrandov. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 38, 2018, č. 1, s. 133–146.

23) Jako příklad podřazenosti srov. diskuzi o moravské kinematografii in Luboš Ptáček, *Země, region, nebo provincie? Morava ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2004. Jako příklad nadřazenosti srov. pojetí středověkého evropského filmu in Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press 2003, zejm. s. 9–13.

24) Teprve po dopsání rukopisu této studie jsem objevil, že k podobnému užití pojmu regionální kinematografie se obrátili rovněž editoři knihy *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media*, byť jejich řešení se jeví jako méně konceptualizované a sdílíme toliko výchozí ideu pro takové pojmové řešení. Viz Erik Hedling – Olof Hedling – Mats Jönson, Mapping the Regional. An Introductory Note. In: Tíž (eds.), *Regional Aesthetics. Locating Swedish Media*. Stockholm: Mediehistoriskt 2010, s. 12–13.

Závěrem tohoto metodologického bloku se vracím ke dvěma obecnějším rámcům, které byly ve vztahu k poetice kinematografie načrtnuty výše. *Zprv* je to vztah mezi analytickou poetikou a poetikou historickou, respektive samy badatelské možnosti dějinného vysvětlování, proč mohla či mohou být určitá analyticky vypořizovaná řešení, principy a postupy preferovanější než jiné. Jak bylo řečeno, poetika v tomto ohledu těží z vnitřně diverzifikované, nestejnorodé mnohosti průmyslových, výrobních, státních, kulturních vlivů, zájmů i souvislostí české národní kinematografie. Ovšem jak? V jistém slova smyslu je ideální podoba takového výzkumu jen stěží dosažitelná a je vhodné pracovat s nevyhnutelnými epistemickými omezeními. Předpokládá totiž organické sjednocení znalostí estetických dějin a znalostí dějin průmyslových, aniž by se — jak vysvětlím dále — tyto klaustry znalostí vzájemně ovlivňovaly při interpretaci materiálu, čehož ovšem nelze v plné míře dosáhnout.

Pro poetiku kinematografie je totiž výchozím pramenem soubor filmových děl, z něhož jedno za druhým podrobuje detailní analýze. Právě na jejím základě v souladu s položenými otázkami odhaluje pravidelnosti, vzorce a konstrukční principy, vyvozuje umělecké problémy, krátkodobé a dlouhodobé kontinuity, může přemýšlet o sériích či navracajících se cyklech,²⁵⁾ je schopna stanovovat historickou periodizaci určenou právě proměnami materiálu v čase. Tato fáze práce s materiálem by měla být pokud možno neovlivněna vůči němu cizorodými vysvětleními. Teprve poté badatel v ideální podobě přistupuje k archivnímu výzkumu a poznávání komplexnějších průmyslových a kulturních kontextů, kde lze hledat historická vysvětlení nad rámec vztahů mezi analyzovanými filmovými texty a textově založenými hypotézami.²⁶⁾ Pro průmyslové dějiny kinematografie je oproti tomu výchozím pramenem archivní výzkum, když se snaží o porozumění a vysvětlení principů např. plánování, financování, psaní a natáčení filmů, širších souvislostí filmové praxe či modů filmové produkce, vnitřní diferenciací filmařské komunity. Pokud vůbec začnou analyzovat filmy, tyto slouží především jako materiál potvrzování a revidování odpovědí na takové otázky, které nebývají primárně odvozeny od poznání povahy filmových děl.

25) V tomto ohledu navazují na modely myšlení o stylistických dějinách, jak je traktují pokusy o formalistické dějiny literatury (zejména v návrhu Romana Jakobsona a Jurije Tyňanova) a některé koncepce stylistické historie v dějinách umění (například u Heinricha Wölfflina či George Kublera, jejichž potenciál pro výzkum filmu zvažuje i Casper Tybjerg). Viz Roman Jakobson – Jurij Tyňanov, *Problémy zkoumání literatury a jazyka*. In: Roman Jakobson, *Poetická funkce*. Jinočany: H & H 1995, s. 34–36; Heinrich Wölfflin, *Základní pojmy dějin umění. Problém vývoje stylu v novověkém umění*. Praha: Academia 2020; George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Heaven – London: Yale University Press 1965; Casper Tybjerg, *Artifacts, Series, Solutions*. In: Diego Cavalotti et al. (ed.), *A History of Cinema Without Names. A research project*. Milano: Mimesis Edizioni 2016, s. 73–81. V perspektivě produkční kultury české předválečné kinematografie se otázkami cyklů zabýval Michal Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě. Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930*. Nepublikovaná disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2019, s. 111–112; v souvislosti s poválečnou kinematografií srov. též Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA 2016.

26) Je přitom třeba předpokládat, jak uvidíme i dále, že samotné archivní materiály a výpovědi tvůrců mohou tyto textově založené hypotézy korigovat jen v omezené míře, protože tvůrci si řady svých racionálních rozhodnutí nejsou vědomi, případně naopak mohou některá svá rozhodnutí přeceňovat. Poetika totiž předpokládá, že tvůrci následují mnohá schémata, nepsaná pravidla a naučené mechanismy řešení problémů v dané době a na určitém místě, jejichž dlouhodobou platnost a převažující povahu odhalí právě poetika, ale oni sami si jich nemusejí být vědomi.

Důležité přitom je, že průmyslové dějiny kinematografie rovněž vyvozují umělecké problémy k řešení, krátkodobé a dlouhodobé kontinuity, rozpoznávají série, trendy či cykly — a na základě proměn průmyslu stanovují historickou periodizaci. Takové kontinuity, série, trendy, cykly i periodizace ovšem mohou být a bývají spíše alternativní k těm, k nimž lze dospět detailní analýzou korpusu filmových děl, jak ostatně vysvětlují i v následujícím bloku tohoto článku. Čím více toho tedy filmový poetolog ví o fungování filmového průmyslu, tím omezenější může být při prvním kontaktu s materiálem jeho schopnost vnímat *zdola nahoru* jeho vlastní konstrukční principy, kontinuity a proměny v čase — a nepřipisovat mu *shora dolů* ty, jež jsou mu vnější.²⁷⁾

S tím pak, *zadruhé*, souvisí výše načrtnutá maxima *neuplatňování* či *přísného kritického přehodnocování* těch předpokladů, kategorií či nástrojů, jichž bylo dosaženo prostřednictvím analýzy jiného uměleckého materiálu, než představuje korpus našeho výzkumu. Teprve až té či oné regionální poetice porozumíme a uděláme vše pro její porozumění v příslušných empirických souvislostech, teprve *pak* je lze srovnat se závěry provedenými někým jiným či analýzou jiného fenoménu spadajícího do domény poetiky. Parafrázuji již řečené, protože to není tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát. Vezmeme si třeba pečlivě provedený analytický výzkum Jaakka Seppälä, publikovaný ve formě rozsáhlé studie o stylu ve finském němém filmu.²⁸⁾ Na jedné straně v ní Seppälä prezentuje působivou sumu svých kvantitativních i kvalitativních zjištění. Na druhé straně nicméně na tato originální zjištění *shora dolů* uplatňuje předpoklady, kategorie, nástroje i vysvětlení, jež byly vytvořené jinými badateli na základě výzkumu především americké, německé či švédské kinematografie. Chtěli-li bychom se tedy něco dozvědět o regionální poetice finské kinematografie, Seppälův text nám mnoho vodítek nedává, neb hovoří především o uplatnitelnosti těchto vnějších kategorií (např. tableau inscenování či koncept expresivity) na materiál finské kinematografie. Vypovídá v důsledku více o tom, jak se postupy ve finských němých filmech podobají a nepochodají komparovaným souborům norem či mezinárodním stylistickým trendům (např. v rychlosti střihu, inscenování v hloubce prostoru, způsobech uplatnění analytického střihu), než o jejích vlastních principech.²⁹⁾

Při analýze a vysvětlování (české) regionální poetiky je pochopitelně nezbytné pracovat i s obecnějšími estetickými předpoklady, kategoriemi a pojmy. Mělo by ovšem jít o kategorie racionálně tvarující badatelskou perspektivu v souladu s řešenými problémy a pokládanými otázkami. Předpokládáme třeba, že strukturu filmového vyprávění lze segmentovat na menší jednotky a můžeme některé z nich v souladu s oborovými konvencemi označovat jako scény, sekvence, akty či narativní bloky. To však neznamená snažit se

27) I proto se v následujících „průmyslových“ pasážích svého textu odkazují především k průkopnickým výzkumům Petra Szczepanika, Michala Večeři a Ivana Klimeše, kteří pro změnu neprováděli pečlivé analýzy široké škály filmů, abych zůstal k materiálu co nejcitlivější — a teprve po dokončení formálně analytické práce se vzorkem a zformulování *pro něj* významných otázkách na kauzální zdůvodnění začnu sám hledat odpovědi v archivních materiálech.

28) Jaakko Seppälä, Finnish Film Style in the Silent Era. In: Henry Bacon (ed.), *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016, s. 51–80.

29) Ačkoli to v textu explicitně nezazní, Seppälä pravděpodobně v kontextualizaci svých zjištění následuje zájmy kolektivní monografie o finské kinematografii v nadnárodních souvislostech, jichž jsou kapitolou. Na druhou stranu, míra investované analytické práce s rozsáhlým vzorkem specifického materiálu je neúměrná tomu, co specifického o tomto materiálu nakonec sděluje.

identifikovat scény, sekvence, akty či narativní bloky v těch podobách, jak byly rozpoznány, popsány a vysvětlovány ve vztahu k hollywoodskému filmu.³⁰⁾

Ještě jinak řečeno, poetika kinematografie předpokládá, že filmy byly a jsou vytvářeny pod vlivem nějakých *norem*,³¹⁾ tedy setů preferovaných uměleckých řešení určitých tvůrčích problémů, jež generujeme ze vzorku a jejichž sdílenou platnost předpokládáme v určité době, na určitém místě a za určitých podmínek. Možnosti adekvátního porozumění zkoumanému materiálu přitom podle mě snižuje až znemožňuje, pokud se v něm *a priori* hledají, případně se po něm dokonce vyžadují (a) již jinde rozpoznané soustavy norem (např. hollywoodské, ale třeba i rozpoznané normy uměleckých filmů východoevropského bloku),³²⁾ (b) vysoce hodnocené normy, k nimž kinematografie později *vývojově dospěla* či podle některých dokonce *měla dospět* (např. pozdější konvence spojované s realismem, modernistické postupy).³³⁾ Při snaze dospět k zodpovězení otázek, které si poetika kinematografie klade, musíme proto primárně vycházet právě z materiálu a naše výchozí předpoklady, hypotézy i nástroje se musejí v souladu s novými zjištěními neustále přepracovávat. Jak píše Boris Ejchenbaum, „stanovujeme konkrétní principy a držíme se jich potud, pokud se na materiálu potvrzují. Měníme je a propracováváme, jestliže materiál vyžaduje jiný či složitější přístup.“³⁴⁾ Teprve potom budeme schopni skutečně porozumět regionální poetice české kinematografie — a v důsledku později i jejím estetickým dějinám.³⁵⁾

30) Narážím v tomto případě například na výzkum subsegmentů, segmentů a suprasegmentů u Raymonda Belloura (Raymond Bellour, *To Analyze / To Segment*. *Quarterly Review of Film Studies* 1, 1976, č. 3, s. 331–353) či na induktivně založený výzkum syžetových aktů u Kristin Thompsonové (Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge – London: Harvard University Press 1999, s. 27–44; Kristin Thompson, *Narrative Structure in Early Classical Cinema*. In: John Fullerton (ed.), *Celebrating 1895. The Century of Cinema*. London: John Libbey 1998, s. 225–238).

31) Koncept normy byl formulován Janem Mukařovským (Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový 1936; Jan Mukařovský, *Estetická norma*. In: Týž, *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 74–77) — a detailněji se k jeho pojmu vyjadřují i R. D. Kokeš, *Norms, Forms and Roles*, s. 53–56. Podstatné nicméně je, že v pojetí normy v tomto článku rozšiřuji původní Mukařovského ideu s ohledem na explanativní model *problém-řešení*, jak byl rozvinut v stylistických dějinách umění. Viz např. Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze*. Praha: Odeon 1985; Michael Baxandall, *Patterns of Intention*; obecněji ve vztahu k dějinám filmu in Colin Burnett, *A New Look at the Concept of Style in Film*. *New Review of Film and Television Studies* 6, 2008, č. 2, s. 127–149. Stejně tak jsem se nicméně rozhodl pojem normy dále nečlenit, protože na jedné straně podle mě nejsou uspokojivě sjednocené ty způsoby práce s normou, jaké můžeme v poetice kinematografie pozorovat. Na druhé straně nechci ukvapeně zavádět alternativní členění, která mě napadají, dokud neprošla testováním a pečlivější diskuzí. Promyšlenou a citlivou kritiku pojmu normy v poetice kinematografie nabídl Miroslaw Przylipek, *On the Notion of Norm in David Bordwell's System*. *Panoptikum* 29, 2019, č. 2 (22), s. 79–102.

32) Zatímco o hollywoodských normách jako nástroji srovnání bude řeč dále, s normami východoevropských filmů coby komparativním pozadím pracuje např. reflexivní text Jaromír Blažejovský, *Potřeba charakterů aneb Hledání modelů pro osmdesátá léta* (Polemické zamyšlení nad tvorbou mladých režisérů-absolventů FAMU). *Film a doba* 32, 1986, č. 12, s. 676–680.

33) Podobně teleologický přístup uplatňuje například Zdena Škapová, *Cesty k moderní filmové poetice*. In: Stanislava Prádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–147.

34) Boris Ejchenbaum, *Teorie „formální metody“*. In: Týž, *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda 2012, s. 82–83.

35) V dějinách českého psaní o filmu přitom existují dva projekty, které lze do výzkumné tradice poetiky zařadit. Byly to články kritika Jaroslava Bočka (Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968) a analytické studie filmového teoretika i střihače Jana Kučery ze stejného období (Jan Kučera, *Poetika českého filmu*.

V návaznosti na načrtnuté principy takového výzkumu se lze nyní přesunout ke dvěma výkladovým blokům, v nichž se k mnohým z výše obecně načrtnutých problémů vrátím v mnohem konkrétnějších souvislostech.

II. Diskuze: Barrandov na obzoru, dvojí kontinuita a problém vysvětlujících pozadí

Problém rozdílné kontinuity estetických dějin ve vztahu k jiným, doposud v jejich interpretaci zpravidla dominujícím kontinuitám se významně ukazuje právě v souvislosti s Barrandovem. Jelikož mým zájmem není kriticky revidovat existující průmyslové dějiny, přeskočím jejich lineárně konstruované narativy a přesunu se rovnou ke komplexnějším vysvětlením od badatelů nové filmové historiografie. Ti vysvětlují vznik barrandovských ateliérů naopak nelineárně, na průsečíku mnoha vlivů, v širších souvislostech nástupu zvukového filmu — a to v době, která byla rozháraná jak z pohledu vůči kinematografické instituci vnějšího, tak z pohledu jí vlastního. Vnější problémy zahrnovaly hospodářskou krizi, podnikatelskou nejistotu, politické tlaky a rostoucí sociální pnutí spojené se silícím nacionalismem. Vnitřní problémy pak byly spojeny s otázkami zvyšujících se nároků na financování filmů, s utvářením kontingentního systému, s patentovými spory na zaváděné zvukové systémy, s technickými problémy se zvukem při natáčení i promítání, ale i obecněji s proměnou očekávání publika.³⁶⁾

Z hlediska průmyslových dějin nicméně otevření barrandovských ateliérů reprezentovalo úspěch dlouhodobých, leč relativně nekonzistentních snah o standardizaci produkč-

Praha: NAMU 2016). V případě Bočka šlo nicméně o systemizované kritické postřehy spíše než o pečlivý historický výzkum a v případě Kučery zejména o detailní analýzy konkrétních filmů 60. let či obecněji estetické úvahy. Ačkoli tedy závěry obou slouží spíše jako pramen než zdroj, představují důležitý příspěvek k poetologickému uvažování o české kinematografii. K poetice mají svými východisky blízko i skripta Jana Svobody (Jan Svoboda, *Proměny filmového vyprávění*. Praha: NAMU 2013), jež ovšem vykazují právě ty nedostatky v podobě strojových aplikací externích norem, jimž se věnuji dále — jak ve smyslu využívání hollywoodského narativu coby univerzálního modelu standardního filmu, tak ve značně zkreslujícím výkladu modernismu v české kinematografii striktně optikou mezinárodních norem práce s filmovou formou. Méně soustavně, leč dlouhodobě a pravidelně k poznání stylistických dějin českého filmu významně přispívají studie Petra Mareše, např. Petr Mareš, *Dva české němé filmy: narace a mezititulky*. *Iluminace* 9, 1997, č. 2, s. 5–20; Petr Mareš, *Jazyky, herci a publikum. C. a K. polní maršálek versus Der Falsche Feldmarschall*. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 93–100; P. Mareš, *Zvuková revoluce*.

- 36) Viz I. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích*, s. 176–181; kapitola Petra Szczepanika *Nástup zvuku a životní cyklus českého filmu* in Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 25–96. Petr Szczepanik ve své knize ovšem zohledňuje i další důležité nelineární rámce, zejména pak roli rané zvukové kinematografie i výroby v souvislostech samotného mediálního průmyslu 30. let. Ve čtvrté kapitole (P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 179–243) vztahuje filmový průmysl k elektrokoncernům, v sedmé kapitole (P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 328–416) k nahrávacímu průmyslu, k čemuž můžeme najít paralelu ve výzkumu francouzského mediálního prostředí in Charles O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Film Style in France and the U. S.* Bloomington — Indianapolis: Indiana University Press 2005. Ve vztahu k proměnám filmového průmyslu v průběhu 20. let je důležitá zejména disertační práce Michala Večeři (M. Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě*, zejm. s. 89–150). Z perspektivy jednoho silného aktéra nahlíží tuto historickou trajektorii pečlivý výzkum Krystyny Wanatowiczové o kariéře Miloše Havla (Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel. Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013). Srov. též Jiří Horníček, *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Nepublikovaná magisterská práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2000.

ního zázemí.³⁷⁾ Vytváří se tak podmínky pro vstup do průmyslové fáze, již lze ve vztahu k barrandovské produkční praxi označit za *studiový modus produkce*. Tím je v návaznosti na koncept Janet Staigerové míněno spolupůsobení vzájemně se ovlivňujících, vnitřně hierarchizovaných složek pracovních sil, produkčních prostředků a financování filmů.³⁸⁾ Je pravda, že konkrétní výroby, které si barrandovské služby pronajímaly, se měnily,³⁹⁾ ovšem kmenoví techničtí a někteří tvůrčí pracovníci zůstávali.⁴⁰⁾ Zajišťovali tak servis nezávislý na konkrétních projektech. Projekt od projektu uplatňovaný vliv jednotlivých výroben v pozici pronajímatelů lze ovšem oslabit i v rovině tvůrčích profesí *above-the-line*. Napříč výrobními můžeme totiž přinejmenším do konce 40. let pozorovat dlouhodobou kontinuitu filmařských tandemů či kolektivů.⁴¹⁾

Nabízela by se možná otázka, nakolik lze na základě takové stabilizace využít možnosti komparativní historiografie, tedy posoudit rozdíly, společné rysy a vztahy mezi barrandovskou produkcí a mezi alternativními systémy norem.⁴²⁾ Jak však nebude vzhledem k předchozímu výkladu překvapivé, ve věci uplatnitelnosti komparativní historiografie jsem skeptický. Svou pozici hodlám vysvětlit ve vztahu ke dvěma obecnějším komparativním modelům, jež navrhuji opustit; ke dvěma typům explanativního pozadí, pomocí nichž se obvykle nahlíží na estetické dějiny (přinejmenším) evropských kinematografií.⁴³⁾

37) V dlouhodobé perspektivě viz M. Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě*, zejm. s. 89–105; ve vztahu k Barrandovu viz Zdeněk Štábla, *Rozšířené teze k dějinám čs. kinematografie 1919–1939. IV. část*. Praha: Čs. filmový ústav 1983, s. 121–152.

38) Srov. D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 87–97.

39) Více než dvě třetiny z více než tří stovek filmů natočených v češtině v letech 1930 až 1945 přitom vznikly pod patronátem pouhých deseti výroben. Navíc výroba Lucernafilm byla až do roku 1940 sesterskou společností AB, přičemž obě spojovala osobnost Miloše Havla. S nástupem německé okupace a převzetím AB německou firmou se výroba Lucernafilm osamostatnila a začala aktivně vyrábět. Budeme-li tedy výrobu obou těchto firem chápat jako výsledek *de facto* jednoho subjektu, který byl navíc s barrandovskými ateliéry vlastnický spjat, tak stál hned za více než jednou pětinou vyrobených celovečerních filmů. Na druhé straně ze zbývajících dvaatřiceti do roku 1945 aktivních výroben jich hned jednadvacet natočilo jen jeden nebo dva filmy.

40) Jak poznamenal Peter Krämer v naší soukromé korespondenci, tento model „by mohl být blíže Hollywoodu po konci vertikální integrace než Hollywoodu od 10. do 40. let“ [přel. RDK], zejména hollywoodskému filmu let 50. To se mi jeví jako velmi důležitý podnět: Pokud by někdo chtěl odvozovat obecný koncept studiového modu produkce od toho hollywoodského, není v tomto ohledu důvodu k tomu nezařazovat barrandovskou strategii pod studiový modus. Zdroj: autorova e-mailová korespondence s Peterem Krämerem z prosince 2019. Najdeme ovšem i jiné verze studiového modu produkce, než je ten hollywoodský, například výmarský. Srov. Joseph Garncarz, *Art and Industry. German Cinema of the 1920s*. In: Lee Grieveson – Peter Krämer (eds.), *The Silent Cinema Reader*. London – New York: Routledge 2004, zejm. 392–396; Kristin Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-Gardes*. *Film History* 5, 1993, č. 4, zejm. s. 392–396.

41) Kontinuitu filmařských spoluprací lze v jisté míře pozorovat už v němém období. Srov. M. Večeřa, *Na cestě k systematické filmové výrobě*, s. 98–101. V soukromé korespondenci k textu mi Michal Večeřa napsal, že standardem se podle něj tato tvůrčí kontinuita napříč projekty různých společností stala s nástupem půjčoven do výroby začátkem 30. let. Dostal se podle svých slov i k archivnímu dokumentu z počátku 30. let, kde byla přímo nabídka služeb kameramanů rozčleněných do několika tříd podle platů (žel se mu nepodařilo jej zpětně dohledat). Zdroj: autorova e-mailová korespondence s Michalem Večeřou z října 2019.

42) Srov. Philipp Ther, *Beyond the Nation. The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe*. *Central European History* 36, 2003, č. 1, s. 45–73.

43) Jak lze vyvodit např. z textu Andrewa Higsona o národních kinematografiích, byť psaného primárně z pozic kulturní historie, srovnatelné komparativní vzorce se uplatňují v případech většiny národních kinematografií

Současně bych touto cestou rád načrtl některé směry, kterými se může projekt poetiky regionální kinematografie ubírat, jaké otázky si může klást a k jakým badatelským zjištěním je schopen dospět.

Jeden uzavřený systém norem. Prvním modelem aplikace vysvětlujícího pozadí je využití jednoho uzavřeného systému historicky zakotvených norem. Tím bývají například různá zavedená filmová hnutí jako německý expresionismus, francouzský impresionistický film, ruská montážní škola či italský neorealismus. Může jím být filmový modernismus 50. až 70. let, který sice bývá spojovaný se styly režisérských osobností či konkrétními národními hnutími, ale je pojmán i jako jeden stylistický fenomén.⁴⁴⁾ Nejčastěji aplikovaným pozadím tohoto typu je nicméně hollywoodská kinematografie.⁴⁵⁾ Jistě, vzhledem k míře všeobecného povědomí o hollywoodské kinematografii se v tomto smyslu uplatňuje zpravidla intuitivně. Já se nicméně zaměřím na takový případ komparativní práce s hollywoodskou kinematografií, který je založen na jejím pečlivém výzkumu a hluboké znalosti jejích principů. Ten reprezentují například David Bordwell,⁴⁶⁾ Edward Branigan⁴⁷⁾ nebo Kristin Thompsonová, jež o využitelnosti klasické hollywoodské kinematografie jako explanativního pozadí píše:

Považuji ho za jedno z nejpronikavějších a nejužitečnějších pozadí, oproti němuž můžeme zkoumat mnoho filmů. Historicky vzato, ten typ výroby filmů, který je od poloviny 10. let tohoto století do současnosti [1988] spojovaný s Hollywoodem, byl a je hojně sledován obecně a rozsáhle napodobován dalšími národními kinematografiemi po celém světě.⁴⁸⁾

Prostřednictvím tohoto modelu přistoupil k podchycení a vysvětlení některých aspektů dopadu nástupu zvuku na českou kinematografii i Petr Szczepanik v knize *Konzervy se slovy*. Podobně jako ve svých pozdějších výzkumných projektech v ní neanalyzoval primárně filmový styl, nýbrž se soustřeďoval „na ,extratextuální“ historii kinematografie jako

západní Evropy, přičemž on staví svou argumentaci na britské a odkazuje se na německou. Srov. A. Higson, s. 38–42. Jak ale uvidíme, některé jeho závěry stojí v ostrém kontrastu k tomu, co lze pozorovat v případě českého filmu.

44) Např. András Bálint Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2007.

45) Viz též zmíněný A. Higson, c. d., s. 38–41.

46) David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1981, s. 25–26.

47) Zejm. Edward Branigan, *The Space of Equinox Flower*. *Screen* 17, 1976, č. 2, s. 74–105; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge 1992.

48) Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 24. Přel. RDK s přihlédnutím k překladu Zdeňka Böhma in Kristin Thompsonová, *Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 20–21. (Původní překlad jsem plně nepřevzal zaprvé kvůli stylistickým neobratnostem, zadruhé kvůli Böhmovu vypuštění pasáže o dalších národních kinematografiích.) Postupné pronikání hollywoodské kinematografie na evropské trhy ostatně sama Thompsonová podchytila a vysvětlila in Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*. London: BFI 1985; jako komparativní pozadí jej pak soustavně využila např. in Kristin Thompson, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

kulturní a průmyslové formy“.⁴⁹⁾ Na jedné straně skutečně ve stručnosti vystihl některé charakteristické stylistické postupy raného českého zvukového filmu.⁵⁰⁾ Na druhé straně se ve snaze o jejich historické vysvětlení obrátil k hollywoodskému filmu jako vysvětlujícímu pozadí:

I v českém filmu se do značné míry uplatnily principy kompenzace a funkční ekvivalence, které David Bordwell objevil při analýze vývojových proměn hollywoodského stylu: rámování obrazu a montáž plnily stejné narativní funkce jako ve filmu němém, jen k tomu používaly jiné metody.⁵¹⁾

Jinak řečeno, měl za to, že pokud se jeví být tyto postupy rovnocenné některým postupům raného hollywoodského zvukového filmu, lze pracovní předpokládat i platnost *některých* historicky kauzálních vysvětlení a funkčních ekvivalencí, jak je popsal David Bordwell v knize *The Classical Hollywood Cinema*.⁵²⁾ Jistě, v souvislostech cílů a argumentační výstavby celé oné průkopnické kapitoly *Konzerv se slovy*, popisující komplexní působení nástupu zvuku na všechny oblasti životního cyklu filmu v české filmové kultuře, jde o menšinový argument.⁵³⁾ Pro nás je ovšem důležité, že jakkoli se takový metodologický úrok jevil být z výše uvedených důvodů nabíledni, jeho aplikace nakonec plausibilní není. Proč? V případě českého filmu se *neukazuje* být zvuková éra svými postupy v takové míře funkčně ekvivalentní preferovaným postupům éry němé.

A funkčně neekvivalentní jsou i oba srovnávané studiové mody produkce. Jedním z významných rysů hollywoodského studiového systému je vysoce efektivní vazba mezi organizovaným modem produkce na jedné straně a uměleckými nároky filmařů na straně druhé.⁵⁴⁾ Skutečnost, že systém filmové výroby a systém stylistických norem jsou podle této teze v hollywoodském studiovém systému oboustranně provázané, je však pouze jednou částí rovnice. Tou druhou je skutečnost, že oba tyto systémy se ustavovaly *současně* a opět *ve vzájemných vztazích*.⁵⁵⁾ Následně se podle Bordwella, Staigerové a Thompsonové

49) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 59. Petr Szczepanik se i ve své následující monografii k filmovému stylu (ve smyslu systematického a signifikantního využívání postupů ve filmových dílech) postavil způsobem, který bychom mohli nazvat negativně vymezujícím. Analyzoval opět primárně vůči filmovým dílům externí soubory systémových podmínek, přičemž logickým důsledkem jejich působení *by mohl* být průmyslově podmíněný styl (P. Szczepanik, *Továrna Barrandov*, s. 255–295). V souvislosti s barrandovskou produkcí 50. a 60. let píše: „Pod pojem stylu zde přitom nezahrnuji jen styl audiovizuální v úzkém slova smyslu, ale celkové koncepční a realizační pojetí [...]. Z hlediska teorie stylu by toto široké, pragmatické, z realizační praxe odvozené pojetí bylo možné označit termínem stylistické rámce či mody“. P. Szczepanik, *Továrna Barrandov*, s. 283.

50) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 59.

51) Tamtéž.

52) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 298–308. Nutno dodat, že dále ve své knize Petr Szczepanik mnohá Bordwellova vysvětlení problematizuje s ohledem na pozdější odbornou diskuzi o nástupu zvuku (P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 98–100).

53) Petr Szczepanik ostatně sám toto tvrzení o něco později oslabuje, když otevřeně píše, že zhodnocení proměn stylu by si vyžádalo zvláštní výzkum, který dalece přesahuje záměry jeho knihy (P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 59).

54) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., zejm. s. 243–261.

55) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 157–240. Srov. též Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style and Filmmaking, 1907–1913*. Madison: University of Wisconsin Press 2002.

tyto několik desítek let *souběžně* rozvíjely, pohlcovaly vlivy, přizpůsobovaly se novým technickým podmínkám a udržovaly stabilní vztahy.⁵⁶⁾ Jinak řečeno, *studiová a stylistická kontinuita se v hollywoodském modu produkce ustavily, proměňovaly a ovlivňovaly souběžně*.

Když se vrátíme k české verzi studiového modu produkce, tento se v souladu s výše řečeným začíná utvářet se založením barrandovských ateliérů. Jak bylo řečeno, techničtí a někteří tvůrčí pracovníci nepracovali pro konkrétní výrobní, které si barrandovské ateliéry pronajímaly, a tak zajišťovali nezávislý profesionální servis a *studiovou kontinuitu*.⁵⁷⁾ Tady ovšem paralela s hollywoodským modelem končí a oba systémy se podle mě začínají principiálně rozcházet. Jestliže totiž studiovou kontinuitu můžeme v české kinematografii prokazatelně sledovat zhruba od poloviny 30. let, *stylistická kontinuita* sahá do druhé poloviny 10. a první poloviny 20. let⁵⁸⁾ — a proměňovala se, rozvětvovala a mutovala relativně nezávisle na té studiové. Ano, studiová produkce byla napříč 30. a v některých případech 40. roky napříč projekty, výrobními (a později rovněž ateliéry) provázaná trvající kontinuitou uměleckých tandemů, tvůrčích týmů a volnějších pracovních kolektivů. Jenže tyto tandemy se nevytvořily v 30. letech, nýbrž právě v druhé polovině 10. a první polovině 20. let. Jinými slovy, *studiové nároky na systematizaci práce a standardizaci postupů se během 30. let střetávaly s praktikami, preferencemi a soustavami norem z období, kdy si je filmaři osvojili značně nesystémově a spíše bez externě určených standardů*.

Vysvětlení vztahů mezi modelem produkce a stylistickými preferencemi tedy vyžaduje tuto dvojí kontinuitu *zdola nahoru* popsat, pochopit a vysvětlit. Jinak totiž budeme skrze mechanické paralely se studiovými systémy americkými, německými, francouzskými či švédskými opakovaně zaváděni do slepých uliček nefunkčních vysvětlení nejen české regionální poetiky, nýbrž i jiných kinematografií s podobnou dvojí kontinuitou.

56) Ne všichni historici amerického filmu jsou přítom s autory zajedno jak v otázkách stability těchto vazeb, tak v otázkách stability a jednoty systému jeho stylistických a narativních norem. Srov. Rick Altman, *What It Means to Write the History of Cinema*. In: Jürgen E. Müller (ed.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History. Volume 1*. Münster: Nodus Publikationen 1994, s. 169–180; James Lastra, *Standards and Practices. Aesthetic Norm and Technological Innovation in the American Cinema*. In: Týž, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press 2000, s. 154–179; Elizabeth Cowie, *Storytelling. Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative*. In: Steve Neale — Murray Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*. London – New York: Routledge 1998, s. 178–190.

57) Doplním, že před Barrandovem společnost AB provozovala ateliéry už od konce 10. let, kde vznikla významná část celovečerní produkce. Srov. též Zbyněk Handl, *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 49–67.) Bez ohledu na částečné sdílení pracovních prostor lze nicméně na poli regionální poetiky podle mých dosavadních zjištění hovořit během 20. let o značné heterogenitě v přístupu k technickým aspektům vzniku filmů. Až začátek 30. let s nástupem zvuku vytvořil tlak na změny, které se přímo promítly do souběžných příprav Barrandova. Jde o systematictější organizaci výroby, standardizaci technické základny, specializaci technického personálu a pečlivější dělbu práce (s rozšířením specifických kompetencí se přitom posílila i role střiháče; viz Vítězslav Chovanec, *Mistři filmových okének*. Nepublikovaná magisterská práce. Brno: Masarykova univerzita 2015, s. 14). O vzniku studiového systému lze pak v rozsáhlejší míře mluvit až v polovině 30. let s dalším vývojem výrobní praxe (včetně důrazu na ustálenou podobu scénáře), ještě komplexnější dělbu práce a s ní silicím důrazem na specializaci a hierarchizaci pozic nejen na technické, ale i manažerské úrovni. Za podněty k této poznámce děkuji Ivanu Klimešovi a Petru Szczepanikovi.

58) Více viz Radomír D. Kokeš, *Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu*. *Iluminace* 30, 2018, č. 2, s. 31–57.

Vezměme si příklad filmařského použití pohyblivé kamery v období nástupu zvuku v předbarrandovské éře, který je založený na mé vlastní analýze 33 % vyrobených filmů z každého roku.⁵⁹⁾ V porovnání s pozdějšími českými zvukovými filmy se může zdát, že úplně první české „all-talkies“ C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK (1930) a FIDLOVAČKA (1930) pohybovaly kamerou spíše zdrženlivě. Ve filmu C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK se kamera pohybuje v 9 % záběrů, ve FIDLOVAČCE dokonce jen v 8 % záběrů. Překvapivost těchto čísel vystupuje do popředí při srovnání s českými „all-talkies“ filmy v následujících dvou letech, neboť míra průměrného využití pohyblivých záběrů doslova z roku na rok nebývale rychle stoupla. Jak v roce 1931, tak v roce 1932 už totiž jejich průměr na film nečinil 8–9 %, nýbrž hned 28 %.

Jaké se jeví být logické vysvětlení na pozadí dějin amerického filmu? Čeští filmaři se nejdříve museli vyrovnat s omezeními rané zvukové techniky, když v ateliérech roku 1930 čekali na dodání „plnohodnotné“ zvukové aparatury namísto aparatury „provizorní“. Jakmile však v březnu 1931 dorazila,⁶⁰⁾ rychle se vrátili k stylistickému postupu, který už byli zvyklí využívat ve vrcholném období němé kinematografie. Načrtnutá explanativní paralela s historickou trajektorií nástupu zvuku v hollywoodském filmu by tomu opravdu nasvědčovala. Pohyblivá kamera a pohyblivé záběry se od poloviny 20. let staly nedílnou součástí klasického hollywoodského stylu, navíc importovanou do něj právě z Evropy.⁶¹⁾ Jenže půjdeme-li v analýze regionálně vymezeného korpusu českých filmů být jen krátce před nástup zvuku, ukáže se být takové vysvětlení zcela mylným. Ačkoli si totiž čeští filmaři mezi roky 1930 a 1931 s extrémní rychlostí osvojili pohyblivou kameru jako jeden z preferovaných postupů práce s vedením divákovy pozornosti a budováním filmového prostoru, před rokem 1930 totiž filmaři nejevili výraznější ambice s takovým postupem pracovat.

Soudě ze zatím omezeného vzorku analyzovaných filmů z posledních let němého období, v roce 1929 tyto podle mých zjištění obsahovaly průměrně 11 % pohyblivých záběrů a v roce 1928 dokonce jen 4 %. Vyšší zastoupení pohyblivých záběrů v roce 1929 bylo navíc v některých výraznějších případech pravděpodobně motivováno produkčními omezeními. Příkladem může být špionážní film HORSKÉ VOLÁNÍ S. O. S. (1929). V něm se kromě ateliérů AB natáčelo i ve vysokohorských exteriérech na hřebenech. Můžeme se tedy na základě samotného filmu dohadovat, že filmaři v některých případech potřebovali mít v záběru neprošlapaný sníh. Nemohli si proto dovolit ani více postavení statické kamery, ani více jetí, a tak museli spoléhat na jeden delší pohyblivý záběr. V jiných případech z velké dálky natáčeli skupinu postav kráčejících po sněžné pláni ve velkém celku, takže museli řešit jak stopy ve sněhu, tak problém s koordinací prostorově oddělené filmařské akce. Je ironické, že právě v těchto případech lze hovořit o oné funkční ekvivalenci v duchu hollywoodského stylu, protože použití pohyblivého záběru funkčně nahrazovalo spíše stan-

59) Analyzuji 33 % české regionálně vymezené produkce každého roku, z čehož 20 % je náhodně vygenerovaný vzorek a 13 % vzorek doplněný na základě dalších kvalitativních parametrů (žánrová rozmanitost, reprezentace výrobních společností, nejnavštěvovanější film roku, ocenění na festivalech).

60) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 47–48.

61) Lutz Bacher, *The Mobile Mise En Scene. A Critical Analysis of the Theory and Practice of Long-Take Camera Movement in the Narrative Film*. New York: Arno Press 1978, s. 20–33; Patrick Keating, *The Dynamic Frame. Camera Movement in Classical Hollywood*. New York: Columbia University Press 2019, s. 15–54. K četnosti práce s pohyblivým rámováním v evropském filmu druhé poloviny 20. let srov. Barry Salt, *Film Style and Technology. History and Analysis*. London: Starword 2009, s. 203–204.

dardnější postupy. Oproti tomu extrémně drahý velkoformát SVATÝ VÁCLAV (1929), který měl být demonstrací uměleckých možností české národní kinematografie na sklonku němé éry, si vystačil s pouhými 8 % pohyblivých záběrů.⁶²⁾

Jinak řečeno, první „statické“ zvukové filmy nikterak *nepředstavovaly odchylku* od postupů preferovaných ve vrcholném období němého filmu. A naopak, následný rychlý nárůst pohyblivých záběrů od roku 1931 *nebyl návratem* přerušené kontinuity. Byl překvapivě diskontinuálním příklonem k preferování postupu, pro jehož způsoby užití navíc nenajdeme v předchozí éře funkční ekvivalenci. Pozoruhodné je, že čeští filmaři se v tomto ohledu čistě statisticky velmi rychle zařadili po bok americké či francouzské kinematografie počátku 30. let.⁶³⁾ Důvody ale byly zřejmě jiné — a vyplývaly z kauzálních činitelů, které prozatím plně neznáme⁶⁴⁾ a z paralely s existujícími dějinami stylu je nejasné. Právě v těchto důvodech ale možná kořenila dlouhodobá barrandovská praxe důrazu na komplikovanou souhru pohybu rámování a pohybu herců, která se mi z dosavadního výzkumu jeví být rozvíjena v následujících desetiletích. Všechny tyto problémy představují otázky, jež teprve čekají na odpovědi, které může poskytnout právě *jen* pečlivě provedený výzkum na poli poetiky regionální kinematografie.⁶⁵⁾

Komparativní využitelnost jednoho systému historicky zakotvených norem, který je vůči zkoumanému materiálu cizorodý, tak bude vždycky přinejmenším omezená. Může jistě napomoci vysvětlení konkrétního filmu či poetiky konkrétního filmaře, který se vůči takovému systému norem vědomě vymezoval, případně z něj selektivně v jednom ohledu těžil, a v jiném ne. Můj příklad nicméně ukázal, nakolik zavádějící může být využití podobně komplexního výkladového pozadí při snaze o porozumění regionální poetice spojené s jiným komplexním systémem filmové výroby. Už jen proto, že naši badatelskou pozornost směřuje k *odshora dolů* vedenému hledání vzorců a vysvětlení, které už známe, namísto *zdola nahoru* vedenému odhalování vzorců a vysvětlení v souladu s výše načrtnutými maximami poetiky kinematografie.

62) Jako příklad mimo jiné *národního filmu*, který lze zasadit do širších souvislostí evropských velkoprodukcí tohoto typu, jej zkoumá Martin Kos. Viz článek Martin Kos, Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky. Svatý Václav jako střet ambicí, představ a zájmů. *Iluminace* 32, 2020, č. 1, s. 41–60.

63) Ba dokonce se podle mých měření v českých filmech první poloviny 30. let pohybovalo kamerou častěji než v řadě amerických či francouzských filmů. Toto srovnání nelze považovat za reprezentativní, protože šlo o několik desítek mnou náhodně viděných francouzských či amerických filmů. Radomír D. Kokeš, *Database of Mobile Framing Statistics (1929–39)*, 2019. Dostupné online: <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/mfs/>>, [cit. 13. 9. 2020].

64) Jedním z možných dílčích vysvětlení je, že (a) zvukové kamery nebyly v českém prostředí nikdy zavřeny ve zvukových boxech, protože již od roku 1929 vynášel Josef Šlecht tiché ateliérové kamery se zvukovým těsněním: „Bezhluchosti kamery se dosáhlo zabudováním vlastní kamery do druhé vytlučené kovové skříně“ (Miloslav Hůrka, *Když se řekne zvukový film...* Praha: Český filmový ústav 1990, s. 148). Šlechtova kamera se podle zjištění Miloslava Hůrky rychle rozšířila do celé Evropy a „používali ji kameramani Tobis, Sirius-Farben Film, Fox Movietone a jiní“ (M. Hůrka, c. d., s. 148). Srov. Karel Smrž, Šlechtova kamera „Cinephon“ na natáčení zvukových filmů. *Kino* 1, 1931, č. 1, s. 11–12. Současné (b) mohlo být důvodem, že pohyb kamery již nebyl kombinován s otáčením klikou, což celou akci usnadňovalo. I tak ale zatím není zřejmé, proč byla technika pohyblivého rámování tak rychle osvojena toutéž komunitou filmařů, kteří ji předtím nevyužívali, ačkoli s ní byli jistě dobře obeznámeni.

65) Ostatně největší hodnota konceptu klasického hollywoodského filmu coby normy je právě v jeho důsledném empirickém zakotvení, v pečlivé analýze konkrétních postupů, principů a podmínek, ve vysvětlení založených na základě těchto důkazů.

Mezinárodní stylistické a narativní normy. Tím se dostávám k druhému myslitelnému modelu práce s externím výkladovým pozadím, který považuji pro usilování o porozumění regionální poetice za nevhodný, a sice k mezinárodním tendencím. Zprvée, jejich analyticky založené poznání se zpravidla odvíjí od předpokladů založených na normách několika kinematografií s velkou exportní silou.⁶⁶⁾ Zadruhé, samotný koncept mezinárodnosti stylu významově odkazuje k takovým tendencím vnitřní výstavby filmových děl, které budou spíše nezávislé na těch tradicích, schématech, tématech a preferencích, jež budou tvarovat právě regionální poetiky. Jenže česká kinematografie měla ve 20. letech na jedné straně relativně nízkou exportní sílu, na druhé straně vysoký podíl importu produkce z exportně silných zahraničních kinematografií.⁶⁷⁾ Opět se přitom vracíme k fenoménu dvojí kontinuity, tedy kontinuity studiového modu produkce (preferujícího mezinárodně srozumitelné normy) a stylistické kontinuity dlouhodobých tvůrčích spoluprací, které jsou často určovány vůči mezinárodním normám alternativními logikami.

Jak víme z řady výpovědí,⁶⁸⁾ čeští filmaři aktivně chodili do kina a inspirovali se mnohými postupy práce s filmovým vyprávěním a stylem, jež odpozorovali z uváděných filmů zahraničních kinematografií. Postupy hollywoodského vyprávění si kupříkladu vědomě osvojila filmařská komunita kolem Karla Lamače⁶⁹⁾ a Jana Stanislava Kolára.⁷⁰⁾ Jejich lehce nadsazené pojetí mezinárodních norem filmové krimi dokonce představovalo dlouhodobě jednu tradici regionální poetiky, která se čas od času objevovala až do druhé poloviny 40. let⁷¹⁾ — a její součástí je i *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* (či ze stejného roku *SEDMÁ VELMOC*, 1933). Tyto filmy ale nikdy nepředstavovaly *konvenční* produkci regionální kinematografie. Byly kritiky i diváky vnímány spíše jako cizorodé⁷²⁾ a zároveň jen stěží konkuro-

66) O mezinárodních dějinách stylu pojednává zejména Barry Salt, *Film Style and Technology*; ve vztahu k inscenování v hloubce prostoru David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge – London: Harvard University Press 1997, s. 158–271. Konkrétnější stylistické dějiny vázané např. na francouzskou kinematografii představují zejména Colin Crisp, *The Classic French Cinema 1930–1960*. Bloomington — Indianapolis / London – New York: Indiana University Press / I. B. Tauris Publishers 1997, s. 358–414; Ch. O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 82–106. Řadu paralel se stylistickými dějinami francouzské kinematografie najdeme in Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915–1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984, zejm. blok *The Commercial Narrative Film*, s. 69–238.

67) K. Thompson, *Exporting Entertainment*; Zdeněk Štábla, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939)*. In: *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 5–48; I. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích*, s. 182–188.

68) Rozhovory s pamětníky jsou uloženy ve Sbírce zvukových záznamů v Národním filmovém archivu v Praze.

69) Radomír D. Kokeš, *Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech českých adaptacích s jednou britskou zacházkou*. In: František A. Podhajský (ed.), *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2016, s. 273–293; R. D. Kokeš, *Filmové herectví, česká němá kinematografie a otázky studia stylu*.

70) Martin Kos, *Reel by Reel: Jan Stanislav Kolár's Narrative Poetics in the Context of Transition to Feature-length Format in Czech Silent Cinema*. *Journal of Screenwriting* 10, 2019, č. 3, s. 279–294; Martin Kos, *Příchozí z TEMNOT. Možnosti a funkce flashbacku v konstrukci vyprávění. Iluminace* 29, 2017, č. 2, s. 85–97; v souvislostech národního filmu pak M. Kos, *Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky*.

71) Uměleckou tradici v souladu s Michaellem Baxandalllem „nepovažuji za jakýsi estetický kulturní gen, nýbrž chápu ji jako specificky rozlišující pohled na minulost v aktivním a recipročním vztahu s rozvíjejícím se soubojem dispozic a dovedností, jichž lze v kultuře, které tento pohled náleží, nabýt.“ Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, s. 62. Ověřeno v originále, citováno v překladu Martina Pokorného ve výboru Michael Baxandall, *Intelligence obrazu a jazyk umění*. Výbor z textů. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2019, s. 171.

valy žánrovým filmům ze zahraničí — ačkoli právě jejich tvůrci nakonec v zahraničí udělali úspěšnou kariéru (např. Lamač, Karel Anton či kameraman Otto Heller). Lze na ně nicméně nahlížet jako na regionální modifikaci běžného amerického či francouzského vzoru, což z nich pro mezinárodní dějiny stylu paradoxně činí viditelné jevy.

V tomto ohledu jsou tyto explicitně žánrové filmy velmi podobné filmům, které by se v očích tradičních historiků nacházely na opačném konci „estetického spektra“. Mám na mysli stylistické odpovědi regionální poetiky na různá avantgardní hnutí, např. PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT (1921), BATALION (1927), EROTIKON (1929), TAKOVÝ JE ŽIVOT (1929), TONKA ŠIBENICE (1930) a částečně i EXTASE (1932). I v jejich případě můžeme hovořit o tom, že se svou příslušností k již popsaným mezinárodním trendům stávají viditelné pro mezinárodní dějiny stylu, ačkoli na poli regionální poetiky nepředstavují *konvenční* produkci.⁷³⁾

Podstatné je, že o souvislostech kinematografických norem dané regionální poetiky se tímto způsobem dozvíme jen velmi málo. Do popředí totiž vystupují nikoli postupy typické pro tuto regionální poetiku, nýbrž postupy typické pro mezinárodně srozumitelné modely (studiové) produkce. A to může paradoxně znamenat právě ony postupy, které budou pro danou regionální poetiku spíše netypické. To ostatně platí i pro filmy natáčené zmíněnou komunitou kolem Karla Lamače a Jana Stanislava Kolára, jejichž mezinárodně spíše typický přístup k filmovému vyprávění byl pro českou regionální poetiku němeého období naopak netypický.

Jaké vzorce narativního vývoje celovečerního filmu před vznikem Barrandova oproti tomu v české regionální poetice dominovaly? Epizodické narativy (BATALION), cyklické narativy (DVOJÍ ŽIVOT, 1924), narativy o mnoha proplétajících se paralelních liniích (ŠACHTA POHRBENÝCH IDEÍ, 1921), případně kombinace různých vzorců střídajících se po několika cívkách (O VELKOU CENU, 1922). Podobně košaté byly i standardy práce s procesem vyprávění: narativy s větším množstvím hlavních postav (KŘÍŽ U POTOKA, 1921), narativy bez dramatického oblouku (ADAM A EVA, 1922), narativy rozvíjející jednu výchozí situaci jako spirálu skeče (JEDENÁCTÉ PŘIKÁZÁNÍ, 1925) a dokonce i narativy bez jakéhokoliv dramatického konfliktu (DO PANSKÉHO STAVU, 1925).

Neznamená to nicméně, že nelze vypozařovat narativní normu české regionální poetiky daného období. Znamená to, že souběžně převládalo několik *paralelních* soustav narativních norem celovečerního filmu, které nesměřovaly k sjednocení. Následuje se tak odlišná kreativní logika než u mezinárodních norem. Ba co víc, z hlediska mezinárodních norem jsou takové regionální narativní normy spíše neviditelnou odchylkou. Podobně jsou takovou odchylkou regionální tendence střídat film od filmu přístupy ke stylistickým technikám — a někdy dokonce i scénu od scény. Např. ve filmu KŘÍŽ U POTOKA filmaři využívali zásadní posuny v používání stylu k odstínění různých fází vyprávěného příběhu.⁷⁴⁾ Ze současného pohledu se nám mohou takové posuny jevit poněkud zmatenými a nesys-

72) Srov. NFA. f. Kolár, Jan Stanislav, K. 6, sign. III. b) Literární činnost: 3) Divadelní a rozhlasové hry, inv. č. 80 — Vzpomínka na V. Wassermana.

73) Pro jistotu upřesním, že pojem ne/konvenčnosti nepoužívám tady ani výše ve vztahu ke kriminálním filmům v esteticky hodnotícím smyslu, ale narážím striktně na míru reprezentativnosti daného jevu pro celkovou povahu regionální poetiky.

74) Radomír D. Kokeš, *Vyprávění a styl ve filmu KŘÍŽ U POTOKA*, 2018. Dostupné online: <<http://douglasskokes.blogspot.com/2018/01/1921krizupotoka.html>>, [cit. 13. 9. 2020].

témovými, ale pečlivější analýza za zdánlivými inkonzistencemi odhalí racionálně se jevící filmařská řešení a sledovanou koncepci, byť alternativní očekávaným (mezinárodním) modelům.⁷⁵⁾

Jak v širší perspektivě ukážu i v poslední části svého článku, budeme-li k tomuto dynamickému systému usouvztažněných alternativ české regionální poetiky přistupovat z vnějších pozic mezinárodních stylistických a narativních norem či skrze aplikaci normy hollywoodského filmu, zaprvé jí nikdy neporozumíme a zadruhé ji ve vztahu k praktikám české filmové výroby nevysvětlíme.⁷⁶⁾ Věřím přitom, že přiblížením konkrétních rysů české regionální poetiky němému a raného zvukového období se mi podařilo argumentačně posílit postoj, jímž jsem končil předchozí blok svého výkladu. A sice, že poetika regionální kinematografie musí ze všeho nejdříve plně objevit a vysvětlit umělecká řešení, principy, normy a dlouhodobé kontinuity v rámci svého korpusu a v rámci systémů kinematografie, jichž je tento výsledkem i součástí. Ne abychom prokázali, čím je oproti jiným výjimečná — nýbrž abychom pochopili, proč je právě taková.

III. Analýza: VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI, stylistická exaltovanost a otázky dis/kontinuity

Odrazme se od výroku barrandovského šéfa technického provozu Antonína Pětníka. Ten roku 1934 publikoval v periodiku *Filmová politika* oslavný článek o barrandovských studiích, nazvaný „Kus historie Barrandova. Léta poctivé a nenáročné práce“. Podstatná je pro nás právě role, kterou připsal VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI, historicky prvnímu filmu, který byl v barrandovských ateliérech natočen:

Umínili jsme si dokázat hned všem na vlastní kůži, že vybudované dílo [Barrandov] je skutečně dokonalé! A proto byla to zase první společnost A-B, která vlastním nákladem a risikem vyrobila na Barrandově první technicky i zvukově dokonalý film „Vražda v Ostrovní ulici“, aby přesvědčila každého výrobce, že může bez obav s pocitem bezpečnosti investovat svoje peníze do českého filmu.⁷⁷⁾

Jinak řečeno, soudě podle tohoto prohlášení, VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI představovala pro AB Barrandov ukázkový projekt, skrze nějž hodlali demonstrovat bezprecedentní

75) Pozoruhodným fenoménem je tvorba některých filmařských diletantů, jejichž filmy jsou na první pohled z hlediska nejen mezinárodních, ale vlastně i regionálních norem okázale dysfunkční, nicméně dokázali točit několik desítek let a *de facto* vytvořili zcela alternativní systém. V českém prostředí je takovým pracovním diletantem zejména Oldřich Kmínek. Na druhou stranu, česká filmová produkce 20. let zahrnuje i řadu projektů, jejichž stylistická i narativní nefunkčnost byla výsledkem elementární neschopnosti ovládnout prostředky média.

76) Mohlo by se přitom zdát, že se dopouštím paralepse. Tím, že vysvětluji, proč tato explanativní pozadí nevyužívám, je vlastně využívám. Ačkoli jsem si nebezpečí tohoto rétorického paradoxu vědom, ve skutečnosti se k němu neuchyluji. Jako pozadí pro svůj výklad totiž nepoužívám samotný systém klasického hollywoodského filmu ani pomyslný soubor mezinárodních stylistických tendencí. Polemizuji toliko se způsoby uvažování o nich jako o způsobu, kterak komparativně dospět k poznání analytické i historické poetiky regionální kinematografie.

77) A. Pětník, Kus historie Barrandova. Léta poctivé a nenáročné práce. *Filmová politika* 1, 1934, č. 2 (28. 1.), s. 1.

technické možnosti a výrobní podmínky svých nově otevřených ateliérů. Platnost takového předpokladu ostatně podporuje rovněž tiskové prohlášení ředitele společnosti AB Julius Schmitta z roku 1933. Schmitt v souvislosti s dokončovanou VRAŽDOU V OSTROVNÍ ULICI pro *Český filmový zpravodaj* řekl:

Svoboda pohybu v rozsáhlém ateliéru umožňuje zrychlení práce bez újmy na kvalitě. Získali jsme jeden den při natáčení ateliérů jen díky novému ateliéru. Zvukové zkoušky, které jsme slyšeli, ze všech dosud natočených scén jsou naprosto bezvadné. Osvětlovací tělesa, nový velký park, dají se rychle přemísťovati: tento systém umožňuje racionální využití času, dříve na přemísťování potřebného. Hudba nebyla dosud rozhodnuta, protože film „Vražda v Ostrovní ulici“ bude nejprve namontován a střižen, a pak teprve [opatřen] podloženou hudbou, aby mohlo být použito míchačky.⁷⁸⁾

Jakkoli by tato prohlášení mohla být cenná pro pochopení role VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI v souvislostech průmyslových dějin filmu, nás bude zajímat role tohoto filmu při uvažování z výše navržené perspektivy. Základní výzkumnou otázku tohoto bloku mého výkladu by bylo možno formulovat následovně: Vyjdeme z předpokladu, že film VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI byl v souladu s výše řečeným reprezentačním projektem barrandovských ateliérů, který měl demonstrovat technické i umělecké možnosti moderních studií. V jakém smyslu potom v tomto filmu uplatňovaná stylistická řešení rozvíjela, či nerozvíjela stylistické tendence předchozích let? A jakým způsobem je reprezentován onen posun na vyšší úroveň profesionality filmařského zázemí? Jinými slovy, do jaké míry a jakými způsoby VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI představuje v této diachronní řadě stylisticky kontinuuální a do jaké míry stylisticky diskontinuální projekt?

Mohlo by se zdát, že odpovědi na tyto otázky lze zobecnit mnohem nesnadněji než odpovědi na otázky položené v předchozích blocích. I v pozadí analytického výkladu o VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI nicméně stojí úsilí podpořit důležitou tezi poetiky české regionální kinematografie: *Dlouhodobé kontinuity estetických dějin nelze odvozovat od kontinuit dějin průmyslových — a to ani tam, kde se to jako v případě otevření barrandovských ateliérů jeví být namístě.*

O míře návaznosti a nenávaznosti filmu na dosavadní tradice české kinematografie by bylo možno uvažovat už jen v souvislosti s volbou samotného námětu. V jistém slova smyslu je VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI jednoznačným pokračovatelem oné relativně minoritní, ale pravidelně se navracující tuzemské kinematografické tradice vyjednávání s kriminálními motivy a vzorci vývoje. Tato byla charakteristická zejména pro zmíněnou komunitu tvůrců sdružených kolem Karla Lamače. Šlo o filmy jako DÁMA S MALOU NOŽKOU* (1919),⁷⁹⁾ OTRÁVENÉ SVĚTLO (1921), DRVOŠTĚP (1922), ÚNOS BANKÉŘE FUXE (1923) či BÍLÝ RÁJ (1924). Titíž tvůrci se ke svému poučenému, lehce nadsazenému, ale nikoli vý-

78) Citováno v [Quido E. Kujal], Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 13, 1933, č. 8 (25. 2.), s. 2.

79) Především, že v případě filmů DÁMA S MALOU NOŽKOU se stejně jako v případě níže citovaného ŠÍLENÉHO LÉKAŘE posouváme mimo oblast korpusu regionální kinematografie, jak byla vymezena výše, neboť nejde o celovečerní filmy; první čítá tři, druhý čtyři kotouče (identifikoval jsem je tak podle propagace v dobovém tisku, nikoli na základě dochované metráže, která může být matoucí). Označuji je proto hvězdičkou.

směsnému pojetí kriminálního filmu vraceli i během 30. let. Karel Lamač natočil film *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA* (1932). Přemysl Pražský režíroval *SEDMOU VELMOC*. Martin Frič přišel s *KROKEM DO TMY* (1938). A podobný přístup ke kriminálnímu filmu šlo pozorovat i u jiných tvůrců a filmařských týmů: *ŠÍLENÝ LÉKAŘ** (1920), *KRÁSNÁ VYZVĚDAČKA* (1927), *HORSKÉ VOLÁNÍ S. O. S.*, *PANCÉŘOVÉ AUTO* (1929) — plus těsně před *VRAŽDOU V OSTROVNÍ ULICI* vznikla *ZÁHADA MODRÉHO POKOJE* (1933) na motivy děl Edgara Wallace.

Podstatné ovšem je, že ačkoli *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* rovněž rozvíjí onen poučený, lehce nadsazený, ale nikoli výsměšný přístup ke kriminálnímu žánru, současně se od těchto děl v jednom rysu odlišuje. Do *centra vyprávění* staví nikterak ironizovaného velkého detektiva.⁸⁰⁾ Ten vede výslechy s podezřelými, přechází mezi různými prostředími a na konci vítězoslavně rekonstruuje průběh zločinu. Tvůrcům tato relativně inovativní volba na poli již ustavených narativních schémat umožnila poměrně snadno vypravěčsky motivovat mnohé ze stylisticky exaltovaných postupů: různá prostředí (scénografie a pohyby kamery), změny nálad (osvětlování), emocionálně vypjaté dialogy (stříhové postupy), vedení pozornosti k různým vypravěčsky důležitým detailům (úhly snímání).

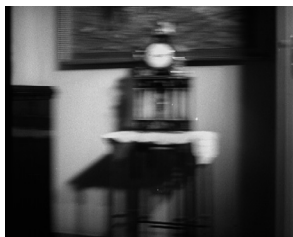
Ve všech těchto aspektech tvůrci na jedné straně kontinuálně rozvíjeli existující postupy, na druhé straně je dováděli k umělecky motivovaným exaltovaným funkcím, jimiž demonstrovali možnosti nových ateliérů. Zvláštní je, že do systému díla nejméně zapuštěným, nejméně vypravěčsky funkčním a nejméně historicky kontinuálním postupem se jeví být práce se zvukem. Ta totiž představovala jedinou skutečnou *novinku* barrandovského ateliéru, umožňující dosud nevídanou mixáž více zvukových stop. Na jedné straně umožňovala hladší zvukové přechody mezi záběry a práci s prostorovou modulací zvukové kvality. Na druhé straně vedla především k soustavnějšímu zapojování nediegetické doprovodné hudby, jež hraje opravdu takřka neustále. Roli filmařských voleb tvůrců *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* v dějinách práce s vícekanálovým zvukem nicméně bude možno zhodnotit až se znalostí teprve později se ustavivších norem a s lepším porozuměním práce s mikrofony.⁸¹⁾ Dále se proto zaměřím především na vizuální aspekty stylu *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI*.

80) V žánrově relativně čisté podobě se v jmenovaných filmech objevuje postava velkého detektiva jen v *ŠÍLENÉM LÉKAŘI**, v němž ale do vyprávění vstupuje až víceméně přesně v polovině filmu (v jeho rekonstrukci z 50. let). Z těch ostatních se velký detektiv objevuje pouze ve třech případech, a to buď v explicitně parodické podobě (*DÁMA S MALOU NOŽKOU**, *ÚNOS BANKÉŘE FUXE*), či v podobě znalecky ironizující, v níž vlastně nic nevyšetřuje (*LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA*). Narativní funkce vyšetřovatele je v ostatních jmenovaných kriminálních filmech delegována na jiné typy postav, jako jsou inženýři, podnikatelé či automobiloví závodníci. Pozoruhodné v tomto ohledu je, že podle Michala Jareše a Pavla Mandyse „[p]řispívá-li v něčem česká detektivní tvorba té světové, tak především v ironizování, parodování a obecně podvrácení autority takzvaného Velkého detektiva.“ Michal Jareš — Pavel Mandys, *Dějiny české detektivky*. Praha: Paseka 2019, s. 16. (Za upozornění na tuto poznámku děkuji anonymnímu recenzentovi studie.) Toto zvažnění je ovšem vlastní i filmové předloze *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI*, a sice románu *Muž a stín* od Emila Vachky, který vyšel roku 1932. Srov. M. Jareš – P. Mandys, c. d., s. 71–74.

81) Metodologicky inspirativní cesty, jak by se dalo v tomto ohledu postupovat, nabízí ve vztahu k postupnému ustavování modelů mixáže zvuku Corinna Müller, *Vom Stumm film zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink 2003; ve vztahu k mikrofonom Rick Altman, *The Technology of the Voice*. Part 1. *Iris* 3, 1985, č. 1, s. 3–20 a Rick Altman, *The Technology of the Voice*. Part 2. *Iris* 4, 1986, č. 1, s. 107–120; ve vztahu k práci s prostorem Rick Altman, *Sound Space*. In: Týž (ed.), *Sound Theory / Sound Practice*. New York – London: Routledge 1992, s. 46–64.



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3

Jak bylo načrtnuto, na poli práce s vizuálním stylem *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* coby demonstrativní film barrandovských ateliérů akcentuje určité jeho možnosti zejména v následujících oblastech. *Zprv*é tak činí v práci se záběrovým prostorem, což slouží k zdůraznění členitých dekorací a komplexních pohybů odpoutané kamery. *Zadruhé* filmaři pracují s vysoce proměnlivými vzorci studiového osvětlování od klasicky zasvětlené scény na bázi tříbodového osvětlování přes selektivní osvětlování některých částí scény zdůrazňující členitost prostoru až k výrazně expresivnímu kontrastnímu osvětlování. *Zatřetí* využívají nebývalé množství úhlů při snímání dialogů, přičemž působivost zvolených úhlů je nadřazena hladkosti prostorové kontinuity střihové skladby.

Ani u jedné z těchto oblastí nelze říct, že by zapojily postup, který by se v předchozích letech standardně nevyužíval — ovšem u všech lze hovořit o výrazně sebeuvědomělé exaltovanosti ve způsobu či funkci jejich zapojení. Ukažme si to na úvodním narativním bloku filmu, který trvá čtrnáct a půl minuty, přičemž zahrnuje sedm scén s bohatou vnitřní strukturací. Třebaže jde o relativně sevřený dramatický útvar, právě tato část filmu nejvýrazněji demonstruje tenzi mezi dostředivými a odstředivými funkcemi stylu, která nás zajímá.⁸²⁾

Dostředivé funkce směřují diváka denotativně k vyprávěnému příběhu a expresivně k postavám. Optické přechody, světelné efekty a strhy kamery jsou využívány k zprostředkování subjektivity domovnice. Strhy kamery z její vyděšené tváře do protějšího prostoru s hodinami a zavražděnou reprezentují psychický neklid z toho, že musí hlídat byt, v němž leží mrtvá žena (obr. 01–04). Pozoruhodná je stylistická obměna v okamžiku, kdy pozornost domovnice ovládne drahý prsten na stole a ona v tu chvíli zapomene na mrtvou. Namísto strhů je tato expresivní rovina najednou realizována pomocí dlouhých prolínaček a proměny tonality obrazu. Prsten jako kdyby zářil do tmy, jako kdyby ovládl její mysl

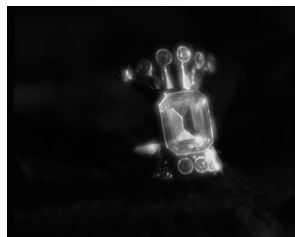
82) Pro lepší orientaci v analýze si ocitujme dějové shrnutí filmu z *Českého hraného filmu II, 1930–1945*: „Soukromník Zachar najde svoji ženu zavražděnou. Policie zjistí v jeho výpovědi nesrovnalosti. Všechno ukazuje na Zacharovu vinu, jen detektiv Klubičko má své pochybnosti. První stopa ho zavede do rodiny vysokého úředníka, jehož syn Vláda, aby zaplatil své dluhy, zastavil u Zacharové rodinný prsten a byl u ní v den vraždy. Také Zacharův přítel Friedmann se hlásí jako svědek, ale výslechy nepřinášejí přesvědčivé výsledky. Klubičko zjistí, že jakýsi muž chtěl podplatit policejního úředníka, aby mu dal nahlédnout do korespondence, která byla zajištěna u Zacharové. Toto odhalení ho přivede k bývalé Friedmannově ženě, která přizná, že chtěla získat dopis, jímž ji zavražděná vydírala. Paní Friedmannová byla rozvedena z viny svého muže a kdyby její bývalý muž získal tento dopis, mohl by jej zneužít proti ní. Klubičko je přesvědčen o její nevině a když zjistí, že dopis v korespondenci není, soustředí se na Friedmanna, který chce z Prahy zmizet. Objeví, že dopis má Friedmann. Provede rekonstrukci zločinu a usvědčí ho z vraždy.“ Eva Urbanová – Blažena Urgošíková, *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha: NFA 1998, s. 422–423.



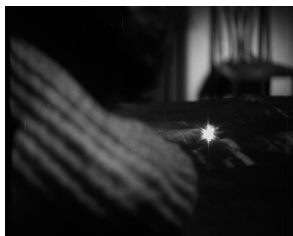
Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



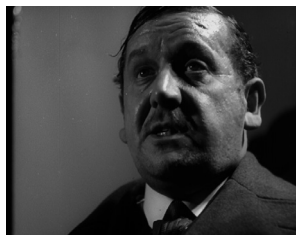
Obr. 9

(obr. 05–08). S manželem zavražděné Zacharem a s jeho silící nervozitou i pocitem ohrožení jsou podobně spojeny nadhledy a podhledy, výrazné detaily jeho vyčerpané tváře (obr. 09–10) a nečekaná inscenování herecké akce přímo do kamery. Pomalé nájezdy kamery či klouzavé panorámy po figurách jsou pak vyčleněné reprezentaci profesionální práce detektivů. Zdůrazňuje se, kterak navzdory přítomnosti zavražděné chladně popisují, zapisují a ohledávají místo činu. Jízdy navíc ustavují prostorové vztahy v členitém prostoru domu: pohybujeme se po chodbě domu, po prostoru před bytovými dveřmi, předsíni bytu zavražděné, obývacím pokojem a ložnicí — plus koupelnou vedle předsíně.

Ve všech těchto ohledech *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* nicméně následuje funkce, jež byly srovnatelnými způsoby naplňovány v řadě dalších filmů v předchozích letech. Podobně komplexní vytváření prostoru uvnitř domu najdeme v *MALOSTRANSKÝCH MUŠKETÝRECH* (1932), subjektivizační postupy byly podobně uplatněny třeba ve filmu *PŘED MATURITOU* (1932). O narůstající tendenci filmařů pohybovat kamerou jsem psal výše. *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* do tohoto trendu v porovnání s jinými filmy roku 1932 a 1933 čistě statisticky zapadá bez výraznějších odchylek. Pohyblivé záběry ve filmu reprezentují 32,5 % všech jeho záběrů, přičemž dohromady v součtu tvoří 51,4 % času trvání projekce (bez úvodních titulků). Sezónní průměr za rok 1933 je přitom 27 % pohyblivých záběrů na film, přičemž jejich průměrné zastoupení v celkovém trvání filmu je 44,3 %. Ačkoli je *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* v obou křivkách v jejich horní části, ani v jednom případě nepředstavuje nejextrémnější čísla. Nejvíce pohyblivých záběrů obsahoval film *U SVATÉHO ANTONÍČKA* (1933) s 35,2 %, nejvyšší jejich poměr z celkového trvání filmu reprezentoval *REVIZOR* (1933) s 61,5 %.

Jenže stylistická exaltovanost *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* nespočívá v poměrném zastoupení postupů, nýbrž v jejich víceúčelovém zapojování. Souběžně s popsány dostředivými funkcemi vystupují totiž do popředí i jeho *odstředivé funkce*.

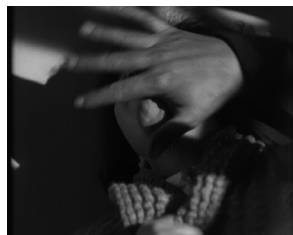
V rámci nich styl v rovině *estetické povahy filmového díla* sebeuvědoměle poukazuje



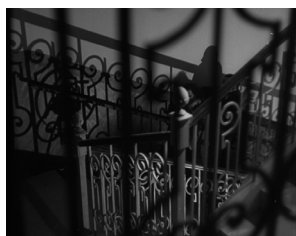
Obr. 10



Obr. 11



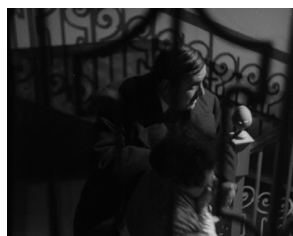
Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15

sám na sebe, zatímco v rovině *filmu jako produktu filmového studia* referuje k nebyvalým technickým možnostem ateliérů. Docela otevřeně to vyjádřil sám režisér Svatopluk Inne-mann, který v roce 1933 pro *Český filmový zpravodaj* v souvislosti s natáčením filmu v barrandovských ateliérech prohlásil: „Dostatečnost místa k odstupu scén, přijímaných cestou po jízdnu, dovolují časté panorámování a interiéry k sobě přináležející, postavené v jednom komplexu, umožňují větší pohyb kamery, než tomu bylo v ateliéru dřívějším.“⁸³⁾ Zůstaneme-li u úvodního bloku filmu, lze se od tohoto citátu plodně odrazit, protože přesně vystihuje některé z důležitých rysů jeho odstředivé práce se stylem. Zaprvé oním upozorňováním na vlastní dekorativní funkce, když jsme jako diváci vedeni k tomu zaznamenat a obdivovat virtuóznost jednotlivých řešení; zadruhé zdůrazněním jeho řemeslných kvalit, technických možností a produkčních hodnot.

Hned první záběr začíná na detailu vyděšené domovnice (obr. 11), které mužská ruka zakryje tvář (obr. 12), čímž se apeluje na uplatnění narativního schématu sugerovaného samotným názvem: sledujeme probíhající vraždu. Ovšem není tomu tak, jak vidno z následujícího virtuózního pohybu kamery, která sleduje domovnici a Zachara na cestě po rozsáhlé dekoraci domovní chodby s velkým schodištěm. Pohyb kamery je nejdříve čistě stranový směrem doleva (obr. 13–14), pak se v kombinaci s lehkým nájezdem začne přesouvat doprava (obr. 15–16) — a tento již tak členitý pohyb doplní o souběžný diagonální pohyb vzhůru (obr. 17). Nejde o jízdu či panorámu, nýbrž o efektnější záběr z jeřábu.⁸⁴⁾

83) Citováno v [Quido E. Kujal], Co nového v českém filmu. *Český filmový zpravodaj* 13, 1933, č. 13 (1. 4.), s. 2.

84) Kamerový jeřáb byl pro status studia důležitý, ostatně nákup nového velkého barrandovského jeřábu roku 1935 byl oslavně anoncován hned v několika periodických tiskovinách, např. František Vodička, Obrovský jeřáb pro filmování na Barrandově. *Pressa. Filmová tisková služba* 7, 1935, č. 344 (5. 12.), s. 2; J. A. Menčík, Obrovský jeřáb pro filmování na Barrandově. *Filmová politika* 2, 1935, č. 43 (6. 12.), s. 2. V tomto ohledu můžeme opravdu sledovat srovnatelné strategie i v hollywoodském modu produkce, viz P. Keating, *The Dynamic Frame*, s. 59–61.



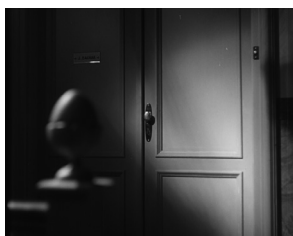
Obr. 16



Obr. 17



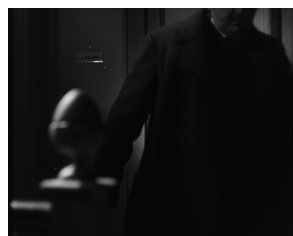
Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21

Následuje nenápadný návazný střih s lehkou změnou pozice kamery, kdy obě postavy vejdou do bytu (obr. 18) — ale namísto střihu dovnitř bytu slyšíme *zvukově odstíněný* dialog za dveřmi (obr. 19), výdobytek moderní zvukové techniky barrandovských ateliérů. Teprve potom, co Zachar vyjde ze dveří, zamkne domovníci za nimi a odejde mimo rám (obr. 20–21), se střihne dovnitř bytu na domovníci (obr. 22).

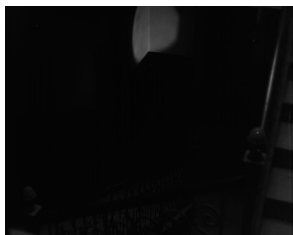
Použití jeřábu je sice v úvodní scéně výrazné a má své dekorativní rysy, ovšem bylo by nadsazené a analyticky neuvážené je samo o sobě považovat za exaltovanou propagaci studiové techniky. Prostorově ustavující funkce je příliš zjevná a mnohem sebeuvědomělejší, v rozporu s konvencemi využitým postupem je onen neobvykle dlouhý statický záběr na zavřené dveře bytu, skrze něž slyšíme rozhovor postav. Ve skutečnosti je ale strategie filmařů významně promyšlenější: Zapojením jeřábu hned ve druhém záběru filmu připravili diváka na užití této techniky, jež sama o sobě je sice podmanivá, ale nikoli zcela výjimečná. Elegantly ustavili prostor, ale dovnitř dekorace bytu „vstoupili“ střihem...

O to působivější je pak eskalující variace tohoto záběru v úvodu třetí scény, kdy se do bytu vrací Zachar i s policisty. Zatímco první jeřábový záběr (č. 2) na chodbě trval 17 vteřin, tento záběr (č. 17) trvá hned 75 vteřin — a jde o zdaleka nejdelší záběr z celého filmu. A není to ledajaký záběr, protože v každém ohledu „trumfuje“ ten předchozí: rozšířením předtím představené dekorace chodby, samotným pohybem kamery a hlavně okázalou demonstrací scénografických možností barrandovských studií i jejich lampového parku.

Začíná opět rámováním domovních schodů, opět ve tmě s bodovým světlem (obr. 23), aby se teprve po několika vteřinách celá mizanscéna osvětlila — a my zjistili, že s kamerou „stojíme“ o něco níže kolmo k předchozí pozici (obr. 24). Již předtím opulentní patrová dekorace tak nemá postavené jen schody vedoucí do patra s bytem, nýbrž i celé spodní patro s chodbičkou. Do domu vchází Zachar s policisty, kamera couvá a stoupá (stejně jako dříve), zatímco se otáčí v pravém úhlu do profilu k postavám jdoucím po schodech



Obr. 22



Obr. 23



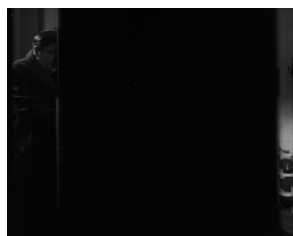
Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30

(obr. 25). Následuje je stranovým pohybem v profilu až ke dveřím, které už známe a které nyní Zachar odemyká (obr. 26). Jenže nepřichází stříh, nýbrž další pohyb vpravo — a to „skrz“ dekoraci (obr. 27) s následnou panorámou doleva na vcházející postavy (obr. 28).

Stejně jako chodba je i dekorace předsíně plasticky zasvětlená, s řadou tvarujících stínů posilujících efekt prostorové hloubky (obr. 29). Postavy jdou doprava, kamera s nimi... a opět proniká „skrz“ dekoraci do obývacího pokoje, tentokrát až k domovnici sedící u stolu (obr. 30), kde jsme ji prve opustili. Díky pečlivému zasvětlení vidíme na protější straně místnosti zřetelně i v druhém plánu pootevřené dveře do rovněž efektivně osvětlené ložnice. Kamera se nicméně nezastaví s lehkým přerámováním vlevo jako předtím, nýbrž pokračuje hluboko do prostoru — a teprve potom se otočí směrem ke dveřím, kudy vchází Zachar s policisty (obr. 31). Ani nyní však záběr nekončí, protože Zachar představí domovnici a policisté odejdou doprava mimo rám, přičemž volí obě strany stolu (obr. 32), čímž ještě více zdůrazní hloubku scénického prostoru postavených dekorací. Už jen samotný tento explicitně exaltovaný záběr by bylo lze chápat jako reklamu na možnosti barrandovského ateliéru (a to včetně plynule se Zacharem a policisty přesouvajícího se ručového ozvučení jejich akce souběžně s nediegetickou hudbou v pozadí).



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39

Ve filmu nicméně najdeme řadu podobně vystavěných sekvencí, ve kterých je zdůrazněna komplexní scénografie. Kamera se v prostoru pohybuje do stran a následují střihy z různých úhlů, aby se odhalily jednotlivé strany trojdimenzionální, drobnými architektonickými prvky vybavené a mnoha světelnými zdroji ošetřené dekorace. Tak je tomu například v šestnácté scéně výpovědi roztržité náhodné svědkyně v detektivově kanceláři (obr. 33–35). Takového komorní dekorace se navíc střídají s opulentními dekoracemi úředních chodeb (obr. 36) či členitých aristokratických vil, snímaných navíc seshora, aby více vynikla jejich rozlehlost a členitost (obr. 37–39).

Světlo ovšem neslouží filmařům jen jako prostředek informování o prostoru, nýbrž samo o sobě vystupuje do popředí. Činí se tak jednoduchými efekty, když zobrazuje figury v siluetách a dramatizuje scénu. Složitější příklad takového efektu nabízí scéna v hotelovém pokoji, kde se nechává pronikat světlo přes noční košili, takže vidíme erotický stín nahé ženské postavy pod ní (obr. 40). A nakonec se na světlo upozorňuje vysoce selektivním osvětlováním v expresionistických scénách se Zacharem ve vězení (obr. 41–43). Zprvu kompozičně motivovaná hra se světlem na sebe totiž postupně začne poutat pozornost, když vždy na okamžik zastaví tok narativních informací a nechá rozehrát sebeuvědomělou interakci jednotlivých stylových aspektů. Jinak řečeno, detailnost dekorací i po-



Obr. 40



Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48

čet využitých světél nejsou nezbytné pro rozvíjení příběhu, takže tyto referují rovněž samy k sobě... jako k ozvláštnění i jako k technické virtuozitě filmařů.

O něco problematičtější je práce se snímáním dialogů, zejména pak ve vztahu k vyslychanému Zacharovi (jak vidíme na sérii po sobě jdoucích záběrů na obr. 44–56). Logika používání jednotlivých kamerových úhlů, velikostí rámování i jejich řazení ve stříhové skladbě totiž není úplně zřejmá. Hypoteticky bychom mohli hovořit o kombinaci dvou stříhových tradic, jejichž variace byly i v české regionální kinematografii dlouhodobě zavedené: tradici konstrukční stříhové skladby a tradici analytické stříhové skladby.⁸⁵⁾ Jenže postupy volené ve *VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI* vedou spíše k rozrušování než rozvíjení účinků jedné i druhé z nich. Na konstrukční stříhovou skladbu se jednotlivé záběry prostorově příliš překrývají, na analytickou stříhovou skladbu zase tvoří příliš nesoudržný

85) Pod *analytickou stříhovou skladbou* míním postup, kdy je ustavující záběr scény následován sérií záběrů členících prostor do bližších rámování jeho jednotlivých částí, například konkrétních tváří, gest či rekvizit. *Konstrukční stříhovou skladbou* mám na mysli postup, který dokáže — zpravidla pomocí návaznosti pohledu či pohybu — vytvořit dojem, že postavy v rámci jednoho prostoru interagují s jinými postavami či předměty, aniž by se kdy všechny relevantní vizuální prvky ocitly společně v jednom rámu. Srov. D. Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 17.



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56

prostor s řadou drobných nenávazností. Z odstředivého hlediska exaltovanosti stylu je odůvodnění takových rozhodnutí zjevné: upozornit na množství rozmanitých kamerových pozic, jichž bylo zřejmě dosaženo jak více kamerami (zejména u silných stranových posunů),⁸⁶⁾ tak počty samostatných jetí. Může ale skutečně jít o podobně sofistikovanou hru? Nelze mluvit čistě o nezvládnutí prostorových principů stříhové skladby?

K odpovědi je třeba obrátit se opět do předchozích let, respektive k jinému společnému projektu režiséra Svatopluka Innemanna a kameramana Václava Vícha, a sice k filmu *MALOSTRANŠTÍ MUŠKETÝŘI*, natočenému o rok dříve. Ten je o něco pomaleji stříhaný (průměrná délka záběru *MALOSTRANSKÝCH MUŠKETÝŘŮ* je 12 vteřin, zatímco průměrná délka záběru *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* je 11,1 vteřin) a s menší variabilitou kamerových pozic. Jeho snímání dialogů je nicméně prostorově zcela srozumitelné a pravidelné, ačkoli i v něm je řada postav, dialogů a značně různorodých typů snímáných prostředí. Lze

86) K vícekamerovému natáčení v hollywoodském filmu viz D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 304–308; Donald Crafton, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1997, s. 244–248; k využití ve francouzském filmu Ch. O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound*, s. 125–129; k praxi v českém filmu viz poznámka pod čarou in P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 59.

tedy soudit, že pokud stejní tvůrci o rok dříve tyto techniky ovládali, není důvod pozoruhodně exaltovanou práci s kamerovými pozicemi a úhly v jejich *VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI* považovat za příznak jejich diletantismu, nýbrž o ní lze přemýšlet jako o součásti hry. Její dvojí funkce se ale na první pohled jeví být méně účinná než u výše zmíněných postupů. Pokud odstředivá role střihové skladby poukazuje na technické možnosti ateliérů, jaká může být dostředivá role podobně sebeuvědomělého snímání dialogů?

Jisté vodítko nám může poskytnout obecnější pohled na stylistické normy české filmové detektivky v následujících desetiletích. Jestli totiž podle mých dosavadních zjištění můžeme v souvislosti s ní hovořit o nějaké dlouhodobé stylistické tradici, jeví se jí být právě tendence sebeuvědoměle porušovat očekávání spojená se snímáním dialogů. Domnívám se, že všeobecně žánrově srozumitelné narativní schéma „výslechu“ je v každé detektivce zapojeno tolikrát, až pro tvůrce samo představuje uměleckou výzvu: Jak inovovat jeho snímání v porovnání s tím, jak jsou obvykle dialogy snímány?⁸⁷⁾ Je tedy možné, že zejména při scénách se Zacharem postupovali podobně i Innemann s Víchem. Šlo by potom o sebeuvědomělost nikoli jen v souvislostech „exaltovaného stylu s dvojí funkcí“, nýbrž i v rámci hry se samotnými konvencemi žánru.

Analýza *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* se tedy snažila poukázat na to, že ačkoli film měl plnit a plnil funkci „stylisticky exaltované“ výkladní skříně technických možností nových barrandovských ateliérů, činí tak v kontinuální návaznosti na standardizované postupy českých filmů i filmařů předchozích let. S výjimkou lehce diskontinuálního řetězení rozmanitých kamerových úhlů při snímání výslechů, které lze ale vysvětlit na pozadí žánrových tradic, totiž filmaři všechny exaltované stylistické volby podrobili dvojí funkci. Dostředivá funkce slouží filmu jako uměleckému dílu, zatímco odstředivá funkce poukazuje na technické možnosti nového produkčního zázemí. Jinak řečeno, v případě *VRAŽDY V OSTROVNÍ ULICI* filmaři na jedné straně plynule rozvíjeli již existující postupy v souladu s kompozičními nároky díla jako uměleckého systému. Oproti tomu na druhé straně tyto postupy využívali umělecky motivovanými způsoby, jejichž exaltovanost funkčně demonstrovala technické možnosti nového studia. Budeme-li tento postup interpretovat jako rétorickou taktiku samotných ateliérů, pak vlastně Barrandov oslovoval filmaře nikoli diskontinuálním „s námi bude všechno jinak“, nýbrž kontinuálním „s námi bude všechno lépe“.

IV. Epilog

Jak zaznělo v prvním odstavci, na nejobecnější úrovni se předchozí strany snažily odpovědět na otázku, co obnáší psát estetické dějiny české kinematografie. Coby výchozí bod jsem přitom navrhl projekt poetiky regionální české kinematografie, jenž usiluje o porozumění české kinematografii coby regionální poetice. Právě jeho prostřednictvím lze totiž nakonec vysvětlit, zda, kdy, kde, jakým způsobem a za jakých podmínek byla určitá estetická řešení určitých uměleckých problémů v dějinách české kinematografie preferovaněj-

87) Viz Radomír D. Kokeš, *Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce*. *Iluminace* 28, 2016, č. 4, s. 121–122.

ší než estetická řešení jiná — a proč právě tato. Jelikož každý ze tří bloků článku vyústil ve vlastní závěry, epilog slouží spíše k rozvinutí některých výše pojednaných východisek ve vztahu k obecnějším možnostem poznání, jež může poetika regionální kinematografie otevřít a jež budou pro čtenáře možná o něco uchopitelnější než období němého a raného zvukového filmu. Půjde pochopitelně toliko o hrubé načrtnutí několika obecnějších pozorování a jimi implikovaných výzkumných otázek, nikoli odpovědí.

Bylo totiž řečeno, že česká regionální poetika je odvozovaná až od pečlivé analýzy vzorku z korpusu, jenž je reprezentován souborem celovečerních filmových děl, z nichž každé bylo natočeno převážně na území českých zemí, převážně v českém jazyce a vyráběno pro standardní českou komerční distribuci. Jako taková může vést k rozpoznání a vysvětlení i méně zjevných forem kontinuit v přístupu českých filmařů k řešení uměleckých problémů. Jenže jakých třeba? Shledávám relativně obvyklým vnímat dlouhodobé estetické kontinuity v dějinách žánrů, témat a motivů, které se zanořují a zase vynořují, vyčerpávají a ozvláštňují, proměňují z těch dominujících na ty doplňkové. Méně běžné je ovšem rozpoznávat dlouhodobé estetické kontinuity v dějinách stylu, vyprávění a fikční světatvorby, natožpak tyto chápat jako paralelně existující, vzájemně si alternativní soubory uměleckých voleb, jejichž kombinace nemusejí směřovat k jednomu standardu.

Vezmeme si tři etapy, jež z pozic poetiky považuji za potenciálně pozoruhodné, ačkoliv v tomto ohledu teprve čekají na prozkoumání a pochopení. Zaprvé je to již výše pojednané období od začátku 20. let minulého století, zadruhé období následující přelom 40. a 50. let a zatřetí období konce 80. a první poloviny 90. let. Ve všech třech totiž filmařská komunita z různých důvodů vyjednávala se srovnatelnou uměleckou výzvou: *Jak se (znovu) vypořádat se zadáním vyprávět celovečerní hraný film?* V prvním případě proto, že se s ním filmaři ještě nikdy vypořádávat nemuseli. V druhém případě proto, že tlak okolností je měl ke krizovému vyjednávání s vnějšími omezeními, která významně zúžila rejstřík možností, jež měli k dispozici. A v třetím případě proto, že se rejstřík možností, jakými způsoby pojmout vyprávění celovečerního filmu, naopak nebývale rozšířil.

Tradiční historie českého filmu nemá tendence tato období vnímat jako umělecky pozoruhodná a jsou vysvětlována spíše v souvislostech dějin průmyslových (v prvním případě), kulturně-politických (v druhém případě) a společenských (v třetím případě). Z estetického hlediska bývají reflektována převážně jako poloamatérská (v prvním případě), nesvobodná (v druhém případě) či nevkusná (v třetím případě). Z pozic poetiky se ale můžeme ptát: Jakými způsoby se filmařská komunita s těmito novými podmínkami vyrovnala a jaké všechny modely řešení v těchto podmínkách tvůrci nabídli? Jaké principy uplatňovali při práci s osnovou vyprávění, s procesem vyprávění, s konstruováním fikčních světů? Můžeme identifikovat estetické problémy, které filmaři v daných podmínkách sdíleli i s jinými umělci?

Z pohledů vnějších v poetice kinematografie lze zmíněná období vidět jako spíše diskontinuální řez⁸⁸⁾ — ale opravdu tomu tak je? Jak ukázal příklad *VRAŽDY V OSTROVNÍ*

88) V případě přelomu 80. a 90. let je to komplikovanější, protože na jednu stranu existující texty sledují nástup postmoderní estetiky, zahraničních žánrových modelů, tradic nezávislého filmu a obecně fenomén komerčního filmu v nastalém tržním prostředí, na druhé straně rozpoznávají i vazby na poetiku 60. let. Převážně kritický (a žurnalisticky zjednodušující) pohled v tomto směru nabízí např. Andrej Halada, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Praha: NLN 1997. Skrze rozpoznání a interpretaci některých

ULICI, tvůrci se nakonec ve snaze poprat se s určitým zadáním otevírají (vědomě i nevědomě) řešením, která mají k dispozici, případně je měli k dispozici dřív. Kterak vysvětluje Ernst Gombrich, obrátí se k existujícím schématům, jež následně opraví a přizpůsobí s ohledem na to, čeho chtějí dosáhnout.⁸⁹⁾ V souladu s výše řečeným, moje pozorování prozatím naznačují, že napříč dějinami české regionální kinematografie nemůžeme mluvit o jednoznačném upřednostňování narativního schématu, jež si spojujeme se silným příčinným propojením událostí, které jsou navázány na dlouhodobé cíle omezeného množství hlavních postav. Často navíc toto schéma prochází výraznou opravou, např. je využito jen u jedné z více narativních linií, jeho struktura je prokládána narativními odbočkami, načrtnuté kauzální linie jsou nečekaně opouštěny, sledujeme souběžně či soustředně osudy většího množství postav nebo se pozornost věnuje spíše každodennosti života postav než soustavně následovaným cílům. Jak totiž můžeme vidět i na příkladu oněch tří období, významnou roli při hledání podob celovečerního vyprávění často hrála a stále hrají i schémata tomu kauzálně sevřenému spíše alternativní, třeba již zmíněné epizodické či cyklické vyprávění.⁹⁰⁾

Porozumění kupříkladu právě těmto transitivity etapám, kteréžto v přehledových dějinách české kinematografie chybí či v něm nabývají na důrazu ti tvůrci, kteří se nejvíce blíží normám pozdějším (např. česká nová vlna) či souběžným normám zahraničním (např. evropská avantgardní hnutí), může v procesu *hledání* zviditelnit právě dlouhodobé kontinuity v práci s regionální výstavbou celovečerního filmu — ale musí vzejít z výzkumu *zdola nahoru*. Leckteré z tehdy natočených filmů působí snad jako výstřední, nefunkční či znepokojující, leč v potenciálních jiných logikách, synchronních i diachronních, se mohou ukázat jako normální, funkční a uspokojivé. Cílem jejich vysvětlení přitom není vidět tyto filmy jako *lepší*, nýbrž chápat je v přesnějších a výmluvnějších souvislostech. Porozumíme-li do budoucna v ekvivalentních souvislostech i jiným regionálním kinematografům,⁹¹⁾ mohou do popředí vystoupit alternativní trajektorie stylistických a narativních dě-

tvůrčích, typových i obecněji tematických trendů k 90. rokům mnohem přesvědčivěji přistoupil Jaromír Blažejovský, *Bitva o život. Poznámky k morálce a ideologii českých filmů po roce 1989. Film a doba* 47, 2001, č. 4, s. 179–184.

89) E. H. Gombrich, c. d., s. 73–132.

90) Na jedné straně lze hledat zdroje v českých literárních tradicích, kde je epizodické vyprávění silně zakořeněné. Současně se lze ptát, zda tato alternativní řešení nebyla (a nejsou) dílem i výsledkem hledání cesty, jak se odlišit od dovážených zahraničních filmů s velkou produkční hodnotou — a to ne nutně jen prostřednictvím uměleckého filmu (jak naznačuje třeba A. Higson, c. d., s. 41, v reakci na Steve Neale, *Art Cinema as Institution. Screen* 22, 1981, č. 1, s. 11). Jinak řečeno, jestli nenásledování mezinárodních norem a pro filmové kritiky následný efekt řemeslně *vadného* filmu neznamenaají naopak následování dlouhodobých norem regionální poetiky, a tedy spíše variantu než chybu. Variantu, jež je navíc publiku regionální kinematografie snadno srozumitelná a jím vyhledávaná. Srov. v porovnání s ostatními zeměmi ojediněle silná role tuzemské kinematografie na československém trhu ve 20. letech (K. Thompson, *Exporting Entertainment*, s. 136), ve 30. letech (P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 315–321) — i v posledních třiceti letech, kdy najdeme průměrně dva české filmy v prvních pěti nejnavštěvovanějších filmech roku, často i v čele žebříčku. Data jsem čerpal z online: <<https://kinomaniak.cz/navstevnost-kin/rocni/>>, [cit. 15. 10. 2020].

91) Plně souhlasím s Peterem Krámerem, který mi v soukromé korespondenci napsal, že „je třeba udělat ještě hodně empirické práce (na základě těch druhů konceptů a metodologií, jaké jsou nabídnuty v [této] studii), než bude možné začít konstruovat závěry o rozdílech v estetických normách a o podmínkách, v nichž se tyto normy objevily.“ Zdroj: autorova e-mailová korespondence s Peterem Krámerem, prosinec 2019 [přel. RDK].

jin kinematografie. Stejně tak ovšem může poetika regionální kinematografie vést k alternativním způsobům chápání toho, co všechno vlastně lze považovat za onen *dobře udělaný film*.⁹²⁾

Seznam citovaných filmů:

Adam a Eva (Václav Binovec, 1922), *Batalion* (Přemysl Pražský, 1927), *Bílý ráj* (Karel Lamač, 1924), *C. a K. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský – Jan Stanislav Kolár, 1919), *Do panského stavu* (Karel Anton, 1925), *Drvoštěp* (Karel Lamač, 1922), *Dvojitý život* (Václav Kubásek, 1924), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Fidlovačka* (Svatopluk Innemann, 1930), *Horské volání S. O. S.* (Leo Marten – Vladimír Studecký, 1929), *Jedenácté přikázání* (Václav Kubásek, 1925), *Krásná vyzvědačka* (Miroslav Josef Krňanský, 1927), *Krok do tmy* (Martin Frič, 1938), *Kříž u potoka* (Jan Stanislav Kolár, 1921), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (Karel Lamač, 1932), *Malostranští mušketýři* (Svatopluk Innemann, 1932), *O velkou cenu* (Vladimír Slavínský, 1922), *Obchod na korze* (Ján Kádár – Elmar Klos, 1965), *Otrávené světlo* (Karel Lamač – Jan Stanislav Kolár, 1921), *Pancéřové auto* (Rolf Randolf, 1929), *Před maturitou* (Vladislav Vančura – Svatopluk Innemann, 1932), *Příchozí z temnot* (Jan Stanislav Kolár, 1921), *Revizor* (Martin Frič, 1933), *Sedmá velmoc* (Přemysl Pražský, 1933), *Svatý Václav* (Jan Stanislav Kolár, 1929), *Šachta pohřbených ideí* (Rudolf Myzet – Antonín Ludvík Havel, 1921), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Takový je život* (Carl Junghans, 1929), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930), *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973), *U svatého Antoníčka* (Svatopluk Innemann, 1933), *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923), *Vražda v Ostrovní ulici* (Svatopluk Innemann, 1933), *Záhada modrého po-koje* (Miroslav Cikán, 1933).

Radomír D. Kokeš (1982) působí jako odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, narativní taktiky hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a tzv. spirálový narativ coby inovativní schéma populárního vyprávění. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz), spravuje a průběžně doplňuje svou filmovou databázi *Počítadlo filmových záběrů* (douglaskokes.cz/pdz) — a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016), přičemž jeho poslední rozsáhlejšími pracemi jsou studie „Spiral, Slasher, and Sequel: Case of Happy Death Day (2017) and Happy Death Day 2U (2019)“ (2019) a „Norms, Forms and Roles: Notes on the Concept of Norm (not just) in Neoformalist Poetics of Cinema“ (2019). (Kontakt: douglas@phil.muni.cz)

92) Poděkovat bych chtěl především Peteru Krämerovi a Petru Szczepanikovi, a sice za jejich pečlivé čtení a mimořádně cenné komentáře, které tomuto textu významně napomohly. Zvláštní dík si zaslouží rovněž jeden z anonymních recenzentů, jehož pozorné čtení mě inspirovalo k řadě důležitých změn v rukopisu studie a zároveň mi poskytlo množství impulzů pro další bádání. Za obecnější podněty k mému dlouhodobému výzkumu či za komentáře k rukopisu této studie děkuji rovněž Jaromíru Blažejovskému, Davidu Drozdovi, Tereze Frodlové, Berndu Herzogenrathovi, Tomáši Kačerovi, Raminovi S. Khanjanimu, Ivanu Klimešovi, Jance Kokešové, Martinu Kosovi, Danu Krátkému, Petru Marešovi, Lukáši Novosadovi, Ondřeji Pavlíkovi, Miroslawu Przyłipiakovi, Pavlu Skopalovi, Janu Šotkovskému, Martinu Šrajerovi, Michalu Večeřovi a Petru Zejdovi. Za dlouhodobou vstřícnost, bez níž by můj projekt nebylo lze realizovat, děkuji rovněž Národnímu filmovému archivu, zejména Michalu Bregantovi a Matěji Strnadovi.

SUMMARY

Czech Cinema as a Regional Poetics*Questions of Continuity and the Beginnings of Studio Production***Radomír D. Kokeš** (Masaryk University)

At the most general level, this article wanted to answer the question of what it requires to write an aesthetic history of Czech cinema. As such, it tried to sketch possibilities of a research project on a poetics of Czech cinema illustrated through an example of Czech cinema to the period around the opening of Barrandov studios in 1933. The poetics of cinema explores construction principles of film work regarding (a) their relationship to individual works and groups of works, and (b) their relationship to particular empirical conditions of the creation of these works in synchronic and diachronic perspectives. The article argued in accordance with these starting points that an internal cohesiveness of a research corpus is key for such a research project. However, Czech cinema represents a very diverse group of films. What is more, it is hard to decide what categories all the films fall into, let alone get a convincing corpus based on them. Yet, as was discussed in the first part of the text, if we define the research corpus based on a dominant language, dominant place of production and preferred distribution type, we can arrive at a logically consistent corpus of so-called regional cinema. In other words, it is possible to create a group of films that aim at functionally comparable goals. In the second part, the article began from the long-term perspective, by a polemics with such explanations of poetic approaches to regional cinemas in comparison to Hollywood cinema on the one hand, or international stylistic tendencies on the other. The first argument was that in the case of Czech cinema, in the 1930s studio requirements for systematic work and standard procedures were confronted with practices, preferences, and systems of norms from periods when filmmakers adopted them in an unsystematic way and with no externally prescribed standards. The second argument was that there were several parallel dominant systems of feature film norms in the 1920s that did not tend towards unification. They follow a different creative logic than in the case of international norms. The third part of the article came back to the question of the relationship between creative and studio continuities from a more short-term perspective in the analysis of the first film made in the Barrandov studios, *MURDER ON OSTROVNÍ STREET* from 1933. The article asked the following question: To what measure and in what ways is *MURDER ON OSTROVNÍ STREET* a project representing a stylistic continuity or, discontinuity, in its relation to films made in previous years? The text demonstrated that although the film was supposed to perform a variety of self-conscious film techniques, it did so in continuity with conventionalized practices of Czech films and filmmakers from previous years. The fourth part of the article, the epilogue, reflected from previous findings to more general reflections on how research into so-called Czech regional poetics can contribute to the overall knowledge of an aesthetic history of Czech cinema.

key words: aesthetic film history, poetics of cinema, concept of a regional cinema, Czech cinema, Barrandov, the introduction of sound

klíčová slova: estetické dějiny filmu, poetika kinematografie, koncept regionální kinematografie, česká kinematografie, Barrandov, nástup zvuku

Barbora Podškubková (Masarykova univerzita)

Pavel Skopal (Masarykova univerzita)

Klubisté sobě

Funkcionáři Filmového klubu v Uherském Brodě v letech 1976–1989

Úvod

Filmové kluby (dále jen FK) spadaly mezi důležité distribuční kanály filmové produkce již od konce 50. let — tehdy vznikaly pod záštitou Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí,¹⁾ která jim současně předurčila i jejich vzdělávací charakter.²⁾ Vzniklo alternativní kulturní prostředí, šířící se i v oblastech mimo „centra kulturního dění“.³⁾ Souběžně s vzhledem do dynamiky této tradiční součásti státně-socialistické kulturní sféry umožní případová studie uherskobrodského klubu identifikovat funkce, jež mohly kluby plnit pro funkcionáře zajišťující jejich chod. Může tak přispět ke komplexnějšímu porozumění normalizačnímu období coby specifickému sociálnímu světu, který se vyznačoval velmi nerovnoměrným rozložením moci, ale současně umožňoval určitou škálu jednání a taktik směřujících k uspokojení cílů a potřeb milionů lidí, které nelze jednoduše označit ani jako „normalizátory“, ani jako „normalizované“. Mechanismům po téměř dvě dekády probíhající reprodukci mocenských vztahů lépe porozumíme, když se vyhneme jednoduchým polarizacím a pokusíme se vysvětlit, jaké typy uspokojení nabízel

1) Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí vznikla v roce 1952 a měla plnit úkoly osvětové činnosti, vědeckotechnické propagace, popularizace vědy a techniky způsobem, který byl přijatelný pro vládnoucí moc. Srov. Jiří Knapík – Martin Franc, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia 2011, s. 840.

2) Tereza Dvořáková – Jan Kastner (eds.), *40 let filmových klubů (texty k připomenutí 40. výročí existence filmových klubů na XXIX. letní filmové škole 2003)*. Uherské Hradiště: Asociace českých filmových klubů 2003, s. 6.

3) Kulturními centry zde máme na mysli velká města, např. Prahu, Brno či Olomouc, ve kterých byly filmové kluby v okamžiku založení uherskobrodského klubu již dlouhou dobu v provozu, a zároveň zde byly možnosti i jiného kulturního využití.

tento sociální svět, ale také ve specifickém smyslu slova svět myšlenkový (*Sinnwelt*). Tímto pojmem označila skupina českých a německých historiků prostor představ, zájmů, kompromisů či strategií přizpůsobování, v němž lidé akceptovali socialistický systém, neustále znovu konstruovali smysl stávajícího sociálního pořádku a svým jednáním obnovovali jeho legitimitu.⁴⁾ Nabídl tak jeden z možných nástrojů k překonání dichotomického chápání diktatury, členícího aktérský prostor na ovládající a ovládané či na „my“ a „oni“.⁵⁾ Vztah ovládnutí a podřízenosti místo toho chápou jako relativní a oboustranný: vládnoucí je provázán s ovládaným, první je závislý na druhém a neustále ohrožen ztrátou své nadvlády.⁶⁾ Svět každodennosti pozdního socialismu můžeme uchopit jako prostor, kde se politické ovládnutí přetváří v internalizovanou sociální praxi (panství se v něm projevuje jako sociální praxe a naopak sociální praxe jako panství). Podle německého historika Martina Sabrowa je to ovšem také svět, kde ovládnutí mohou „svévolně“ připisovat záměrům vládců svébytný smysl — *Eigen-Sinn*.⁷⁾

Sabrowův „svébytný smysl“ zde odkazuje ke konceptu, který má v německých dějinách každodennosti pestrout historií⁸⁾ a který je velmi inspirativní i pro naši studii, zejména ve variantě, v jaké byl využíván pro analýzu každodennosti ve východoněmecké diktatuře Thomasem Lindenbergerem. Pojem má pomoci zachytit takové motivace aktéra, jež mu umožňují, aby dodal svému jednání smysl. Jde tedy o schopnost přiřknout smysl vlastnímu chování a postojům ve vztazích k autoritě — ať už se tak děje v souladu nebo v rozporu s ideologickým očekáváním na straně oné autority. Důležité je, abychom jako badatelé tento akt svéhlavosti či připisování smyslu nechápali na základě předem daných předpokladů například o totalitární povaze příslušné autority, vůči které se jednání vztahovalo, nebo o „skutečných zájmech“ daného jedince. Jeho motivace a zkušenosti musíme chápat jako svébytný objekt zkoumání — jinak neporozumíme tomu, proč si tolik lidí zachovává

-
- 4) Michal Kopeček – Pavel Kolář, Projekt „Socialistická diktatura jako myšlenkový svět“. *Soudobé dějiny* 19, 2012, č. 2, s. 190–191.
 - 5) Pro koncepční kritiku popisu socialismu (v daném případě „sovětského“) v binárních kategoriích srov. klíčovou knihu Alexeje Jurčaka *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: poslední sovětská generace*. Praha: Karolinum 2018, zejména s. 17–20, 127. Pro Jurčakem inspirovaný výzkum každodennosti v normalizačním období srov. Přemysl Houda, *Normalizační festival: socialistické paradoxy a postsocialistické korekce*. Praha: Karolinum 2019.
 - 6) Srov. k tomu kontextualizující výklad in Petr Sedlák, Každodennost jako předmět a koncept dějepisného poznání. *Soudobé dějiny* 20, 2013, č. 1–2, s. 135.
 - 7) Martin Sabrow, Socialismus jako myšlenkový svět. Komunistická diktatura v kulturněhistorické perspektivě. *Soudobé dějiny* 19, 2012, č. 2, s. 202. Samotný pojem je obtížné přeložit do češtiny, proto jej s ohledem jednak na jeho sémantickou bohatost, jednak na pestrout historii jeho užívání ponecháváme bez překladu. Takové řešení zvolil také Vítězslav Sommer, který podává i stručné shrnutí dějin užívání tohoto pojmu. Srov. Cesta ze slepé uličky „třetího odboje“. Koncepty rezistence a studium socialistické diktatury v Československu. *Soudobé dějiny* 1, 2012, s. 9–36.
 - 8) Alf Lüdtke jej využil pro analýzu sociálních praktik dělnictva. Tento pojem označuje svéhlavost, způsob sebezpotvrzování a akt přivlastňování odcizených společenských vztahů. Lüdtke přitom zdůrazňuje, že svéhlavost (což by byl nejpřiléhavější český překlad) není totéž jako odpor či protest. Srov. např. Alf Lüdtke, *Cash, Coffee-Breaks, Horseplay: Eigensinn and Politics among Factory Workers in Germany circa 1900*. In: Michael Hanagan – Charles Stephenson (eds.), *Confrontation, Class Consciousness, and the Labor Process*. New York – Westport – London: Greenwood Press 1986, s. 65–96; Alf Lüdtke, *What Happened to the „Fiery Red Glow“? Workers' Experiences and German Fascism*. In: Alf Lüdtke (ed.), *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*. Princeton: Princeton University Press 1995, s. 198–251.

pozitivní vztah k některým aspektům jejich života v minulém režimu, třebaže se velká část z nich ke komunistické ideologii tehdy vůbec nehlásila.⁹⁾

V této linii výzkumu se nachází i práce Ester von Richthofenové, která zkoumala vytváření a organizování kultury ve východním Německu s interpretačním využitím pojmu *Eigen-Sinn*. Ukazuje, jak se kulturním funkcionářům působícím v postupimském okrese na různých pozicích dařilo vytvářet si prostor pro sebe sama a naplňovat své zájmy a tužby navzdory mnoha omezením ze strany vládnoucí moci, popř. i s její podporou.¹⁰⁾ Tím, že se zaměřuje na kulturní funkcionáře v NDR od 50. až do 80. let, nám výzkum Richthofenové může sloužit jako podpora při identifikování sdílených vzorců, rozpoznatelných v motivacích a taktikách kulturních funkcionářů ve státním socialismu sovětského typu. Přítomná studie nicméně nemá ambici poměřovat míru transnárodní univerzálnosti motivací či mechanismů jednání, ale spíše přispět k doplňování obrazu toho, jak v Československu fungovala dualita normalizačního panství a svěbytného jednání. Skromně tak přispívá k výzkumu normalizační každodennosti, jak jej načrtli Pavel Kolář s Michalem Pullmannem¹¹⁾ a empirickým výzkumem obohatili například Jakub Jareš, Matěj Spurný a Katka Volná knihou o vyučujících a studentech na Filozofické fakultě UK¹²⁾ či Přemysl Houda prací o organizátorech folkových festivalů.¹³⁾

Budeme citovat ještě jedno inspirativní prohlášení německého historika Martina Sabrowa: podle něj je produktem dělení na pachatele a oběti temný obraz socialistické diktatury, který

není ani nesprávný, ani zbytečný. Pomáhá nám uvědomovat si zásadní rozdíl mezi svobodou a nesvobodou, tolerancí a útlakem, právním státem a zvůli [...] Otázkou však zůstává, jak tento pohled, v němž se komunismus jeví jako leviatan, pomáhá diktaturu vysvětlit a jaký je jeho poměr k mnohem méně temným vzpomínkám, jež o všedním životě v socialismu chovají obyčejní lidé.¹⁴⁾

V této studii zkoumáme chování funkcionářů Filmového klubu v Uherském Brodě od jeho vzniku v roce 1976 do roku 1989, kdy doklady o jeho činnosti končí — naším cílem je porozumět jejich motivaci podílet se na kulturním životě místa, kde žili, a důvodům vytvářet si relativně autonomní prostor pro realizaci vlastních zájmů. Sledujeme, jaké vztahy panovaly mezi jednotlivými funkcionáři, jak pro dosažení svých cílů vyjednávali s jinými aktéry, jak si dokázali osvojit způsob komunikace tak, aby pro ně byl přínosný, a v jaké

9) Srov. Thomas Lindenberger, *The Fragmented Society: „Societal Activism“ and Authority in GDR State System*. *Zeitgeschichte* 37, 2010, č. 1, s. 3–20. Jakkoli se Lindenbergerova badatelská výzva (srov. projekt *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur*) týkala výzkumu NDR a při přenášení konceptů na jiný kontext je potřeba být opatrný, tuto perspektivu považujeme za produktivně přenositelnou na výzkum pozdně-socialistického Československa.

10) Esther von Richthofen, *Bringing Culture to the Masses. Control, Compromise and Participation in the GDR*. New York – Oxford: Berghahn Books 2009.

11) Pavel Kolář – Michal Pullmann, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*. Praha: NLN 2016.

12) Jakub Jareš – Matěj Spurný – Katka Volná, *Náměstí Krasnoarmějců 2. Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2012.

13) P. Houda, c. d.

14) M. Sabrow, c. d., s. 197–198.

míře využívali ideologii jako nástroj, jak realizovat své záměry. Specifický a velmi důležitý pramenný zdroj představoval osobní archiv Marie Libíkové, který zachycuje činnost klubu od jeho vzniku roku 1976¹⁵⁾ až po rok 1985. Libíková byla předsedkyní uherskobrodského FK od roku 1978¹⁶⁾ do roku 1980.¹⁷⁾ Přestože z důvodu pracovní vytíženosti odešla z funkce předsedkyně, ve FK i nadále figurovala jako jednatelka a archivářka a ponechávala si dokumentaci vztahující se k činnosti klubu. Dalším klíčovým pramenem jsou rozhovory s deseti členy výboru uherskobrodského FK, jmenovitě s JUDr. Marií Libíkovou, Mgr. Marií Rosenfeldovou, Petrem Rosenfeldem, Mgr. Milenou Tučnou, MUDr. Dagmar Černou, Ladislavem Bednaříkem, Ing. Janem Chlebkem, Ing. Ludkem Habáníkem, JUDr. Zdeňkem Sochorcem a Bc. Janou Hrdinovou (jeden z klíčových aktérů historie uherskobrodského FK, Pavel Nesázal, je již po smrti, takže nebylo možné rozhovor s ním uskutečnit). Jejich vzpomínky s odstupem přibližně 30 až 40 let mohou být poznamenány nespolehlivostí paměti a především mechanismem sebevylepšující stylizace, tedy potřebou vytvářet pozitivní sebeobraz a uvádět vlastní životní narativ do souladu s univerzálně přijatelným způsobem jednání.¹⁸⁾ Její specifčnost reflektujeme, popisy jednání a dějů podrobujeme datové triangulaci, nakolik to existující prameny dovolují, a pamětnická vysvětlení motivací jednání kriticky interpretujeme. Zároveň ale tyto vzpomínky respektujeme jako pramen informací o dobovém prožívání každodenní reality v normalizačním období, který je nenahraditelný a který lze — třebaže s nutnou metodologickou podezřívavostí — použít jako významný zdroj pro vyprávění o minulosti. Platí to zejména v situaci, kdy jednotlivé popisy a vysvětlení aktérů, kteří sdíleli stejné zkušenosti a podíleli se na stejných rozhodnutích, vytvářejí relativně konzistentní obraz prožitků a motivací.

Organizační vývoj filmových klubů

Pro porozumění jednáním a motivacím klubových funkcionářů je potřeba si nejprve stručně představit institucionální prostor, ve kterém realizovali své aktivity. Zásadním mezníkem ve vývoji FK byl rok 1963, kdy se jejich garantem stala Československá společnost pro šíření vědeckých a politických znalostí (dále Čs. společnost),¹⁹⁾ jejíž název se

15) Viz Dopis Pavla Nesázala, předsedy MěstV SSM, adresát neznámý, 9. 9. 1976. Osobní archiv Marie Libíkové.

16) Tehdy se Marie Libíková poprvé podepisuje jako předsedkyně Filmového klubu v Uherském Brodě. Viz Dopis předsedkyně FK při MěV SSM Uh. Brod Marie Libíkové Filmotéce Čs. filmového ústavu, 17. 2. 1978. Osobní archiv Marie Libíkové.

17) Rozhovor Barbory Podškubkové (BP) s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem (16. 1. 2016, Uherský Brod).

18) Srov. Petr Andreas, *Vybírat a posuzovat. Literární kritika a interpretace v období normalizace*. Příbram: Pistorium – Olšanská 2016, s. 28–45.

19) Jeden z vůdců prvních klubů v Československu vznikl již v listopadu 1957 v Brně při Domu umění města Brna a v únoru následujícího roku byl coby Filmový klub náročného diváka převeden pod Čs. společnost. Na konci 50. let bylo ale zakládání klubů zastaveno s odůvodněním ministra školství a kultury Františka Kahudy a Ústřední správy Československého filmu, že kluby jako specifický distribuční okruh nemají v podmínkách socialistické společnosti význam, protože o kulturně politickou výchovu diváka pečuje veškerá distribuce. K obnovení zakládání klubů došlo až v roce 1963. Srov. jk [Jaroslav Klenovský], *Dvacet pět let Filmového klubu Brno. Zpravodaj Filmového klubu v Brně* 1983, č. 4; Pavel Skopal, *Filmová kultura severního*

o dva roky později změnil na Socialistickou akademii (SAK).²⁰⁾ Akce pod ní pořádané musely mít edukativní ráz cílený na širokou veřejnost, což kluby naplňovaly pořádáním lektorských úvodů před každou filmovou projekcí (toto vzdělávací zadání jim zůstalo i po změně zaštiťující organizace).²¹⁾ Krátce nato vznikl také Klub přátel filmového umění a po několika dalších jednáních a jmenování předsednictva Celostátního výboru Klubu přátel filmového umění byla na konci roku 1963 oficiálně zahájena činnost prvních 87 klubů. Jejich dramaturgie byla zpravidla sestavena do cyklů po deseti filmech, a tak se diváci mohli těšit například na „10 nejlepších filmů světa podle bruselské ankety“ nebo na cyklus „Slavní tvůrci světové veselohry“. V roce 1964 byl Klub přátel filmového umění přejmenován na Československou federaci filmových klubů (dále jen ČFFK), která byla ještě v téže roce přijata do Mezinárodní federace filmových klubů.²²⁾ K další významné změně došlo v roce 1965, kdy bylo na první celostátní konferenci ČFFK rozhodnuto, že se ČFFK oddělí od SAK. Tím byl zrušen monopol SAK a zároveň se rozšířila základna zřizovatelů FK na všechny kulturní instituce. Ve stejném roce přešla celá organizace ČFFK pod správu Československého filmového ústavu, a filmové kluby se tak staly z organizačního a ekonomického pohledu soběstačnou institucí, jež svoji činnost financovala z členských poplatků.

V průběhu 60. let se též uskutečnily první letní²³⁾ a zimní semináře pro vedoucí, lektory a členy FK. Zároveň ve spolupráci s Českým svazem mládeže vznikaly i první FK mládeže²⁴⁾ pro cílovou skupinu 13 až 15 let, které byly ovšem v průběhu 70. let buď rušeny, nebo převáděny pod správu pionýrských domů. V roce 1974 byla ČFFK zrušena a místo ní vznikla v roce 1976 Rada československých filmových klubů (dále jen Rada). Zatímco orgány ČFFK byly voleny její členskou základnou a v předsednictvu fungovala vždy alespoň polovina zástupců klubů, nově založená, výrazně zpolitizovaná Rada byla orgánem Ústředního ředitele Československého filmu, který členy jmenoval i odvolával, a byla tvořena desítkami zástupců vedení jiných organizací československé kinematografie, politiky a kultury. Kluby tedy byly podřízeny Radě, jejím metodickým pokynům a „zásadám zřizování, organizace a činnosti filmových klubů“. V případě, že klub porušil některé ustanovení nařízené Radou, mohlo dojít k vyloučení klubu z těchto struktur, což v podstatě znamenalo jeho zánik. Kromě této centrální kontroly byla prováděna i kontrola na lokální úrovni prostřednictvím dohledu ze strany zřizovatelů či národních výborů. Během 80. let se sice zvýšil počet filmových klubů i jejich celková návštěvnost, z kvalitativního hlediska se klubový fond filmů, probíhala modernizace kinosálů, byly opět obnovovány některé dětské FK a rostlo například i množství pravidelných seminářů, ale k žádné zásadní organizační změně nedošlo.²⁵⁾

trojúhelníku. *Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014, s. 108; Filmové kluby u nás. Rozhovor s ředitelem Filmového ústavu dr. Zvoníčkem. *Mladá fronta*, 29. 9. 1963, s. 5.

20) Podrobněji srov. J. Knapík – M. Franc, c. d., s. 840.

21) Barbora Podšubková, *Brněnský filmový klub v období změn: Vytváření kulturního prostoru klubovými funkcionáři v letech 1968–1982*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta 2015, s. 20.

22) T. Dvořáková – J. Kastner, c. d., s. 6.

23) Předchůdce Letní filmové školy.

24) Pobočky běžných filmových klubů. Srov. T. Dvořáková – J. Kastner, c. d., s. 7.

25) T. Dvořáková – J. Kastner, c. d., s. 9.

Důvody a okolnosti vzniku a zániku uherskobrodského FK

Činnost uherskobrodských klubových funkcionářů byla ovlivněna nejen institucionálními mantinely fungování klubů, ale také kulturní infrastrukturou daného místa. Uherský Brod se rozprostírá v jihovýchodní části Jihomoravského kraje²⁶⁾ a v jeho okolí se nachází řada malých obcí, např. Prakšice, Bánov, Nivnice či Vlčnov,²⁷⁾ ale také velká města jako Uherské Hradiště,²⁸⁾ Zlín²⁹⁾ či Kroměříž.³⁰⁾ Nízkou koncentraci průmyslové výroby, a tedy i dělnického obyvatelstva v Uherském Brodě, změnilo rozhodnutí postavit zde Slovácké strojírny,³¹⁾ které zahájily provoz 10. listopadu 1951. V roce 1961, kdy mělo město 9 153 obyvatel, dělníci tvořili už bezmála polovinu pracujícího obyvatelstva (47 %).³²⁾

Industrializace města měla dopad i na vývoj kultury, která měla institucionální zázemí v Závodním klubu strojírenství,³³⁾ přejmenovaném v roce 1968 na Závodní klub pracujících (dále jen ZKP).³⁴⁾ Brodští obyvatelé měli dále možnost navštěvovat kino Svět,³⁵⁾ jež se nacházelo na Hradním náměstí, a kino Oko³⁶⁾ provozované v sokolovně.³⁷⁾ V roce 1972 však návštěvnost filmů poklesla a náklady na provoz kin vzrostly.³⁸⁾ V témže roce vyhořely prostory ZKP a bylo nutné jeho kulturní činnost částečně přenést na jiné místo. V souvislosti s nízkým počtem návštěvníků kina Oko a jeho prodělečností se tak nabízel možnost ZKP přemístit právě do prostor kina, k čemuž došlo 30. září roku 1972.³⁹⁾

26) Jihomoravský kraj vznikl správní reformou realizovanou zákonem č. 36/1960 Sb., který zredukoval počet krajů z původních 13 (+ hl. město Praha s postavením kraje) na 8 — Hlavní město Praha, Středočeský, Jihočeský, Západočeský, Severočeský, Východočeský, Jihomoravský a Severomoravský kraj.

27) Tyto obce zmiňujeme z toho důvodu, že jejich obyvatelé jezdili do Uherského Brodu za kulturou. V 2. pol. 70. let pak obyvatelé vesnic v okolí Uherského Brodu tvořili důležitou součást publika FK. Viz rozhovory BP s Janou Hrdinovou (19. 3. 2017, Uherský Brod) a Dagmar Černou (11. 3. 2017, Brno).

28) Uherské Hradiště bylo okresním městem, do jehož působnosti spadal Uherský Brod.

29) Kde vznikl FK dříve než v Uherském Brodě. Rozhovor BP s Janou Hrdinovou, c. d.

30) FK v Kroměříži vznikl v roce 1963. Viz Leták filmového klubu v Kroměříži, podzimní cyklus, ročník 1982–1983. Osobní archiv Marie Libíkové.

31) V průběhu několika dalších let se Slovácké strojírny staly druhým největším závodem ve městě. Srov. Metoděj Zemek – Josef Bartoš, *Uherský Brod. Minulost i současnost slováckého města*. Brno: Blok 1972, s. 288.

32) Tamtéž.

33) Závodní kluby byly od roku 1946 zakládány závodními odborovými skupinami jako místa vhodná pro provoz knihoven, čítáren, konání schůzek, zájmových kroužků a pořádání přednášek. V polovině 50. let byla kritizována skutečnost, že kulturní činnost závodních klubů ROH se překrývá s paralelně fungujícími osvětovými besedami. V místech, kde dobře fungovaly závodní kluby, byla kulturní náplň činnosti osvětových besed převáděna do těchto klubů. Tak začaly fungovat „kluby pracujících“, které měly zastávat funkci kulturního zařízení přesahujícího rámec podniku a stávaly se centrem kulturního života v řadě obcí. Srov. J. Knapík – M. Franc, c. d., s. 424, 1075–1076.

34) Založen byl v roce 1952 při Závodech přesného strojírenství. Srov. M. Zemek – J. Bartoš, c. d.

35) Kino Svět mělo 421 míst. Pavla Svitáková, vedoucí kin Svět a v roce 1976 založeného kina Máj, v e-mailové korespondenci s BP (27. 6. 2017). V letech 1956–1957 probíhala v kině velká modernizace, během které bylo přestavěno na širokoúhlé, vybudována elevace a instalovány projektory se čtyřkanálovým zvukem. Jiří Doležal, promítač kina, v e-mailové korespondenci s BP (28. 6. 2017).

36) V kině Oko byl až do jeho uzavření pouze klasický formát obrazu /1:1,37/. Hlediště nemělo elevaci, v kině se nacházela přenosná sklápěcí sedadla. Byl zde také stupňovitý balkon. Jiří Doležal v e-mailové korespondenci s BP (28. 6. 2017).

37) Josef Beneš, *Uherský Brod 21. 10. 1956: Slavnosti J. A. Komenského v Uherském Brodě 1956*. Uherský Brod: Museum J. A. Komenského 1958, s. 29.

38) M. Zemek – J. Bartoš, c. d., s. 304.

39) Státní okresní archiv, Uherské Hradiště, fond MěNV UB — kronika města, 6. svazek 1971–1975, inv. č. 4, s. 186.

První aktivity směrem k založení FK v Uherském Brodě byly zahájeny v srpnu roku 1976. V té době bylo v Uherském Brodě v provozu již zmiňované kino Svět,⁴⁰⁾ které promítalo třikrát denně, včetně odpoledního promítání pro děti a mládež. Potřeby zájemců o kinematografii byly saturovány také v ZKP, kde se konaly příležitostně i filmové projekce.⁴¹⁾ Pamětníci se však shodují, že ke „kvalitním“ filmům se občané Uherského Brodu dostali jen málokdy. Právě tato frustrace z nízké kvality distribuční nabídky, vycházející ze zkušenosti s Prahou, je Marií Libíkovou zpětně identifikována jako hlavní motivace pro vlastní aktivitu:

To se pořád hrály ty ruské válečné filmy a ty české budovatelské. Prostě pořád to stejné [...]. Já jsem přišla z Prahy a byla jsem zvyklá chodit do divadla, do kina. Tady nebylo nic. A co se v těch kinech hrálo, to bylo strašné. Tak jsme si řekli, že alespoň něco bychom mohli pro ty lidi udělat.⁴²⁾

V době snah o založení uherskobrodského FK ještě neexistoval klub ve 20 kilometrech vzdáleném Uherském Hradišti,⁴³⁾ takže jediný relativně dostupný FK se nacházel ve 30 km vzdáleném Zlíně. Z výpovědí pamětníků vyplývá, že založení vlastního FK vnímali v této situaci jako způsob, jak získat přístup k pestřejší filmové nabídce.⁴⁴⁾ Hlavní iniciátorkou byla Milena Tučná, která na Univerzitě Palackého v Olomouci vystudovala literární, divadelní a filmovou vědu a v době studií pravidelně navštěvovala klubové projekce. Její zkušenosti s klubovými aktivitami pro ni byly později inspirací a motivací:

Mně v tom Brodě pořád chybělo to dobré kino [...]. Já jsem byla v kontaktu s kluby z ostatních měst, jelikož jsem i nadále jezdila na Letní filmové školy, a i na Zimní filmové školy, které pořádali Slovinci. Dvakrát do roka jsme se vždy všichni sešli, takže jsem si říkala, že by bylo prima udělat filmový klub i v Uherském Brodě. Potom měl někdo ten nápad, že svazáci potřebují vykazovat činnost, takže by to bylo pod Městským výborem Socialistického svazu mládeže. Protože my, jako skupinka mladých jednotlivců, bychom to asi těžko udělali [...].⁴⁵⁾

Dalšími zakládajícími členy byli Marie Libíková,⁴⁶⁾ Petr Rosenfeld, který se v kulturní sféře angažoval už před založením klubu,⁴⁷⁾ a také Pavel Nesázal, tehdejší předseda Měst-

40) Státní okresní archiv Uherské Hradiště, fond MěNV UB — kronika města, 5. svazek 1965–1970, inv. č. 3, s. 326.

41) Státní okresní archiv Uherské Hradiště, fond MěNV UB — kronika města, 5. svazek 1965–1970, inv. č. 3, s. 264–268.

42) Marie Libíková v rozhovoru BP s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

43) Filmový klub v Uherském Hradišti byl založen 30. srpna 1977 při kině Hvězda. Srov. Ludmila Šišáková, *Rozvoj kin na území města Uherské Hradiště v letech 1897–2016*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta 2017, s. 68.

44) Srov. Marie Libíková v rozhovoru s BP (Uherský Brod, 2017); rozhovor s Janou Hrdinovou, c. d.

45) Telefonický rozhovor BP s Milenou Tučnou (17. 2. 2017).

46) Srov. rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

47) Ve Slováckých strojárnách se podílel například na pořádání koncertů a zábav a organizoval celopodnikové výlety. Rosenfeld byl také iniciátorem založení *Zpravodaje SSM*. Toto periodikum mělo pouze informační charakter a byl v něm zveřejňován program uherskobrodského klubu spolu s programy ostatních kulturních organizací či akcí. Rozhovor BP s Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem (17. 2. 2017, Uherský Brod).

ského výboru Socialistického svazu mládeže (dále jen MěstV SSM),⁴⁸⁾ tedy organizace, jež převzala nad činností FK oficiální záštitu.⁴⁹⁾ Jestliže podle narativu Mileny Tučné potřebovala „skupinka mladých jednotlivců“ posílit aktérský potenciál spojením s vhodnou institucí, aby mohli něco „udělat“, pak to byl právě Nesázal, který pomohl tento cíl realizovat.

Nově vzniklý klub zahájil provoz v roce 1977 jarním cyklem (konkrétně snímkem PRAMEN PANNY), provozován byl do roku 1979 v kině Svět⁵⁰⁾ a po prvním roce fungování získal 486 členů.⁵¹⁾ K první změně ve vedení FK došlo ještě v roce jeho založení poté, co hlavní iniciátorka jeho vzniku Milena Tučná odešla za prací do Olomouce.⁵²⁾ Novou předsedkyní se s nástupem od další sezóny, tedy od roku 1978, stala Marie Libíková,⁵³⁾ zaměstnankyně právního oddělení Slováckých strojů.⁵⁴⁾

Do výboru klubu vstupovali převážně mladí lidé po skončení svých vysokoškolských studií,⁵⁵⁾ přičemž průměrný věk při vstupu do výboru byl 26 let.⁵⁶⁾ Do výboru FK se tedy hlásili zájemci převážně po návratu ze studií z většího univerzitního města. Dalším zřetelným faktorem ovlivňujícím vstup do výboru FK byly osobní kontakty a přátelské vztahy, které hrály důležitou roli i v šíření informací o klubu a jeho programu.⁵⁷⁾ např. Zdeněk So-

48) Srov. dopis předsedy MěstV Pavla Nesázala, adresát neznámý, 9. 9. 1976. Osobní archiv Marie Libíkové; Seznam členů výboru Filmového klubu při Městském výboru SSM v Uherském Brodě, 1980. Osobní archiv Marie Libíkové. Srov. rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d., a rozhovor s Dagmar Černou, c. d.

49) Milena Tučná v rozhovoru říká, že jednání s MěstV SSM bylo velmi jednoduché a že jim situaci nikdo neztěžoval. Srov. Telefonický rozhovor BP s Milenou Tučnou (17. 2. 2017) a dopis předsedy MěstV Pavla Nesázala, adresát neznámý, 9. 9. 1976. Osobní archiv Marie Libíkové.

50) Od podzimu 1979 se provoz klubu přesunul do nově vybudovaného kina Máj, které se nacházelo na sídlišti „Pod vinohrady“. Samotné kino bylo uvedeno do provozu v roce 1978, mělo techniku pro promítání širokoúhlého filmu s dobrou sálovou akustikou, stupňovitě uspořádání pro 294 sedadel, umělecky zpracovanou oponu a foyer s bufetem a šatnou. Foyer bylo obložené mahagonovým dřevem. Toto kino bylo budováno jako „víceúčelové zařízení pro kulturní vyžití občanů sídliště“. Srov. Programy Filmového klubu, jarní cyklus sezóny 78–79 a podzimní cyklus sezóny 79–80. Osobní archiv Marie Libíkové; Antonín Pavlacký, *Uherský Brod: 35 let cestou budování socialismu*. Olomouc: Moravské tiskařské závody 1980, s. 22.

51) Informační leták vydávaný FK v Uherském Brodě blíže specifikoval dramaturgii klubu a podrobně informoval o jeho členech (věk, zaměstnání, pohlaví, počet). Srov. Program uherskobrodského Filmového klubu, dotazník (jarní cyklus 77). Osobní archiv Marie Libíkové.

52) Telefonický rozhovor BP s Milenou Tučnou (17. 2. 2017).

53) Srov. dopis Marie Libíkové, předsedkyně FK při MěV SSM Uh. Brod, Filmotéce Čs. FÚ, 17. 2. 1978. Osobní archiv Marie Libíkové.

54) Řada dalších členů výboru pracovala ve stejném podniku: Ladislav Bednařík jako technik, Jan Chlebek jako referent investičního oddělení, Petr Rosenfeld jako konstruktér, Jana Hrdinová jako kancelářská pracovníce, Dagmar Černá jako dentistka. Milena Tučná byla zaměstnána v Muzeu Jana Amose Komenského, Marie Rosenfeldová učila na gymnáziu, Luděk Habáník pracoval jako stavební inženýr.

55) Rozhovor s Milenou Tučnou, c. d.; rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.; rozhovor s Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.; rozhovor BP s Janou Hrdinovou, c. d.; rozhovor s Dagmar Černou, c. d.; telefonický rozhovor BP s Janem Chlebem (22. 3. 2017).

56) Viz Seznam členů výboru Filmového klubu při Městském výboru SSM v Uherském Brodě, 1980. Osobní archiv Marie Libíkové. V tomto dokumentu jsou uveřejněna data narození členů výboru. Tento archivní materiál pochází z roku 1980, většina členů výboru se však do výboru klubu dostala již dříve, proto je průměrný věk vypočítán podle jejich přibližného příchodu do klubu, sděleného v rozhovorech.

57) Z výpovědí pamětníků vyplývá, že nejlepším způsobem propagace byla „septanda“. Srov. Rozhovor BP se Zdeňkem Sochorcem (13. 3. 2017, Uherské Hradiště). Ta měla být neefektivnější na půdě Slováckých strojů, které v té době zaměstnávaly téměř 3 000 lidí a kde pracovala většina členů výboru. Rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

chorec uvedl, že jej ke vstupu do výboru přemluvila jeho kamarádka Marie Libíková. Současně ale zdůraznil i to, co je ve vyprávění pamětníků klíčovým prvkem, tedy zájem o filmovou kulturu a tendence „být aktivním“.⁵⁸⁾ Na činnosti výboru se jeho členové podíleli v průměru šest let⁵⁹⁾ a odcházeli z něj např. pro nedostatek času⁶⁰⁾ či kvůli těhotenství,⁶¹⁾ v případě jednoho ze zakladatelů klubu Petra Rosenfelda pak proto, že „[...] se to tzv. vyčerpalo. Ty filmy, které jsme chtěli, jsme tam už obehrali [...] já jsem z toho klubu nějak vycouval [...] Začal jsem stavět barák a podobně.“⁶²⁾

Zánik klubu se nepodařilo přesně časově určit, avšak jedni z posledních členů výboru tvrdí, že fungování uherskobrodského FK bylo ukončeno na konci roku 1989.⁶³⁾ Z výpovědi tehdejšího člena výboru Ludka Habáníka vyplývá, že jedním z důvodů zániku FK byla tzv. sametová revoluce, v jejímž důsledku zanikl i zřizovatel klubu, tedy MěstV SSM.⁶⁴⁾ Poslední předseda klubu Jan Chlebek ale uvádí další možné důvody spočívající v motivaci klubových funkcionářů:

Když byla ta tzv. revoluce [...] já jsem právě přišel na schůzi do filmového klubu a buď tam nikdo nepřišel, nebo [...] seděl jsem tam a poslouchal jsem, jak ten Jakeš vystoupil a on vykládal a vykládal, jako by se nic nestalo, a já jsem se bál, že to zase zametou pod stůl. Takže si pamatuju, že v té době ten Filmový klub ještě byl. A pak to vzalo za své. [...] Pak přišla ta doba, kdy jsme všichni všechno chtěli hltat a začali jsme mít problém, že se už nikomu nechtělo dělat ty úvody. A já jsem jim pak řekl: „Jestli vás to nebaví, tak to zavřeme.“ A tak jsem to prostě zavřel. Ukončil jsem to, protože tak nějak došly síly. Nebo respektive to vření v té společnosti bylo takové... [...] Dalším důvodem zániku filmového klubu bylo také to, že se neobjevila žádná nastupující mladá generace, která by provoz klubu převzala.⁶⁵⁾

Podobným směrem se ubírá i vysvětlení Petra Rosenfelda, který uvedl, že klub zanikl na základě pestřejší distribuce, ale také kvůli rozšířeným možnostem seberealizace.⁶⁶⁾ Podobně jako ve výše uvedených případech Mileny Tučné či Zdeňka Sochorce i Rosenfeld potvrzuje vnímání aktivity ve výboru FK jako formu seberealizace — podle Rosenfelda ovšem ztratila po listopadové revoluci svoji výlučnost.

58) Rozhovor se Zdeňkem Sochorcem, c. d.

59) Jedná se o přibližný údaj založený na informacích z realizovaných rozhovorů.

60) Rozhovor s Janou Hrdinovou, c. d.

61) Rozhovor s Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

62) Tamtéž.

63) Rozhovor s Ludkem Habáníkem, c. d.; telefonický rozhovor BP s Janem Chlebkiem, c. d.

64) Rozhovor s Ludkem Habáníkem, c. d. Zánik některých zřizovatelů ovšem neznamenal zánik filmových klubů, jejich činnost pokračovala v rámci Československé federace filmových klubů, obnovené v roce 1990.

65) Rozhovor s Janem Chlebkiem, c. d.

66) Rozhovor s Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

Svazáci: záštita, či omezení?

V jednání uherskobrodských klubových funkcionářů hrálo důležitou roli to, jaké vztahy panovaly mezi nimi a zřizovateli FK a jaká nařízení ze strany těchto organizací museli dodržovat. Klíčovou institucí na lokální úrovni byl MěstV SSM v Uherském Brodě jakožto zřizovatel FK, na celostátní úrovni to pak byla Rada, tedy organizace řídící činnost filmových klubů na celém území republiky. Důležitou roli hrála i kina Svět a Máj, ve kterých FK fungoval. Představovala totiž nejen promítací, ale také institucionální prostor s vlastními podmínkami fungování, jimiž se FK musel řídit. Vztahy s vedoucími obou kin všichni pamětníci definovali jako bezproblémové a vzájemnou spolupráci jako přínosnou pro obě strany, protože atraktivní program FK mohl zvýšit prestiž kina.⁶⁷⁾

Jak již bylo zmíněno, plány iniciátorů založení FK se od počátku upínaly na MěstV SSM v Uherském Brodě a především na jeho předsedu, Pavla Nesázala. Dva z členů výboru a pozdější předsedové FK si přinejmenším retrospektivně uvědomují, že „[o]no se to mohlo udělat asi pod různými zřizovateli“,⁶⁸⁾ ale vycházeli z faktu, že „[t]ehdy ta ‚kulturní činnost‘, jako obecně, byla pod Závodním klubem pracujících anebo pod nějakou jinou institucí. No a o ten filmový klub nebyl mezi těmi ostatními organizacemi v podstatě zájem.“⁶⁹⁾ Tento předpoklad zájmu a současně kapacity MěstV SSM zřídít, provozovat a také chránit FK, je ve vyprávěních pamětníků zřetelně spojen s osobou Nesázala:

Jenomže nám tady pravděpodobně nikdo jiný než ten MěstV SSM nezůstával. Takže jsme šli tou cestou, že jsme oslovili ten MěstV SSM. Aby v tom kině bylo možné vidět něco jiného [...]. Třeba ten Nesázal, to byl takový největší... Ten patřil mezi ty zaryté komunisty. Věděli jsme, že má známosti všude možně a že by to přes ten MěstV SSM asi prošlo, že by to uměli udělat. Pravděpodobně jsme usoudili, že tam jsou ty největší ryby. Ty nejdravější, které by nám s tím pomohly.⁷⁰⁾

Vnímali ho jako velkého podporovatele vzniku FK,⁷¹⁾ který se na fungování klubu aktivně podílel coby člen výboru, ale současně jako dohlížitele nad ideologicky vhodnou dramaturgií:

Nikdo to nekontroloval. Protože nás prostě kontroloval ten Pavel Nesázal. S tím byly vždy dohady.⁷²⁾

Nesázal byl typický produkt tehdejší doby. Jemu bylo jedno, jestli byl ten film dobrý, nebo ne. On se dělal, že je hrozně chytrý, že všemu rozumí. Z té pozice straníka,

67) Rozhovor BP s Marií Libíkovou (10. 2. 2017, Uherský Brod) a s Ladislavem Bednaříkem (11. 2. 2017, Uherský Brod); s Dagmar Černou, c. d.; rozhovor s Ludkem Habáníkem, c. d., rozhovor s Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

68) Rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

69) Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

70) Tamtéž.

71) Rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

72) Tamtéž.

toho komunisty, prosazoval ty dva ruské filmy a bylo mu jedno, jestli jsou dobré, nebo špatné. A to byl ten problém.⁷³⁾

To byly takové žabomyši války, kdy někdo chtěl někomu něco dokázat. Nerozuměl tomu, ale fungovalo to tak, že: „Já nevím, co děláte, ale přesto vám do toho budu kecat. Co vy můžete vědět? Kam se na mě hrabete.“ Takže těchto všelijakých zásahů — teoretických a papírových — těch bylo. Ale my jsme si vždy prosadili, nebo alespoň v 99 %, to, co jsme chtěli. Z té nabídky filmů, která byla, jsme si vybrali to, co jsme opravdu chtěli my a ne jiní.⁷⁴⁾

Nesázal ve vyprávění pamětníků figuruje jako aktér, který do značné míry reprezentuje „režim“, jeho ideologické požadavky a nástroje kontroly (dokonce se sám takovým nástrojem stává). Současně ale také jako ochránce klubu a politický patron, který touto rolí sám získává určitý kulturní (a zřejmě i politický) kapitál. Pamětníci se od Nesázala zřetelně distancují a zdůrazňují svoji roli svěbytných aktérů schopných „vždy prosadit“ vlastní vůli. I přes tendenci uherskobrodských funkcionářů prosadit si v rámci dramaturgické skladby své názory, panovala ze strany MěstV SSM s organizací klubu spokojenost. Dokládá to dopis Lumíra Kellnera, jenž se stal předsedou MěstV SSM po Nesázalovi, adresovaný Slováckým strojárnám:

Vážení soudruzi, dovoluji si Vás požádat o uvolnění Vašich pracovníků [...]. Jmenovaní pracovníci jsou členy výboru Filmového klubu MěstV SSM v Uherském Brodě a byli vybráni k účasti na Letní filmové škole v Hořovicích [...]. Vzhledem k tomu, že jmenovaní soudruzi pracují ve Filmovém klubu od jeho založení a vykazují dobré výsledky, jsem přesvědčen, že jejich účast na Letní filmové škole bude přínosem pro další činnost Filmového klubu, který zaujímá v činnosti SSM významné místo při zvyšování estetické úrovně mladých členů SSM i široké veřejnosti. [...] Ušlá mzda jim bude refundována. Fakturu zašlete na adresu Městského výboru SSM v Uherském Brodě.⁷⁵⁾

Tato žádost také naznačuje, že klub poskytoval MěstV SSM příležitost prezentovat se jeho aktivitami. Ještě v polovině 80. let byl v *Uherskobrodském zpravodaji*,⁷⁶⁾ v jehož redakční radě působil i Pavel Nesázal, zveřejněn článek, podle kterého FK vznikl „[...] z iniciativy Pavla Nesázala a Jaroslava Juráka,⁷⁷⁾ funkcionářů MěstV SSM v Uh. Brodě“.⁷⁸⁾

Být pod záštitou MěstV SSM s sebou evidentně neslo jak institucionální, tak personální výhody. MěstV SSM členům výboru klubu, kteří měli jet na Letní filmovou školu a ne-

73) Rozhovor s Dagmar Černou, c. d.

74) Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

75) Viz Dopis Lumíra Kellnera, předsedy MěV SSM v Uh. Brodě, Slováckým strojárnám, 21. 7. 1980. Osobní archiv Marie Libíkové.

76) Byl vydáván Městským národním výborem v Uherském Brodě. Tento zpravodaj obsahoval ideologický podtext a zpravidla informoval o kulturních akcích odehrávajících se v Uherském Brodě, o které se zasloužily stranické složky. Srov. *Uherskobrodský zpravodaj*, 3/1985. Osobní archiv Marie Libíkové.

77) Kamarád Pavla Nesázala a papírový člen výboru Filmového klubu, o jehož aktivní roli ve výboru se jinak nikdo z pamětníků nezmínil. Rozhovory s Ladislavem Bednaříkem, c. d., a s Dagmar Černou, c. d.

78) Viz *Uherskobrodský zpravodaj*, 3/1985. Osobní archiv Marie Libíkové.

vzali si na tu dobu dovolenou, zařídil placené volno.⁷⁹⁾ Výlohy za účast na Letních filmových školách a jiných školeních padaly taktéž na bedra této organizace,⁸⁰⁾ činnost FK tedy byla ze strany MěstV SSM nepřímou finančně podporována. Až na nutnou účast na Městské konferenci SSM⁸¹⁾ a Nesázalovy pokusy zasahovat do dramaturgie si pamětníci nevzpomínají na žádná omezení či ideologický dohled ze strany MěstV SSM.⁸²⁾ Také se shodují na tom, že o ně MěstV SSM v jiných ohledech nejevil velký zájem — nezajímal se o to, jestli členové výboru FK byli členy KSČ, ani nezasahoval do volby předsedy výboru. Z výpovědí klubových funkcionářů vyplývá, že pro MěstV SSM bylo rozhodující dobré fungování klubu a skutečnost, že skrze něj může vykazovat aktivitu.⁸³⁾

Kromě MěstV SSM kluby zaštiťovala i Rada, jež požadovala vypracování dotazníku, sloužícího jako podklad k vytvoření souhrnné zprávy o činnosti klubu. Tu FK předkládal svému zřizovateli, který ji postupoval Krajskému podniku pro film, koncerty a estrády a sekretariátu Rady.⁸⁴⁾ Rada ale i „doporučovala“, aby FK při sestavování dramaturgie vycházely z kulturně-politických hledisek a přihlížely k tomu, „aby byl program klubu proporcionálně vyvážen — tedy aby v něm byly rovnoměrně zastoupeny filmy socialistických produkcí, zejména československé a sovětské filmy, a filmy ostatních proveniencí.“⁸⁵⁾ Členové výboru si však nevzpomínají na žádnou jinou kontrolu nebo omezení a nikdy se nesetkali ani s dohledem nad lektorskými úvody či samotnými projekcemi.⁸⁶⁾ Jediným omezením tak byly snahy o zásah do dramaturgie ze strany Pavla Nesázala a nutnost participovat na Městských konferencích SSM, kde členové výboru přednesli referát o činnosti klubu. Tato okolnost sice nijak nenarušovala chod FK, nicméně byla součástí mechanismu jeho fungování. Státní a stranická administrativa funkcionářům poskytovala vhodné podmínky k práci pro FK a oni se za to podrobili organizačním pokynům a politicko-ideologické kontrole, která byla uplatňována například ve formě dotazníků Rady a skrze každoroční konference MěstV SSM.

79) Rozhovor s Dagmar Černou, c. d.

80) Srov. Dopis Marie Libíkové Filmovému klubu v Chebu (25. 1. 1979). Osobní archiv Marie Libíkové.

81) S faktem, že byl MěstV SSM zřizovatelem FK, bylo spojeno i to, že se jeden ze členů výboru musel každoročně účastnit Městské konference SSM. Tato konference měla sloužit jako přehled toho, co se za poslední rok událo v rámci organizací, které byly zastřešeny MěstV SSM. Zároveň měla shrnout, jak efektivně jednotlivé sekce pracovaly. Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.; rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

82) Rozhovory s Dagmar Černou, c. d., a s Marií Libíkovou, c. d.

83) Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

84) Srov. Dopis od sekretariátu Rady ČSFK, 5. dubna 1977 a Zpráva o činnosti Filmového klubu v Uherském Brodě v sezóně 1976–1977. Osobní archiv Marie Libíkové. Kluby zřejmě k této povinnosti přistupovaly laxně, takže od roku 1984 zavedla Rada sankce. Ty kluby, které dotazníky nezaslaly, neměly být zvány na Letní filmovou školu, o rok později k tomu přibyla i hrozba jednání Rady se zřizovatelem klubu o kvalitě a smyslnosti jejich práce. Srov. Dopis ze sekretariátu Rady ČSFK, 1984; Dopis ze sekretariátu Rady ČSFK, 15. 6. 1985. Osobní archiv Marie Libíkové.

85) Srov. Metodický pokyn Rady čs. filmových klubů 2/1984. Osobní archiv Marie Libíkové.

86) Rozhovor s Milenou Tučnou, c. d.; rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.; rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.; rozhovor s Ludkem Habáníkem, c. d.

Lektorské úvody, klubová dramaturgie a Eigen-Sinn

Specifickou roli v činnosti klubů a v aktivitě klubových funkcionářů sehrávaly lektorské úvody — jednak proto, že naplňovaly vyžadovanou edukační funkci klubů, ale také z toho důvodu, že klubovým funkcionářům skýtaly možnost aktivního angažování a seberealizace. Tehdejší lektori vysvětlují funkci úvodů skrze vztah k divákům (podle Ladislava Bednaříka měly úvody sloužit k doplnění znalostí o filmu a zároveň měly fungovat i jako jisté „oživení“ diváckého filmového zážitku),⁸⁷⁾ ale také vůči lektorům samotným a jejich osobním motivacím opatrování materiálů a sebevzdělávání.⁸⁸⁾

Z důvodu nedostatku fundovaných lektorů probíhaly lektorské úvody v uherskobrodském FK zpočátku velmi sporadicky. To dokazuje například i žádost předsedkyně výboru Mileny Tučné, ve které prosí o pomoc samotnou Radu. V tomto případě však nebyla její prosba o vyslání lektora z Prahy do uherskobrodského klubu vyslyšena:

[...] Váš požadavek o vyslání lektora k filmu TŘETÍ ČÁST NOCI. Protože se nám však nepodařilo nikoho zajistit, posíláme Vám dva materiály k tomuto filmu [...]. Jinak Vám doporučujeme, abyste se poradili v otázce lektorské práce s brněnským klubem, a to jmenovitě se s. Rabušicovou na Městské správě kin. Lektora z Prahy požadujte jenom ve výjimečných případech, protože se jedná o lidi velice přetížené prací a z Vašeho hlediska o velmi nákladnou záležitost.⁸⁹⁾

Problémy se zajištěním úvodů ještě zesílily ve chvíli, kdy Milena Tučná, která měla největší zkušenosti s lektorskými úvodů, z FK odešla.⁹⁰⁾ Nová předsedkyně Marie Libíková proto s prosbou o pomoc kontaktovala FK ve Zlíně:

[...] Filmový klub v Uherském Brodě vznikl v r. 1976 [...]. Je tedy pochopitelné, že za tak krátkou dobu jsme mnoho zkušeností nezískali. Naše situace se navíc zkomplikovala tím, že v lednu t. r. odešla naše bývalá předsedkyně s. Milena Tučná, která měla bohaté zkušenosti a znalosti a byla po celou dobu jediným naším lektorem. Vzhledem k tomu, že bychom chtěli zkvalitnit činnost našeho Filmového klubu, obracíme se na Váš klub, známý svou velmi dobrou úrovní, bohatými zkušenostmi a nám i územně nejbližší, a dovolujeme si Vás požádat o spolupráci. Rádi bychom s Vámi pohovořili o systému Vaší práce, o zajišťování filmů, otázkách propagace, výchovy lektorů, pořádání besed [...].⁹¹⁾

FK v Uherském Brodě se s nedostatečným množstvím fundovaných lektorů snažil vypořádat. Z tohoto důvodu, ale i za účelem zatraktivnit filmová představení, se pokoušel

87) Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

88) Rozhovor BP s Dagmar Černou, c. d.

89) Srov. Dopis Evy Olivové, tajemnice Čs. filmových klubů, Filmovému klubu, s. M. Tučné, 28. ledna 1977. Osobní archiv Marie Libíkové.

90) Rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

91) Srov. Dopis Marie Libíkové za výbor FK, při MěstV SSM v Uherském Brodě, Filmovému klubu, Gottwaldov. Osobní archiv Marie Libíkové.

zvat také režiséry k jednotlivým filmům. To potvrzuje dopis Tučné režisérovi Dušanovi Hanákovi: „Vážený pane režisére [...]. Napadlo mne proto, že Vás zkusím přemluvit, abyste mezi nás přijel a absolvoval besedu spojenou s uvedením filmu.“⁹²⁾

I v případě lektorství se projevoval inspirační vliv FK, které měli funkcionáři možnost navštěvovat během svých vysokoškolských studií. Např. gymnaziální učitelka a členka výboru FK Marie Rosenfeldová během studií v Brně navštěvovala na Filozofické fakultě UJEP filmové přednášky Zdeňka Smejkal a vzpomíná: „[j]á jsem si vždycky psala, co pan Smejkal řekl, a potom jsem si to schovávala.“⁹³⁾ Inspiraci jinými FK potvrzuje i Ladislav Bednařík — podle něj lidé, kteří přicházeli do výboru uherskobrodského FK a měli zkušenost i s jinými kluby, často přinášeli svoje poznatky a informace, které byly nápomocné v dalším vzdělávání lektorů.⁹⁴⁾

Na konci 70. let se počet lektorů uherskobrodského FK ustavil na čtyřech⁹⁵⁾ a od té doby probíhaly lektorské úvody na začátku každého klubového večera.⁹⁶⁾ Členové výboru možnost dělat úvody vítali, třebaže za ně nebyli honorováni.⁹⁷⁾

První s tím přišla Milena, která do toho byla zapálená a měla i plno známých ve filmovém odvětví, takže se vyznala. Ta dělala výborné úvody. Milena nás navnadila k tomu, aby takové úvody byly vždy. Když byl před projekcí filmu i lektorský úvod, tak ti diváci mohli ten snímek vidět úplně jinýma očima. Třeba takové japonské filmy by nikdo nepochopil, kdyby tam ten odborný výklad nebyl. [...] ale občas tam bylo plno překážek. Nicméně i tak jsme je chtěli dělat co nejlépe.⁹⁸⁾

Významnou roli při přípravě lektorských úvodů sehrávaly z důvodu nedostatku kvalitních informací osobní kontakty,⁹⁹⁾ které mohly nabývat na důležitosti také při realizaci programu projekcí. Například Milena Tučná, první předsedkyně uherskobrodského FK, udržovala přátelské vztahy s tajemnicí Rady Evou Olivovou,¹⁰⁰⁾ navázané v době vysokoškolských studií, konkrétně během stáže v Československém filmovém ústavu v Praze

92) Viz dopis z 18. 8. 1977, osobní archiv Marie Libíkové.

93) Rozhovor s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

94) Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

95) Hlavní tým lektorů byl tvořen členy výboru klubu Ladislavem Bednaříkem, Ludkem Habáníkem, Dagmar Černou a Marií Libíkovou. Na tvorbě úvodů se ale čas od času podíleli i zbylí členové výboru. Rozhovory s Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.; s Ladislavem Bednaříkem, c. d.; s Ludkem Habáníkem, c. d.; s Dagmar Černou, c. d.

96) Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

97) Rozhovor se Zdeňkem Sochorcem, c. d.; rozhovor s Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.; rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

98) Marie Libíková v rozhovoru BP s Marií Libíkovou, Marií Rosenfeldovou a Petrem Rosenfeldem, c. d.

99) Mileně Tučné v přípravě lektorských úvodů pomohli lidé z filmové branže, které měla možnost poznat například na Letní filmové škole. Ti jí poskytovali informace o filmech, případně ji odkazovali na zdroje, kde dané informace hledat. Rozhovor BP s Milenou Tučnou, c. d. Obdobně hodnotil roli LFŠ také Ladislav Bednařík: „Pro mě byly ty Letní filmové školy velice zajímavé, protože jsem se tam dozvídal něco nového a zároveň jsem se tam setkal s lidmi „na mé úrovni“. Tím myslím ty předsedy nebo jiné členy výboru, co dělali úvody. [...] a zadrůhé jsem se dozvěděl něco zajímavého o filmech. Byli tam zvaní i lidé z filmové branže, profici. Ti nám, těm nadšencům, dávali rady do života.“ Rozhovor FB s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

100) Rozhovor BP s Milenou Tučnou, c. d.

(ČSFÚ).¹⁰¹⁾ Jaký dopad na klub toto přátelství mělo, popisuje předsedkyně klubu Marie Libíková:

Když měli třeba jeden film a pět zájemců, tak to šlo přednostně nám. [...] To jsme věděli, protože nám Milena vždycky říkala, že mají třeba dvě kopie a že nám slíbili, že nám tu jednu dají.¹⁰²⁾

Situaci upřesňuje sama Milena Tučná:

Já, upřímně řečeno, to neumím takto zpětně vyhodnotit. Možná, že jsme měli lepší podmínky v rámci objednávání filmů, ale obávám se, že i kdybych byla sebevětší kamarádka Evy Olivové nebo kohokoliv jiného, tak jestli se mělo rozhodnout o tom, zda ten film půjde do velkého klubu v Brně nebo v Plzni, anebo do malého klubu v Uherském Brodě, tak to bych asi neměla šanci.¹⁰³⁾

Osobní vztahy se ve vzpomínkách ukazují být pro chod klubu důležité, byť se současně musely podřizovat určitým mechanismům. O důležitosti přátelských vztahů mezi Radou a klubisty hovoří i předseda FK Ladislav Bednařík:

No, a to jsou ti lidé, se kterými jsme měli kontakty. S nimi jsme se potom domlouvali. Třeba Vašek Kmoníček nám pravidelně posílal seznamy filmů, ze kterých bylo možné si vybírat — ty byly nejen v rámci klubů. Takže takto jsme to dávali dohromady. Že bychom ale měli nějaké extra výhody? To ne. Ale vždycky je to skrze to kamarádství o něco lepší. Vždycky máte ten krok o něco kratší. Takže když jsme chtěli třeba film, teď plácnu, SETKÁNÍ BÁLINTA FABIÁNA S BOHEM a ten nebyl zrovna k mání v tom termínu, ve kterém jsme ho chtěli, tak on by byl schopný to nějak posunout.¹⁰⁴⁾

Možnosti a ambice rozšiřovat nabídku se u jednotlivých FK lišily podle intenzity kontaktů či zkušeností funkcionářů. Například brněnský FK uváděl filmy vypůjčené z Maďarského kulturního střediska, tedy mimo oficiální distribuční nabídku klubových filmů, alespoň do doby, než takovou praxi Rada v roce 1979 zakázala;¹⁰⁵⁾ jinou taktiku téhož klubu představovalo objednávání filmů ze Slovenské půjčovny filmů.¹⁰⁶⁾ Možnosti a zkušenosti funkcionářů, kteří klub zakládali až v polovině 70. let v přibližně patnáctitisícovém městě,

101) Olivová měla na starosti filmové kluby i přípravu Letních filmových škol. Jan Bernard, *Z šedé zóny. Texty a kontexty*. Praha: Akademie múzických umění 2010, s. 20. Srov. také Rudolf Fiedler (ed.), *40 letních filmových škol 1964–2004 ve vzpomínkách a dobových ohlasech. Sborník textů vydaný u příležitosti 30. Letní filmové školy v Uherském Hradišti 2004*. Uherské Hradiště: Letní filmová škola 2004, s. 8.

102) Rozhovor s Marií Libíkovou, c. d.

103) Rozhovor s Milenou Tučnou, c. d.

104) Rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

105) rbl [Jaromír Blažejovský], Klubová dramaturgie a její vývoj. *Zpravodaj Filmového klubu v Brně* 1983, č. 4, s. 7.

106) Barbora Podškubková, c. d., s. 49–50; Pavel Cápal, Rozhovor s Jaromírem Blažejovským, dostupné online: <<https://www.phil.muni.cz/dedur/?id=19960>>, [cit. 3. 11. 2020].

byly jistě jiné, než tomu bylo v univerzitních lokálních metropolích, odkud si přiváželi inspiraci. Dosavadní výzkumy ale ukazují, že mnohé parametry jejich jednání byly podobné nejen napříč celou klubovou sítí, ale zejména na maloměstě. Pojmy, kterými popisují své cíle a motivace členové výboru jihlavského FK, nabízejí výmluvnou paralelu k perspektivě, již jsme mohli sledovat u klubu v Uherském Brodě. Podobně jako uherskobrodský Bednařík, také jihlavský funkcionář Jaroslav Kristek zmiňuje význam edukačního působení — jeho slovy šlo o stopu, „kterou se ten filmový klub snažil v divácích zanechat a možná je tak udělat lepšími, schopnými dívat se na svět trochu jinýma očima“. Jiný člen téhož klubu, Vladimír Křestan, postihuje poměrně komplexně a explicitně význam klubové činnosti jako způsobu distancování se od oficiálního diskursu a vytváření příležitosti pro seberealizaci a Eigen-Sinn:

Bylo to o tom, že se sešli různí lidé a že tvořili jakousi pospolitost, ale ne že by nějak nesouhlasili s režimem nebo že by to dávali okatě najevo, to ne, ale že měli nadhled a dávalo jim to takový to vědomí, že to všechno, co se vydává oficiálně, není jako to nej, jak se třeba psalo. A myslím, že některé z těch lidí to drželo dost při životě, že existuje něco, co má hodnoty, což bylo strašně pro tu dobu důležité. Ať dneska někdo říká, co chce, tak jsme v tom žili, že jo, nechali jsme v tom život, no tak hledaly se ty cestíčky.¹⁰⁷⁾

Závěr: filmový klub a mnohost smyslu

Ze vzpomínek zúčastněných aktérů lze zřetelně rekonstruovat, že pro převzetí pozice klubového funkcionáře byly u členů uherskobrodského výboru FK důležité jejich osobní motivace, cíle a zájmy. Všichni se již před vstupem do výboru zajímali o kulturu, zejména o filmové umění. Někteří si zálibu ve filmu a příslušné dispozice vytvářeli především prostřednictvím rodinných příslušníků ještě před odchodem na univerzitu,¹⁰⁸⁾ další si je vybudovali v průběhu studia v Brně, Olomouci či Zlíně skrze FK, které navštěvovali v pozici řadového člena. Tito lidé se stali aktivními organizátory kulturního života primárně proto, že hledali možnost uspokojujícího a pro ně smysluplného naplnění volného času. Motivovalo je i to, že se mohli podílet na tvorbě kulturní nabídky ve městě a že skrze fungování v klubu měli možnost setkávat se s lidmi podobných zájmů, FK navíc vnímali také jako příležitost pro sebevzdělávání. Velká část brodských klubových funkcionářů pracovala ve Slováckých strojírnách a jejich zaměstnání nemělo s prací v klubu obsahově nic společného — svou participaci ve FK vnímali jako koníčka, který pramenil z jejich zájmu o film a zároveň umožňoval určitou seberealizaci. Jejich činnost nebyla placená, ale odměnou jim byla kupříkladu možnost vidět jinak nedostupné filmy, důležitou motivací byla příležitost ovlivňovat přísun kvalitních filmů do FK i formování vkusu filmového publika.

107) Jan Trnka, *Jihlavská kina a filmový klub v kontextu normalizačních let (1968–1989). Proměny strategií uvádění filmů z perspektivy každodennosti*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2012, s. 52–53.

108) Rozhovor BP s Milenou Tučnou, c. d.; rozhovor s Janou Hrdinovou, c. d.; rozhovor se Zdeňkem Sochorcem, c. d.; rozhovor s Ladislavem Bednaříkem, c. d.

Kluboví funkcionáři měli ambici skrze FK uspokojit vlastní potřebu „intelektuální“ divácké zkušenosti, současně ji ale zprostředkovávali divákům, a tím nabývali nemalý sociální kapitál.

Členové výboru museli plnit řadu administrativních povinností zejména ve vztahu ke zřizovateli klubu, tedy MěstV SSM, a k Radě (prezentování činnosti FK na městských konferencích SSM, zasílání dotazníků a souhrnných zpráv o činnosti klubu Radě, dodržování „doporučení“ Rady na proporcionální promítání socialistických filmů). Tím, že se kluboví funkcionáři rozhodli dodržovat určené mantinely, si zajistili dobré podmínky pro fungování klubu. Spolupráci mezi klubem a zřizujícími organizacemi lze popsat jako určitý druh symbiózy, v níž byly požadavky všech stran alespoň částečně naplňovány. Způsob, jakým byl vztah mezi aktéry uspořádán a jak jednali, byl pravděpodobně ovlivněn velikostí sociálního mikrosvěta, ve kterém své aktivity klubisté realizovali — existující výzkumy zatím naznačují, že přinejmenším v případě malých měst jako Uherský Brod nebo Jihlava byla celá řada motivací, taktik a připisovaného „smyslu“ výrazně podobná, takže je možné směřovat k určitým zobecněním.

Vrstevnatý soubor motivací všech zúčastněných aktérů ukazuje, že kluboví funkcionáři dodávali aktu založení klubu a práci v jeho výboru svébytný smysl, který zjevně nebyl v rozporu se „smyslem“, jehož klub nabýval pro autority (v našem případě zejména pro MěstV SSM) — současně ale platí, že jej ani zdaleka nekopíroval. Členové výboru nestáli před volbou buď/anebo: byli si vědomi toho, že MěstV SSM potřeboval vykazovat kulturní činnost prostřednictvím FK, ale současně jednali „svěhlavě“ (*eigen-sinnig*), když skrze tuto organizaci realizovali své osobní zájmy a ambice, spojené s filmovou kulturou či s veřejnou aktivitou v kulturní sféře. Jejich činnost nebyla v žádném ohledu „opoziční“ a do značné míry napomáhala udržovat legitimitu mocenského systému. Členové výboru uherskobrodského klubu neměli tendenci vzpírat se určeným pravidlům a mechanismům ani se nesnažili získávat filmy jinými možnostmi, než bylo stanoveno, a zkoušet hranice možného. Něco takového nebylo v horizontu toho, jakým způsobem chtěli budovat program filmového klubu. Na druhou stranu ale nebyl „smysl“ činnosti pro klub funkcionářům zvnějšku vnucen — klubisté si jej vytvářeli sami. Jejich klub nebyl ani „ostrůvkem svobody“, ani „převodovou pákou režimu“. Byl dostupný jak smyslu, který mu připisovali funkcionáři MěstV SSM, tak smyslu, který realizoval konkrétní „klubista sobě“.

Citované filmy:

Pramen panny (Jungfrukällan; Ingmar Bergman, 1960), *Setkání Bálinta Fabiána s bohem* (Fábián Bálint találkozása Istennel; Zoltán Fábri, 1980), *Třetí část noci* (Trzecia część nocy; Andrzej Żuławski, 1971).

Barbora Podšubková vystudovala Masarykovu univerzitu v Brně, kterou zakončila magisterským titulem. Během studií spolupracovala s Kinem Art (*MFF B16 a Kocham film*, který ve spolupráci s kinem založila). Založila také první letní kino v České republice zaměřené na dokumentární filmy *Palouk stříbrného plátna* (2015–2017). V roce 2017 spoluzaložila a vedla kino *Cinema nad Svitavou*, které bylo od roku 1992 prvním fungujícím kinem v Bílovicích nad Svitavou. V roce 2017 začala

spolupracovat s brněnskou Českou televizí, kde byla následně zaměstnaná jako zástupce vedoucí produkce. Tam se zaměřovala především na produkci fikčních pořadů. Nyní působí v MIDPOINT Institute, mezinárodní audiovizuální vzdělávací a networkingové instituci, která organizuje širokou škálu programů zaměřených na vývoj scénářů a projektů, na postprodukcí a vzdělávání školících se dramaturgů. (Adresa: barpodskubkova@gmail.com)

Pavel Skopal je vedoucím Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. V letech 2010–2012 působil na Filmové a televizní univerzitě Konrada Wolfa v Postupimi (v rámci výzkumného projektu podpořeného Humboldtovou nadací). Editorsky sám či se spoluautory připravil kolektivní monografie *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (s Larsem Karlem), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury* (s Lucií Česálkovou), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960* nebo *Tři oříšky pro Popelku*. Vydal monografii porovnávající filmovou distribuci a recepci v Československu, Polsku a NDR (*Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*) a publikoval v předních oborových časopisech (např. *Film History*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, *Convergence*). Společně s belgickým historikem Roelem Vande Winklelem dokončuje kolektivní monografii *Film Professionals in Nazi-Occupied Europe. Mediation between the National-Socialist Cultural „New Order“ and Local Structures*, která vychází v nakladatelství Palgrave Macmillan. (Adresa: skopal@phil.muni.cz)

SUMMARY

Club Members for Themselves*Film Club Functionaries in Uherský Brod, 1976–1989***Barbora Podškubková – Pavel Skopal** (Masaryk University)

Film clubs created a specific cultural environment in Czechoslovakia of the so-called Normalization period of the 1970s and 1980s. Thanks to the extensive infrastructure of film clubs and grass-roots activity in their establishing and maintenance, areas outside large cities were also covered. The case study of the Uherský Brod film club made it possible to identify the functions that the clubs could perform for the functionaries who ran them in such a small city. It thus seeks to contribute to a more comprehensive understanding of the Normalization period as a specific social world characterized by a very unequal distribution of power, but at the same time enabling a range of actions and tactics to meet some of the goals and needs of millions of people. The Eigen-Sinn concept applied in the text makes it possible to monitor agency of the club officials in terms of their efforts to give meaning to their own behaviour in relation to authority — whether in accordance or conflict with ideological expectations on the part of that authority.

From the memories of the participating historical actors, it can be clearly reconstructed that they were motivated to take positions as club officials as an opportunity for satisfying and meaningful fulfilment in their free time. The act of founding the club and the work in its committee had a specific sense for the functionaries — a meaning which was clearly not in conflict with the „sense“ that the club acquired for the authorities, but at the same time, far from copying it. The film club committee members did not face an either/or dilemma: they were aware that the local party body needed to show cultural activity through FK, and they still acted „eigen-sinnig“ when they implemented their personal interests and ambitions. Their activities were by no means „oppositional“ and to a large extent helped to maintain the legitimacy of the power system. The Uherský Brod club committee members tended not to defy established rules and mechanisms or test the limits of what was possible. There was no such thing on the horizon in the way they wanted to build a film club program. On the other hand, the „sense“ of activity for the club was not forced on its functionaries — they created it themselves. Their club was neither an „island of freedom“ nor a „gear of the regime.“ It was available both to the sense attributed by the local party body and to the sense implemented by any of the club functionaries themselves.

keywords: film clubs, film club functionaries, normalization, Czechoslovakia, Eigen-Sinn, agency, state socialism

klíčová slova: filmové kluby, klubovní funkcionáři, normalizace, Československo, Eigen-Sinn, aktérství, státní socialismus

Ondřej Bezucha (Univerzita Karlova)

Object specific cinema

Stylové prvky videomappingu v tvorbě skupiny Macula

Ačkoliv se na našem území začal videomapping objevovat v širším měřítku teprve před deseti lety, dokázal na sebe velmi rychle upoutat značnou diváckou i mediální pozornost. Z prostředí interiérových galerijních instalací a klubových vystoupení se tento fenomén postupně rozrostl až do současného stavu, kdy je velkoplošná mappingová projekce na fasádu běžnou součástí nejrůznějších brandingových kampaní, městských slavností nebo například veřejných oslav výročí historických událostí. Publikum nejsledovanějších mappingových projekcí je tak dnes srovnatelně početné jako publikum nejnavštěvovanějších filmů v kinodistribuci.¹⁾ Jakým způsobem však dokáže mapping takto širokou pozornost přitáhnout? Jak k nám promlouvá? Jak jsou jeho vyjadřovací prostředky organizovány?

V oblasti teoretického bádání je téma videomappingu stále v začátcích. Neexistují zatím ustálené analytické nástroje nebo terminologie, metodika badatelského přístupu se teprve utváří. Mezi videomappingu nejbližší umělecké formy však patří film, který s mappingem sdílí stejný způsob výroby, diváckou recepci i mediální vývoj. Při zkoumání jeho svébytných znaků proto do určité míry vycházím z konceptů a poznatků filmové teorie, které pojmenovávají rozšiřování filmového média mimo prostor kina a mimo analogovou technologii. Těžiště této práce tvoří analýza jednotlivých stylových prvků, organizovaná podle čtyř základních rovin mappingových představení — roviny prostoru, mapovaného objektu, pohyblivého obrazu a zvuku. V rámci analýz kladu důraz na ústřední prvek, kterým se videomapping oproti filmu vyznačuje — objektovou specifičnost. Videomapping totiž (na rozdíl od všech jiných podob pohyblivého obrazu) aktivně pracuje s přítomností podkladového objektu, s jehož povrchem je světelná projekce unikátním způsobem svá-

1) TOP 50 filmů za rok 2019. Unie Filmových Distributorů. Online: <<https://www.ufd.cz/files/article/1290/top502019.xls>>, [cit. 31. 10. 2020].

zána. V tomto textu se z toho důvodu soustředím zejména na vztah mezi projekcí pohyblivých obrazů a mapovaným objektem. Akcentování této vzájemné relace má přispět k pojmenování vyjadřovacích prostředků umělecké formy, která už sice vstoupila do širokého povědomí veřejnosti, svůj jazyk a směr ovšem ještě stále hledá.²⁾

Jako případová studie slouží tvorba české vizuální skupiny Macula, konkrétně pak jejich práce z let 2009–2014,³⁾ kdy ve skupině působili jako hlavní autoři Amar Mulabegović, Dan Gregor a Ondřej Skala. Volba této skupiny je vhodná hned z několika důvodů. Macula patří mezi nejznámější autory mappingu v ČR a jejich projekce zaznamenávaly velký ohlas u nás i v zahraničí.⁴⁾ Tvorba skupiny kopíruje trajektorii proměny veřejných projekcí u nás — od svépomocných projektů v počátečních letech až po brandingové zakázky v letech pozdějších.⁵⁾ Nejdůležitějším důvodem je však formální pestrost, která se v díle Maculy vyskytuje. V korpusu 23 prací najdeme interiérové i exteriérové projekce, různé formy interaktivního i neinteraktivního mappingu, projekce dějové i čistě vizuální, jednoduché i vicedílné. Práce skupiny Macula zahrnuje velké množství různých formálních prvků, postupů a vzorů, které je možné analyzovat. Přesto v tvorbě této skupiny nutně najdeme pouze určitou výšeč možných přístupů nebo stylových prvků. V rámci analýzy vyjadřovacích prostředků videomappingu proto uvádím jejich díla do kontextu dalších přístupů, případně je porovnávám se stylovými prvky jiných autorů.

Videomapping a film

Na vzájemný vztah videomappingu a filmu existuje řada pohledů. Někteří autoři považují videomapping za zcela novou formu.⁶⁾ Pro některé je projekce na fasádu kinematografií v přestrojení.⁷⁾ Někteří videomapping přímo označují za součást kinematografie.⁸⁾ Tato nejednotnost je do značné míry způsobena tím, že se neustále posouvají hranice vnímání toho, co ještě považujeme za film.

- 2) Daniel Schmitt – Marine Thébaud – Ludovic Burczykowski, *Image Beyond the Screen. Projection Mapping*. London: ISTE 2020, s. xv.
- 3) Na konci roku 2014 došlo k ukončení spolupráce A. Mulabegoviće a D. Gregora. V důsledku sporů o ochrannou známku Macula pak v následujících letech tvoří každý z autorů pod vlastní značkou a činnost skupiny pod původním názvem je od roku 2015 přerušena. Viz e-mailová komunikace mezi členy skupiny Macula z roku 2014. Rozhodnutí předsedy ÚPV. Č. j.: O-518877/D17059024/2017/ÚPV. Online: <https://isdv.upv.cz/webapp/rozhodnuti.showDocP?p_id=uiNmftRH>, [vyšlo 28. 11. 2017; cit. 31. 10. 2020].
- 4) Např. Jitka Prokopičová, Festival světla v Eindhoven. Češi ukázali cestu kybersvětlem budoucnosti. *Lidovky.cz*. [vyšlo 21. 11. 2015; cit. 12. 2. 2020].
Lucie Poštolková, Český videomapping slaví úspěch, předvedou se v Liverpoolu a vrátí se na orloj. *Novinky.cz*. [vyšlo 20. 6. 2011; cit. 12. 2. 2020].
Lan Sheady, The Macula Spectacula: The Liver Building. *Skwigly*. [vyšlo 10. 8. 2011; cit. 12. 2. 2020].
- 5) Sylva Poláková, *Konvergence filmu a architektury. Případ Prahy*. Disertační práce. Praha: FF UK 2015, s. 186.
- 6) Martina Stella, Projection Mapping. A New Symbolic Form? In: Daniel Schmitt – Marine Thébaud – Ludovic Burczykowski (eds.), *Image Beyond the Screen. Projection Mapping*. London: ISTE 2020, s. 51.
- 7) Francesco Casetti, The Relocation of Cinema. In: Shane Denson – Julia Leyda (eds.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: REFRAME Books 2016, s. 571.
- 8) Sylva Poláková, Otázka „místa“ v případě videomappingu. *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 107.

Otázka jasného vymezení a definování filmu provází kinematografii od jejích počátků.⁹⁾ Kinematografie byla po dlouhou dobu považována za relativně snadno vymezitelný fenomén s jasně datovaným zrodem v roce 1895. Na základě bádání v oblasti rané kinematografie a předkinematografických médií však postupně přestaly být dějiny kinematografie spojeny s filmovým pásem a vlastní povaha filmového média se začala problematizovat.¹⁰⁾ Naše chápání filmu se postupem času rovněž odpoutalo od tradičního prostoru kina a modu vyprávění příběhů a posunulo se do velmi různorodých prostor, forem i způsobů prezentace.

Pro přesouvání kinematografie do nových míst, kde nachází nové uplatnění a významy, si filmová teorie vypůjčila kunsthistorický termín *relokace*.¹¹⁾ Filmová relokace se přitom v kinematografii projevovala od samých začátků — i do „tradičního“ prostoru kina se film musel nejprve přesunout z prostředí kaváren, hospod, výstav a trhů. Relokace zároveň provází kinematografii po celou dobu její existence, nástup digitálních technologií na konci 90. let 20. století tento proces pouze významně urychlil. Díky tomu dnes sledujeme filmy na dříve nebývalém množství technologických platform — na displejích počítačů, mobilních telefonů, na zábavních systémech letadel a mnoha dalších zařízeních.¹²⁾ Filmová relokace však nemusí znamenat pouhé přenesení filmového zážitku mimo prostor kina. Její součástí je také rekontextualizace a resémantizace filmu jako uměleckého artefaktu.¹³⁾ Film a video se tak staly například dalšími z nástrojů výtvarného umění a rozšířily se do galerií nebo výstavních prostor, kde začaly být souhrnně pojmenovávány jako *umění pohyblivého obrazu*.¹⁴⁾ Běžnou součástí vnějších plášťů budov v městské zástavbě jsou dnes projekční plochy a velkoplošné displeje, které získaly označení *urban screen* nebo *media façade*.¹⁵⁾

Ať již je vymezení kinematografie jakékoliv, film (ve svém konvenčním smyslu) je videomappingu ze všech sedmi umění¹⁶⁾ nejpříbuznější. Do značné míry spolu totiž sdílejí způsob výroby, technologické prostředky, způsob divácké recepce i mediální vývoj.

Nejzřetelnější je tato příbuznost ve způsobu výroby a použití technických prostředků. Dnešní mappingoví tvůrci zpravidla používají stejný technologický postup jako například tvůrci animovaných CGI filmů.¹⁷⁾ Tento typ snímku je tvořen animací obrazů digitálně konstruovaných počítačem. Jednotlivé vizuální objekty jsou v těchto filmech zpravidla modelovány a animovány za pomoci specializovaného software pro 3D grafiku, jako jsou Autodesk Maya, SideFX Houdini nebo Cinema 4D. Výstupy z těchto programů jsou spojeny a postprodukčně upravovány v kompozičním software typu Adobe After Effects, Blackmagic Fusion nebo The Foundry Nuke. Animované sekvence jsou dále propojeny

9) Srov. Noël Carroll, Definování pohyblivého obrazu. *Illuminace* 13, 2001, č. 2, s. 5.

10) Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií. *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 80.

11) Lucie Česálková, Film je jinde. Mimo prostor kina. *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 63.

12) Francesco Casetti, Filmová zkušenost. *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 75.

13) L. Česálková, Film je jinde.

14) Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění. Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*. Praha: tranzit.cz 2014, s. 155.

15) S. Poláková, *Konvergence filmu a architektury*, s. 90.

16) Ricciotto Canudo, Teorie sedmi umění. *Illuminace* 4, 1992, č. 1, s. 19–21.

17) Terrence Masson, *CG101. A Computer Graphics Industry Reference*. San Francisco: New Riders Press 1999, s. 144.

v digitální střížně a případně digitálně dobarvovány v software pro digitální color grading, jako je DaVinci Resolve. Animované CGI filmy byly zmíněny pouze jako jeden z komerčně nejúspěšnějších a nejviditelnějších příkladů takto vznikajícího pohyblivého obrazu. Stejně nástroje a postupy používají také tvůrci televizní grafiky, reklamních spotů, videoartisté nebo VJs. A ten samý sled technických prostředků a operací je typický i pro přípravu videomateriálů k mappingovým projekcím — oproti výše zmiňovanému typu filmů jen bývá realizován zpravidla výrazně méně početným týmem. Videomapping proto může naplňovat atributy tvaru, který Lev Manovich označuje jako *digital cinema*, tedy *live action material + painting + image processing + compositing + 2D computer animation + 3D computer animation*.¹⁸⁾

Příbuznost s kinematografií je zřetelná i ve způsobu prezentace a recepce připravených materiálů. Videomapping je typicky promítán kolektivnímu publiku za pomoci digitálních projektorů. V případě mappingu architektury jsou díky vysokému světelnému toku dokonce často užívány přímo projektory určené pro digitální kina. Videomapping proto může být podle některých interpretací považován za jednu z forem filmové relokace.¹⁹⁾

Navzdory výše uvedeným společným rysům však neplatí, že každý digitální film je videomappingem, stejně tak každý videomapping nemusí být nutně digitálním filmem. Mapping vždy aktivně pracuje s podkladovým objektem, je proto prakticky vždy odkázán na jedno místo, jeden objekt a výhradně na prezentaci ve formě světelné projekce. Naproti tomu (digitální) film běžně sledujeme na televizních obrazovkách, displejích počítačů, tabletů a mobilních telefonů, tedy za použití zcela odlišných zobrazovacích technik. Filmová zkušenost se díky těmto prostředkům může odehrávat na mnoha místech a kinematografickou situaci tak můžeme zažívat v kinosálu stejně jako třeba na displeji notebooku ve vlaku.²⁰⁾

Mapping nemusí být nutně svázan ani s digitálním způsobem tvorby nebo digitální projekcí. Mediální vývoj videomappingu do značné míry sdílí mediální trajektorii kinematografie, v níž nástup digitálních kamer a digitálních kin na přelomu milénia prakticky vytlačil původní analogovou produkci. Stejně analogové kořeny můžeme pozorovat i v případě videomappingu. Desítky let před vynálezem DLP projektorů a cenově dostupných 3D grafických adaptérů (které rozšíření mappingu v novém milénium technicky umožnily) se objevovaly projekce z filmového materiálu na nejrůznější druhy objektů. Problematiku historie videomappingu podrobně rozebíral francouzský teoretik Ludovic Burczykowski ve svém textu *The Origins of Projection Mapping*.²¹⁾ dovolím si proto zmínit pouze několik příkladů. V roce 1984 uvedl Michael Naimark v muzeu moderního umění v San Franciscu instalaci *Displacements*, která využívala otáčející se projekci z 16mm filmu na objekty typického amerického obývacího pokoje.²²⁾ O sedmnáct let dříve uplatňo-

18) Lev Manovich, What is Digital Cinema? In: Shane Denson – Julia Leyda (eds.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: REFRAIME Books 2016, s. 28.

19) S. Poláková, Otázka „Místa“ v případě videomappingu, s. 107.

20) Francesco Casetti, Filmová zkušenost. *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 67–77.

21) Ludovic Burczykowski, The Origins of Projection Mapping. In: Daniel Schmitt – Marine Thébaud – Ludovic Burczykowski (eds.), *Image Beyond the Screen. Projection Mapping*. London: ISTE 2020.

22) Michael Naimark, *Displacements 1980–84 / 2005*. Online: <<http://www.naimark.net/projects/displacements.html>>, [cit. 12. 2. 2020].

val český scénograf Josef Svoboda projekci 35mm filmů a diapozitivů na pohybující se koule, krychle a hranoly.²³⁾ Tento audiovizuální komplex nazvaný *polyvize* byl uváděn v rámci světové výstavy EXPO 67 v kanadském Montrealu. Filmové projekce na nejrůznější objekty byly od 30. let součástí divadelních inscenací českého režiséra E. F. Buriana, a ještě před ním v představeních německého režiséra Erwina Piscatora. Například již v roce 1926 uvedl Piscator inscenaci *Rasputin, Romanovci, válka a lid, který proti nim povstal*, v níž byly na části velkého glóbusu promítány krátké filmové sekvence ukazující nejrůznější události z období ruských revolucí.²⁴⁾ Ač se jedná o rozdílné umělecké formy, různá média i různé divácké zkušenosti, všechny tyto příklady využívají přítomnost analogové projekce pohyblivého obrazu na prostorové objekty.

Ačkoliv dnes digitální mapping zcela převažuje, i nadále se objevují projekce využívající analogové médium a analogovou prezentační techniku. Příkladem může být projekce Davida Atkinse z roku 2010, uváděná během zahajovacího ceremoniálu zimních olympijských her ve Vancouveru, která kromě digitálního videomappingu využívala také analogovou část s velkoformátovými rotačními projektory Pigi.²⁵⁾ Analogové mapování se ovšem v současné době objevuje jen zřídka. Důvody jsou podobné jako v případě snímku natáčených na filmový materiál, tedy zejména technická, časová a finanční náročnost.

Videomapping a objekt

Přestože videomapping s filmem sdílí řadu atributů, má i svá specifika, která v jiných uměleckých formách nenajdeme. Žádná jiná filmová forma aktivně nepracuje s přesným napasováním projekce na podkladový objekt a žádná jiná forma není s tímto objektem tak silně svázána. Právě způsob propojení těchto mediálních rovin je pro každé mappingové představení jedinečný a umožňuje skrze něj komunikovat s divákem.

Bezesporu nejběžnější přijímanou formou videomappingu je statická digitální projekce na fasádu ve veřejném prostoru. Ačkoliv jde o podobu provázenou nejvyššími počty diváků i nejširší mediální odezvou, nejde zdaleka o podobu jedinou. Projekce na nejrůznější druhy interiérových objektů jako součást divadelních inscenací nebo sportovních událostí byly zmíněny výše. Mapovaným objektem však může být i předmět s velmi jednoduchou prostorovou geometrií. Například v letech 2006–2008 realizoval britský režisér a výtvarník Peter Greenaway digitální projekce na klasické malby, jako byla Rembrandtova *Noční hlídka* v Amsterdamském Rijksmuseumu nebo Da Vinciho *Poslední večeře*, v kostele Santa Maria delle Grazie v Miláně.²⁶⁾ Malby díky tomu před očima diváků ožívaly, proměňovaly se v nich světelné podmínky a objevovaly nové prvky — na postavy v Rembrandtově obraze se spouštěl déšť, ze stolu *Poslední večeře* začala téct krev a podob-

23) Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času. (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: NFA 2019, s. 56–57.

24) Christopher Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press 1977, s. 111.

25) Projection, Lights & Staging News, Olympic Lighting and Projection Take Center Ice. Online: <<http://plsn.com/articles/features/olympic-lighting-and-projection-take-center-ice/>>, [vyšlo 12. 4. 2010; cit. 12. 2. 2020].

26) Susan Tallman, The New Real — The Da Vinci Clone. *Art in America* 2, 2009, s. 75.

ně. Všechny tyto případy spojuje společný princip — kreativní práce s přesným napasováním projekce na podkladový objekt v prostoru. Podstatná přitom není samotná existence podkladového objektu nebo členitost jeho tvaru. Přítomnost nějakého podkladového objektu je z principu nutná pro většinu světelných projekcí, protože teprve odraz světla od tohoto objektu nám umožňuje zachytit projekci zrakem. Klíčový je způsob práce s tímto objektem.

Například uvedení filmu SPIDER-MAN: DALEKO OD DOMOVA (3D) v letním kině nejspíše nevnímáme primárně jako videomapping. Přesto i v kině nalezneme podkladový objekt, kterým je projekční plátno. A přesto musel být projektor předem nastaven tak, aby výsledný obraz kopíroval rozměry a tvar plátna. Odlišný je způsob nakládání s tímto objektem. V případě výše uvedeného filmového představení je nastavení projekce na plátno technickým úkonem bez primárního kreativního důvodu nebo uměleckého významu. Plátno má funkci neutrální zaměnitelné plochy a nastavení projekce na něj je servisní úkon. Parametry plátna jsou dokonce přímo specifikovány průmyslovými standardy, přičemž jeho hlavní funkcí je zajistit ve všech projekčních místech světa co možná nejpodobnější obrazové podmínky.²⁷⁾ V případě Greenawayovy projekce je navázání promítaného obrazu na podkladovou malbu hlavním zdrojem významu. Bez přesného napasování těchto dvou rovin bychom patrně projekci neinterpretovali jako proměnu světelných podmínek v renesančním výjevu, ale jako abstraktní hru různě světlých ploch (přínejmenším pokud bychom příslušnou video stopu promítali na neutrální filmové plátno). V mappingových představeních je projekce s podkladovým objektem pevně svázána a teprve toto spojení je nositelem významu. Videomapping by proto mohl být definován jako médium, které s napasováním projekce pohyblivého obrazu na povrch objektů pracuje kreativním způsobem, za účelem vytváření významu či dosažení estetického účinku.

V oblasti výtvarného umění a divadla se pro projekty spojující uměleckou akci s konkrétním prostorem/místem vžilo označení *site specific*. Ačkoliv videomapping zpravidla nebývá s touto uměleckou formou přímo spojován, můžeme mezi nimi nalézt některé analogie. V *site specific* umění slouží samotný prostor, jeho vlastnosti a všechny souvislosti jako základní nástroj a výchozí bod pro veškerou tvorbu.²⁸⁾ Výsledná forma je s prostorem originálně provázaná a nelze ji opakovat v jiné lokaci. V případě videomappingu nejsou základním nástrojem a středobodem díla prostory nebo místa, ale mapované objekty. Výběr podkladového objektu stojí při tvorbě videomappingu zpravidla na začátku tvůrčího procesu, video projekce je mu podřízena (přínejmenším rozměry a tvarem) a má zásadní dopad na výslednou podobu mappingu. Přestože volba prostoru/místa může mít ve videomappingu důležitou významotvornou funkci, jsou to v první řadě mapované objekty, na jejichž tvaru a povrchu je projekce založena a které tvoří neoddělitelnou a nepřenosnou součást každého mappingového představení. Analogicky k přívlastku *site specific* bychom proto mohli videomapping označit jako *object specific cinema*, tedy jako pohyblivý obraz, jehož vznik a výsledná podoba vychází z přesného propojení s povrchem konkrétních objektů, na něž je promítán.

27) Např. ST 431-1:2006 — SMPTE Standard — D-Cinema Quality — Screen Luminance Level, Chromaticity and Uniformity. Online: <<https://ieeexplore.ieee.org/document/7292124>>, [vyšlo 18. 4. 2006; cit. 12. 2. 2020].

28) Denisa Václavová – Tomáš Žižka, *Site specific — hledání jiného prostoru*. In: Radoslava Schmelzová (ed.), *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*. Praha: NAMU 2010, s. 86.

Pojem *site specific* se v průběhu let postupně odpoutal od svých estetických a scénografických počátků a podle některých teoretiků je dnes užíván zejména v souvislosti s projekty, které aktivizují společenský zájem a starost o konkrétní místo nebo jeho obyvatele.²⁹⁾ Ačkoliv se definice tohoto pojmu neustále vyvíjí, řadu rysů spojovaných s dnešním *site specific* uměním najdeme v mappingové tvorbě spíše okrajově — např. aktivní participaci diváka, orientaci spíše na vlastní proces tvorby a utváření vztahů než na vlastní hotové dílo, sociální angažovanost a podobně. Část mappingových projekcí sice může být považována za součást tohoto typu umění (v českém prostředí jsou v tomto kontextu zmiňována například některá díla Viléma Nováka),³⁰⁾ nejde však o převažující trend.

Označení *object specific cinema* odkazuje především k procesu odpoutávání promítaného obrazu od tradičního filmového plátna a jeho posunu směrem k médiu, kde je pohyblivý obraz vytvořen k projekci na určitý objekt a je s jeho povrchem originálním způsobem propojen. Výše zmiňované napasování video stopy na povrch objektu, kdy videoprojekce přesně graficky přiléhá na jeho kontury, je jen nejzákladnějším způsobem propojení těchto dvou rovin. Stejně jako vychází *site specific* umění z identity daného místa, může i videomapping čerpat ze všech historických, kulturních nebo sociálních souvislostí mapovaných objektů a s jejich pomocí utvářet v mappingovém představení významy. Například zmiňovanou sekvenci krve stékající ze stolu v Greenawayově projekci *Poslední večeře* lze interpretovat také jako odkaz k ukřižování Ježíše Nazaretského. Tato interpretace přitom nevychází pouze z grafického propojení videoprojekce a podkladové malby s postavami u stolu. Je způsobena syntézou našich znalostí zobrazených postav a jejich osudu. Do značné míry také pracuje s naší znalostí mapovaného objektu (Da Vinciho malby) a schopností rozlišit obě mediální roviny. Teprve identita podkladového objektu a s ní spojené historicko-kulturní souvislosti jsou v tomto představení zdrojem významu a umožňují nám interpretovat jednotlivé prvky. Způsobů, jakými může videomapping pracovat s mapovaným objektem, je daleko více. Právě analýza prostředků, jakými k nám toto médium může promlouvat, je cílem následujících stran.

Stylové prvky videomappingu — případ Macula

Pro analýzu stylových prvků videomappingu dosud neexistují ustálené postupy. Terminologie nebo nástroje k analýze tohoto média se teprve ustavují, neexistuje zatím ani šířeji přijímaný pohled na jeho základní prostředky. Jedním z mála rozsáhlejších analytických textů k tomuto tématu je disertační práce korejské výtvarnice a teoretičky Yiyun Kang.³¹⁾ Autorka v něm zkoumá vizuální stránku mappingových realizací z hlediska vztahů mezi projekční plochou/objektem (screen), promítaným obrazem (moving image) a okolním prostorem (surrounding space). Obdobnou taxonomii stylových prvků budu využívat i v tomto textu. Množinu uvažovaných prostředků ovšem rozšířím také o zvuk, který ze-

29) Tamtéž, s. 88.

30) Např. S. Poláková, Otázka „místa“ v případě videomappingu, s. 98.

31) Yiyun Kang, *The Spatiality of Projection Mapping. A Practice-based Research on Projected Moving-image Installation*. London: Royal College of Art 2018, s. 18.

jména v případě monumentálních mappingových projekcí představuje významnou složku představení. Základními rovinami videomappingového představení tak pro mne budou prostor představení, mapované objekty, promítaný obraz a zvuk. Podle tohoto členění se na konkrétních prvcích pokusím ukázat specifické rysy mappingu i jeho vztah k tradičnímu filmu.

1. Prostor

Na poli teatrologie definoval teoretik a režisér Kazimierz Braun divadelní prostor jako místo, které po dobu divadelní akce tvoří souhrn hracích prostorů a prostorů pro diváky. Odehrává se v něm akce a vzniká proces divadelní komunikace mezi hercem a divákem.³²⁾ Prostor videomappingového představení bychom analogicky mohli definovat jako místo, které tvoří souhrn prostorů pro diváky, aparátu projekční a zvukové techniky a mapovaných objektů, na které je promítán pohyblivý obraz. Vzájemné propojení prostoru, mapovaného objektu a vlastní audiovizuální projekce je v představení jedním ze zdrojů významu, zároveň je tato konstelace pro každé mappingové představení unikátní. Filmová teoretička Sylva Poláková dělí prostor videomappingu na veřejný, privátní a veřejný.³³⁾ V městském prostředí je mapping ve veřejném prostoru obvykle exteriérový (tedy realizovaný pod širým nebem), zatímco ve veřejně privátním prostoru jde obvykle o mapping interiérový (realizovaný v interiérových prostorech typicky galerijního, výstavního nebo klubového charakteru). Druh prostředí může mít na výslednou formu i význam videomappingu zásadní vliv. Stejně tak důležitým faktorem však může být počet a vzájemné postavení mapovaných objektů, postavení diváků a práce s jejich pohybem v prostoru představení, nebo například způsob umístění projekční a zvukové techniky.

Volba místa projekce bývá v mappingu jen zřídka výsledkem čistě autorské iniciativy. Ostatně ani v tvorbě skupiny Macula nenajdeme žádnou realizaci, kde by nebylo místo konání důsledkem rozhodnutí zadavatele nebo pořadatele příslušného představení.³⁴⁾ V případě exteriérových mappingů v městském prostředí je to způsobeno zejména technickými a legislativními důvody. Světelný tok většiny běžně užívaných projektorů zpravidla nedokáže zcela překonat světelný smog způsobený lampami pouličního osvětlení, nasvětlením okolních budov, obchodů nebo světelnou reklamou, takže je nutná součinnost a povolení dotčených městských částí, okolních podniků nebo třeba provozovatele veřejného osvětlení. Projekce je navíc plně viditelná až po úplném setmění. Zejména v letních měsících je proto v případě zvukových představení nutné povolení obce z důvodu vymezení doby nočního klidu. Exteriérový mapping většinou vyžaduje nasazení velmi výkonných projektorů, jejichž cena za pronájem se pohybuje v desítkách tisíc Kč za den. Další náklady představuje ozvučení, zajištění elektrické energie, bezpečnostní nebo poradatelská

32) Kazimierz Braun, *Divadelní prostor*. Praha: AMU 2001, s. 10.

33) S. Poláková, *Otázka „místa“ v případě videomappingu*, s. 94.

34) „Všechny objekty, na které jsme promítali, nám někdo dohodil, někdo si to objednal.“ Rozhovor se skupinou Macula v deníku *E15*. Pomalovali orloj. A lidé nadšeně tleskali. *E15*. Online: <<https://www.e15.cz/magazin/pomalovali-orloj-a-lide-nadsene-tleskali-837355>>, [vyšlo 2011; cit. 12. 2. 2020].

služba, propagace události a podobně. K realizaci nákladného exteriérového mappingu v městském prostředí proto ve většině případů dochází ve spolupráci se zadavatelem (např. pořadatelem festivalu, kulturním odborem města nebo reklamní agenturou), který zajistí financování projektu nebo přímo celé produkční zázemí projekce. Výběr místa je tak spíše důsledkem možností zadavatele než otázkou autorské volby. Například v případě projekcí skupiny Macula *The Post*, *Sonar*, *Spectrum*, *Bucur555* nebo obou mappingových představení *Khôra* byla projekční místa určena pořadatelé příslušných festivalů.³⁵⁾ Lokace *Old Town / 600 Years*, *Luminous Flux* nebo *nml* byly zvoleny na základě domluvy s kulturním odborem Magistrátu hlavního města Prahy, resp. liverpoolskou radnicí.³⁶⁾ Projekce *Aeroport*, *Aichi 09* nebo *Super Menace* byly spojeny s konkrétní společenskou akcí a byly promítány přímo na budovu, kde se tato akce konala.³⁷⁾

Volba lokace přitom mívá ve výsledném díle důležitou významotvornou funkci nebo projekci přinejmenším tematicky ovlivňuje. Například v jedné části mappingu *Old Town / 600 Years* bylo možné na fasádě sledovat pohybující se lidskou lebku, která rozrážela jednotlivé stavební kameny radnice a zanechávala za sebou krvavou stopu. Po skončení této sekvence bylo do krvavého výjevu následně vykresleno 27 latinských křížů. Umístění projekce do prostoru Staroměstského náměstí umožnilo interpretovat tuto pasáž jako odkaz k popravě sedmadvaceti vůdců českého stavovského povstání, která na náměstí 21. června 1621 proběhla. Projekce *Khôra* z polské Toruně byla inspirována životem Mikuláše Koperníka, který se zde narodil a proslul formulováním heliocentrické teorie pohybu planet ve sluneční soustavě. Díky tomu bylo možné v této projekci interpretovat osm obdélníků, pohybujících se v soustředných kruzích okolo jednoho centrálního bodu jako odkaz k jeho osobě a dílu, a nikoliv jako pouhou vizuální hru ornamentů. Opakující se obrazy lidských postav propojených provazem, které se v projekci *Luminous Flux* objevily před obrazem bohatě zdobené budovy v tudorském stylu, si diváci v Liverpoolu nejspíše spojovali s otrokářskou historií zdejšího přístavu (a připomínkou původu místního bohatství). Budova Royal Liver Building přitom byla postavena až na začátku 20. století, tedy dlouho

35) Projekci *The Post* realizovala skupina v roce 2009 v rámci festivalu pouličního umění Street for Art na vyhořelou budovu bývalé pošty ve Vejvanovské ulici. Interaktivní mapping *Sonar* na budovu městské pevnosti Al Hisn uvedla skupina v únoru 2013 na festivalu Sharjah Light Festival ve městě Sharjah ve Spojených arabských emirátech. Projekci *Spectrum* realizovala v dubnu 2014 na neogotické průčelí chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře v rámci putovní akce Czech the Light. Projekce *Bucur555* byla vytvořena ku příležitosti 555. výročí založení rumunské Bukurešti a směřovala na budovu rumunského parlamentního paláce. Diptych *Khôra* pak Macula uvedla v září a říjnu 2013. První díl byl promítán v rámci festivalu Skyway na fasádu univerzitní budovy Collegium Maximum v polské Toruni, druhý v rámci Signal festivalu na kostel svatě Ludmily na náměstí Míru v Praze.

36) Mapping *Old Town / 600 Years* vzniknul v roce 2010 ku příležitosti 600. výročí spuštění Staroměstského orloje. Projekce *Luminous Flux* i *nml* byly skupinou realizovány v červenci 2011 v Liverpoolu. *Luminous Flux* se konala ku příležitosti stého výročí otevření budovy Royal Liver Building, projekce *nml* pak souvisela s otevřením nové budovy Národního muzea.

37) V roce 2009 získala Macula brandigovou zakázku pro společnost Aerofilms. V rámci MFF v Karlových Varech uvedla projekci na budovu bývalé městské spořitelny na Divadelním náměstí, která během filmového festivalu sloužila jako dočasný hudební klub Aeroport. O rok později se Macula k této budově vrátila s novou projekcí, tentokrát však byla zadavatelem společnost Vodafone. Představení byla nazvána *Aeroport a Aeroport 2010*. Projekce *Aichi 09* (nebo také *Hybernia 2009*) byla realizována v říjnu 2009 na empírovou fasádu domu U Hybernů v rámci soutěže kadeřnické tvorby Art Image Change International. Klientské představení *Super Menace* připravila skupina v březnu 2010 na jednu ze stěn proskleného atria hotelu Hilton v Praze.

po zrušení otroctví. Proto to nebyl mapovaný objekt, ale místo projekce — jeden z největších přístavů otrokářských lodí v zemi, který vizuální podobu *Luminous Flux* ovlivnil.

Propojení historických reálií místa s vizuálním obsahem projekce sice představuje pro tvorbu skupiny Macula jeden z charakteristických prvků, v oblasti mappingu však nejde o jediný možný přístup. Stejně tak neplatí, že by volba exteriérového mappingu nemohla být otázkou čistě autorského rozhodnutí. Příkladem hraniční formy mappingu, jehož význam byl utvářen propojením autorsky zvoleného místa, vizuálního obsahu a aktuálního politického dění, byla guerillová akce anonymních autorů realizovaná na fasádu Rožmberského paláce Pražského hradu během návštěvy čínského prezidenta Si Ťin-pchinga v Praze. V noci z 29. na 30. března 2016 promítali autoři na sídlo kanceláře prezidenta ČR hesla „Pravda a láska“, „Prezident na prodej“, „CZ for sale“ nebo „Free Tibet“.³⁸⁾ Projekce tak formou prodejních hesel odkazovala k zahraniční politice prezidenta republiky, který v česko-čínských vztazích upřednostňoval zájmy byznysu před tématem lidských práv. Teprve kombinace místa (lokalita blízka sídlu prezidentské kanceláře, která kritizovanou politiku utváří), načasování (doba návštěvy vrcholného čínského politika) a vizuálního obsahu (odkaz k humanistickým hodnotám a kritika prodejnosti) dávala projekci ráz občanského aktivismu a zvyšovala její naléhavost i mediální sílu. Dalším příkladem exteriérového městského mappingu s autorsky vybranou lokací byla performance *Oživlé graffiti* z roku 2012 Jana Hladila. Autor používal světelnou projekci na část Barrandovského mostu, která slouží k legální malbě graffiti. Části existujících nápisů přetřel vápnem a do bílých ploch namapoval video projekci, připomínající svým vizuálním stylem pohyblivé graffiti.³⁹⁾ Opět to byla souhra zvoleného místa, mapovaného objektu (plocha s původními pieces) a vizuálního stylu, která umožnila vnímat projekci jako další vrstvu graffiti ozvláštněnou pohybem.

Mapping v interiérovém prostředí zpravidla nevyžaduje tak silnou a drahou projekční nebo zvukovou techniku, protože typicky pokrývá daleko menší promítanou plochu i prostor. V interiéru lze navíc snadněji odstranit parazitní světlo, zajistit stabilní zdroj elektrické energie nebo například takovou teplotu a vlhkost, ve které je možné provozovat i levné dataprojektory určené pro použití v kanceláři nebo domácnosti. Řádově nižší náklady v interiérovém prostředí proto umožňují realizovat videomapping bez externího financování a otvírají větší prostor ke zcela autorským dílům nebo experimentům. Například interiérová instalace *Archifon* prezentovaná na festivalu PAF byla vůbec prvním interaktivním mappingem, který Macula realizovala.⁴⁰⁾ *Archifon* neměl jasný začátek a konec, nebyl

38) Veronika Hlaváčová, Aktivisté promítali v noci na Hrad protičínské vzkazy, zdroj projekce hledala policie. *iRozhlas*. Online: <<http://irozhlas.as/6O3>>, [vyšlo 30. 3. 2016; cit. 12. 2. 2020].

39) LNCHMT 1 — graffiti mapping. Online: <<https://vimeo.com/54320247>>, [vyšlo 26. 11. 2012; cit. 12. 2. 2020].

40) *Archifon* (nebo také *Archifon I*) byl připraven ve spolupráci s hudebníkem Tomášem Dvořákem a programátorem Jakubem Koníčkem pro festival PAF v prosinci 2011. Digitálním projektorem byl nasvícen prostor barokní kaple Božího Těla, která je součástí budovy bývalého jezuitského konviktu a dnešního Uměleckého centra Univerzity Palackého. Návštěvníci tohoto prostoru dostali od pořadatelů laserová ukazovátka. Zaměřením ukazovátka na nejrůznější prvky kaple (sochy, patky pilířů, římsy, okna) se pak pomocí projekce příslušný prvek rozsvítil a zároveň se rozezněl připravený zvuk. Instalace se dočkala několika dalších repríz. V říjnu 2012 byla na festivalu Nuit Blanche v Bruselu uvedena projekce *Archifon II*, v roce 2014 byl na festivalu Ars Electronica prezentován *Archifon III*. Zatímco instalace z Olomouce využívala k rozeznění jednotlivých zvuků interiérové prvky kaple Božího Těla, v případě bruselské projekce se jednalo o interiér místního

tvořen ani nekonečnou obrazovou smyčkou. Instalace začínala prakticky vstupem diváka do kaple, resp. rozsvícením prvního prvku v prostoru. Z ostatní tvorby skupiny se *Archifon* vymykal i tím, že jeho vizuální část nevyužívala typickou estetiku Maculy, založenou na CGI animaci a 3D grafice. Divák sice mohl spustit obrazovou a zvukovou sekvenci bouřky zaměřením laserového ukazovátka na jednu z postav oltářního retáblu, jinak však byla vizuální stránka zredukována pouze na minimalistickou projekci bílé barvy, kterou byly rozsvěcovány jednotlivé prvky kaple. Podle D. Gregora to byl právě *Archifon* a následný mediální ohlas, který skupině otevřel dveře na zahraniční výtvarné festivaly jako Sharjah Light Festival nebo Ars Electronica v rakouském Linci.⁴¹⁾ Vznik exteriérových interaktivních projekcí *Sonar/Radar* nebo *Archifon III* proto dává do přímé souvislosti se zkušenostmi a mediálním ohlasem olomoucké instalace.⁴²⁾

Instalace *Archifon* se dočkala několika dalších repríz. V říjnu 2012 byla na festivalu Nuit Blanche v Bruselu uvedena projekce *Archifon II*, v roce 2014 byl na festivalu Ars Electronica prezentován *Archifon III*. Zatímco instalace z Olomouce využívala k rozeznění jednotlivých zvuků interiérové prvky kaple Božího Těla, v případě bruselské projekce se jednalo o interiér místního protestantského kostela. V Linci byl *Archifon* realizován ve formě exteriérové projekce na katedrálu Neposkvrněného početí Panny Marie. V případě olomoucké projekce byly rozsvěcovány a rozeznívány zejména barokní sochy, štukové římsy nebo okno oratoře, v neoklasicistní Bruselské kapli to byly volutové konzoly, zábradlí oratoře nebo slova z nápisů na deskách, v Linci to byly zase prvky vitrážových oken nebo profily portálu. *Archifon* sice ve všech případech zachovával stejný princip (proměna architektonických prvků v hudební nástroj za pomoci projekce a laserových ukazovátek), jiné prostory však způsobily, že musela projekce ve všech případech využívat zcela jinou obrazovou a v důsledku i jinou zvukovou složku. Příklad projekcí *Archifon* nám proto ukazuje videomapping jako zatím nerelokovatelné médium, které je zcela závislé na mapovaném objektu a jeho přesném postavení vůči projektoru. Jestliže se změní mapovaný objekt nebo dojde k jeho posunutí vůči projektoru, je nutné objekt znovu namapovat, a tedy fakticky vyměnit promítaný obraz za jiný.

Interiérové a exteriérové projekce se v tvorbě skupiny liší i z hlediska práce s postavením diváka v prostoru. Exteriérová představení skupiny byla obvykle promítána na jednu stěnu fasády a nejčastěji počítala s pohledem diváků stojících v prostoru mezi fasádou a zdrojem projekce. Toto uspořádání diváků a mapovaného objektu je v podstatě ekvivalentem frontálně orientovaného hlediště v kině nebo divadle. Naproti tomu interiérové realizace počítaly spíše s divákem volně se pohybujícím v prostoru mappingového představení, případně tyto projekce s pozicí diváka přímo interagovaly. Například pro instalaci *Archifon* byl k dispozici pouze jeden projektor a projekce proto mohla osvětlovat pouze presbytář a jeho bezprostřední okolí. Díky oválnému půdorysu a vysokým stropům kaple však prostor vytvářel dojem projekce z několika stran. Diváci měli v kapli úplnou volnost

protestantského kostela. V Linci byl *Archifon* realizován ve formě exteriérové projekce na katedrálu Neposkvrněného početí Panny Marie.

41) Bruce Sterling, Augmented Reality. *Archifon 1* virtual musical instrument. *Wired*. Online: <<https://www.wired.com/2012/04/augmented-reality-archifon-1-virtual-musical-instrument/>>, [vyšlo 4. 5. 2012; cit. 12. 2. 2020].

42) Jiří Mucha, *Videomapping v diskurzu nových umění*. Bakalářská diplomová práce. Brno: FF MU 2015, s. 63.

pohybu a mohli objevovat, které interiérové prvky spouští zvuky, případně minimalistickou vizuální akci. S pozicí diváka přímo pracovala série sólových instalací D. Gregora nazvaná *Netýkavka*, kterou prezentoval v letech 2013–2015 v galeriích NoD a Chemistry Gallery v Praze nebo v rámci festivalu Ars Electronica. Tato instalace byla opět hraniční formou mappingu. Kužel laserové projekce v těchto instalacích shora osvětloval část podlahy a vytvářel na ní nejrůznější geometrické obrazce. Prostor byl naplněn řídkou umělou mlhou, takže byly viditelné nejen obrazce na podlaze, ale i paprsky světla vycházející z laserových projektorů. Divák se mohl v prostoru instalace neomezeně pohybovat, přičemž světelná projekce reagovala na dotyk jeho ruky nebo vstup celé postavy do kuželu světla. Přerušení paprsku světla tak způsobilo rychlé zúžení světelného kužele a evokovalo pohyb stejnojmenné rostliny, která po dotyku zvětšila své listy. V jiné variantě reagovala projekce na dotyk tak, že mohl divák světelný jehlan svou rukou roztáčet, nebo naopak zastavovat. Mapovaným předmětem tedy v těchto případech nebyla budova nebo interiérový objekt, ale přímo tělo diváka, kterému se projekce přizpůsobovala. Světelný paprsek přesně reagoval na dotek lidského těla — kužel světla se podle něj smršťoval a zase roztahoval, případně jehlanovitý tvar světla kopíroval pohyb lidské ruky a vytvářel iluzi různě rychle rotujícího světelného paprsku. Instalace *Netýkavky* do interiéru jistě nebyla jediným možným autorským východiskem. Světelné projekce pracující podobným způsobem s pozicí diváka by v principu bylo možné realizovat i v exteriérovém prostředí, jak ostatně dokazuje i exteriérové představení *Archifon III*. Volbu interiérového prostředí oproti exteriérové variantě je opět nutné vztahovat spíše k nižším technickým a organizačním nárokům a tím i k nižším nákladům na realizaci.

Klíčovým prvkem mappingového prostoru je vlastní projekční a zvukový aparát, který výslednou proměnu mapovaných objektů technicky umožňuje a je nezbytnou částí jakéhokoliv mappingového představení. Projekční aparát přitom patří k nejméně viditelným prvkům představení a skupina Macula se ho ve většině případů snažila před zraky diváků cíleně skrývat.⁴³⁾ Již od svých prvních interiérových představení ukrývali technický aparát nejrůznějšími způsoby — například umístováním projektoru do krabic od banánů.⁴⁴⁾ V pozdějších exteriérových realizacích *Old Town / 600 Years* nebo *Khôra II* byly projektory instalovány v oknech horních pater protilehlých domů, v případě projekce *Fénix* na pražském Strahově zase v mobilním kontejneru ve výšce několika metrů nad hlavami diváků. Umístění projektorů ve výšce a mimo dohled obecnostva zvyšovalo iluzi opravdovosti představení, zároveň pak zajišťovalo, že nebude promítaný obraz v žádné části narušen například hlavami diváků. Projekční aparát samozřejmě nikdy nebylo možné zcela skrýt, ovšem proměnu povrchu mapovaného objektu si diváci neměli primárně spojovat s přítomností projektorů.⁴⁵⁾ Přestože v tvorbě skupiny spíše převažovaly projekce tohoto typu, ani v tomto případě se nejednalo o nepřekročitelné pravidlo. Příkladem může být série sólových instalací D. Gregora *Netýkavka*. Tato série byla inspirována snímkem LINE

43) Adam Váchal, Rozhovor. Video-mapping musí dávat smysl, říká umělec Amar Mulabegovič. *Metro.cz*. Online: <https://www.metro.cz/praha.aspx?c=A131014_140837_metro-extra_ava>, [vyšlo 14. 10. 2013; cit. 12. 2. 2020].

44) Pomalovali orloj. A lidé nadšeně tleskali. *E15*. Online: <<https://www.e15.cz/magazin/pomalovali-orloj-a-lide-nadsene-tleskali-837355>>, [vyšlo 2011; cit. 12. 2. 2020].

45) S. Poláková, Otázka „místa“ v případě videomappingu, s. 102.

DESCRIBING A CONE, v němž se do zamlženého prostoru publika postupně vykresloval kužel světla z filmové promítačky. *Netýkavka* tento přístup rozšiřovala o element interaktivity a možnost dotekem ruky ovlivnit tvar projekce. Stejně jako snímek Anthonyho McCalla upozorňoval na přítomnost filmové promítačky a vlastního aktu filmové projekce, v případě série *Netýkavka* byly prostřednictvím viditelných světelných kuželů zpřítomňovány projekční lasery, které jednotlivé tvary *Netýkavky* vykreslovaly.

2. Objekt

Jak jsem již ukazoval výše, právě podkladový objekt a kreativní způsob práce s přesným napasováním projekce na jeho povrch jsou pro videomapping definující a umožňují nám odlišit jej od filmového média, kde tento objekt (filmové plátno) slouží pouze jako neutrální plocha. Propojení objektu a mappingové projekce je vždy unikátní — jakákoliv změna na povrchu objektu, jeho posun nebo proměna vzájemného postavení vůči projektoru se promítne v obrazové složce výsledné projekce. Pokud by například obrazová část *Old Town / 600 Years* neseděla přesně na fasádu Staroměstské radnice, projekce by pravděpodobně ztratila na přesvědčivosti a při promítání na jiný objekt by nejspíše byla zcela nesrozumitelná. Stejným způsobem by utrpěla například instalace *Netýkavka*, pokud by přesně nereagovala na pozici a přítomnost divákova těla. Významotvornou funkci podkladového objektu jsem se snažil ilustrovat výše. Stejně tak uvádět další příklady propojení historických reálií mapovaného objektu s obsahem projekce by do značné míry znamenalo pouze variovat principy uvedené v předchozí podkapitole věnované prostoru. Tato část textu se proto zaměřuje spíše na jiné roviny propojení podkladového objektu a obrazu — na původ monumentálnosti mappingových projekcí, faktor prostorovosti projekce a na způsob pojetí videomappingu na více objektů v rámci jednoho prostoru.

Skupina Macula používala ve většině realizací světelnou projekci pouze na jeden objekt v rámci jednoho videomappingového představení. Například v případě mappingů *Aeroport* se jednalo o projekci na jedinou budovu bývalé městské spořitelny, v případě *Old Town / 600 Years* na (jedinou) budovu Staroměstské radnice a podobně. Projekce na více objektů v jednom prostoru se však může stát dalším zdrojem významů mappingového představení nebo může přinejmenším umocňovat jeho monumentálnost a imerzivnost. Příkladem takového pojetí mappingu byla představení *Luminous Flux* a *nml*, kdy dostala skupina příležitost využít k projekci na liverpoolském nábreží nejen fasádu Royal Liver Building, ale i čerstvě dostavěnou budovu muzea. Obě projekce neběžely současně, ale časově na sebe navazovaly. Diváci tak měli možnost vidět v jednom prostoru dvě různé polohy Maculy — narativně pojatý videomapping historické budovy a abstraktní projekci na novostavbu muzea. Dvě projekce zde sloužily k akcentování kontrastu mezi starým/novým a narativním/abstraktním. Eklektická zdobná fasáda a barevná projekce ukazující historii místa tak byla vizuálním i architektonickým kontrapunktem k černobílé kompozici na úsporný plášť moderní stavby. Paralelní projekci na více objektů realizovala Macula v rámci reklamní zakázky pro Plzeňský Prazdroj. Představení bylo neoficiálně pojmenováno jako *Zrození Fénixe* nebo také *Fénix*, uskutečnilo se 29. února 2012 a tvořil jej videomapping dvou komínů větracích šachet Strahovského tunelu ve Vaníčkově ulici

v Praze. Vysoké symetrické šachty umístěné jen několik metrů od sebe skupina pomocí projekce postupně přetvořila v čínskou pagodu, londýnskou BT Tower, šikmou věž v Pise, Oriental Pearl Tower v Šanghaji, Staroměstskou radnici a další slavné věže. Autoři v tomto mappingu opět využili kontrastu moderní vs. historické, tentokrát ovšem v rámci jediné projekce promítané na více objektů současně. Na levou šachtu přitom byly promítány historické věže, zatímco pravá šachta se organicky proměňovala v jednotlivé zástupce moderních staveb. Na konci představení se oba komíny staly jedinou velkou projekční plochou, přes kterou bylo zobrazeno logo propagované pивní značky.

Projekce na více objektů současně není v mappingu žádnou vzácností a tato praxe má poměrně dlouhou tradici. Například už v 60. letech využíval scénograf Josef Svoboda projekci z několika filmových projektorů na nejrůznější kvádry, krychle, koule nebo konusy v audiovizuálním systému *polyvize*. Stejně tak dříve zmiňovaný Michael Naimark promítal v instalaci *Displacements* z jednoho rotujícího projektoru na bílé natřený stůl, knihovnu, glóbus, pohovku a další vybavení pokoje. V souvislosti s analogovou projekcí se pro různá technická řešení projekce na více objektů používají termíny *split-screen* a *multi-screen*. V případě *split-screenu* je do jednoho filmového políčka vloženo více obrazů a výsledná projekce je z jednoho projektoru promítána na příslušný počet objektů. Mapování projekce tak vzniká již při výrobě filmového materiálu, nejčastěji za použití trikové kopírky. U techniky *multi-screen* je každému objektu přiřazen samostatný projektor a samostatný filmový materiál.⁴⁶⁾ Zatímco v případě *split-screenu* je postavení objektů i promítaný obsah pevně dán předem připraveným filmovým materiálem, *multi-screen* umožňuje při projekci větší variabilitu, protože je z hlediska projekce každý objekt samostatnou jednotkou. Technika *split-screen* je pro dnešního diváka zcela běžnou záležitostí, se kterou se setkává ve filmech (např. *REQUIEM ZA SEN* nebo *LOLA BĚŽÍ O ŽIVOT*), seriálech (např. *24 HODIN*) nebo například v televizním zpravodajství. Umožňuje nám paralelně sledovat více současně probíhajících dějů, aniž by jejich tempo muselo být přerušováno střihem z jednoho prostředí do druhého. V oblasti tradiční kinematografie se objevovala i technika *multi-screen*, ačkoliv její přítomnost nebyla tak častá jako v případě *split-screenu*. Francouzský snímek *NAPOLEON* z roku 1927 režiséra Abel Gance byl promítán ze tří projektorů na tři projekční plátna. Gance využíval více pláten k zobrazování paralelní akce, případně k vytvoření iluze širokoúhlého obrazu. Dvě paralelní plátna byla využita i při projekcích Warholova filmu *CHELSEA GIRLS*, tři plátna využíval dokument *TO BE ALIVE!* Alexandra Hackenschmieda a Francise Thompsona.

V případě analogové videomappingové projekce na více objektů může technika *multi-screen* umožňovat vytváření většího množství variací. Například dva různě dlouhé filmy promítané na dva různé objekty mohou při vhodném poměru obou délek vytvořit velké množství vzájemných kombinací obou obrazů.⁴⁷⁾ Ve světě digitálního mappingu však kategorie *split-screen* a *multi-screen* prakticky ztratila smysl. Dnešní digitální odbavovací systémy umožňují plnou nezávislost více obrazů i při promítání z jediného projektoru. V digitálním videomappingu je navíc běžné i takové promítání z více projektorů najed-

46) L. Česálková – K. Svatoňová, *Diktátor času*, s. 86.

47) Přesné množství vzájemných kombinací je dáno nejmenším společným násobkem délek obou filmů v počtu filmových polí vyděleným délkou kratšího filmu.

nou, které dohromady vytváří iluzi jednoho spojitého obrazu. Například v případě projekce *Fénix* bylo nutné kvůli výšce komínů a nízké odrazivosti jejich povrchu použít projekci ze tří projektorů současně. První projektor osvětloval pouze spodní část komínů, druhý pouze prostřední a třetí pouze horní část. Obraz z jednotlivých projektorů byl na plochu komínů dokonale prolnut, takže vytvářel dojem dvou velkých projekčních ploch. Každý projektor přitom osvětloval oba komíny, žádný však nepokrýval celou jejich plochu. Podobným způsobem byl mapping fasády Staroměstské radnice realizován za pomoci dvou projektorů, v případě *Bucur555* to bylo dokonce více než 100 projektorů, které tvořily jeden spojitý obraz. Digitální projekce tak může často redukovat projektor na arbitrární jednotku, jejíž způsob zapojení do finálního obrazu nemusí odpovídat ani definici split-screen, ani multi-screen. Tyto pojmy dnes spojujeme spíše s projekcí z analogových médií.

Jak již bylo zmíněno, značná část videomappingových představení oslovuje diváky zejména vyvoláváním směsi úžasu, vzrušení, případně úzkosti. Tyto emoce tvůrci obvykle vyvolávají prostřednictvím monumentálních rozměrů projekce a síly zvukové stopy. Videoprojekce je však ve videomappingu svými rozměry podřízena podkladovému objektu. Základním předpokladem této monumentálnosti je proto mapování dostatečně velkých předmětů nebo staveb. Dokazuje to tvorba i skupiny Macula, která pro svá exteriérová představení využívala téměř vždy vysoké budovy – čtyřpatrovou městskou spořitelnu v Karlových Varech, jedenáctipatrový hotel Hilton, více než 60metrovou věž Staroměstské radnice nebo například podobně vysoký kostel sv. Ludmily v Praze. Budova bývalé pošty na Jižním Městě nebo pevnost Al Hisn v Sharjahu pro změnu vynikaly svou 40metrovou šířkou. Projekce přitom neosvětlovala pouze fragmenty příslušné stavby, vždy byla pokryta celá plocha fasády, aby vynikly rozměry objektu. Základem monumentálnosti představení proto byla velikost vlastního mapovaného objektu, teprve od jeho rozměrů a od jeho povrchu se odvíjely rozměry projekce.

3. Obraz

Ačkoliv můžeme podkladový objekt považovat za středobod mappingového představení, je to ve většině případů až projekce obrazu na jeho povrch, která vdechne objektu život. Videomapping nejčastěji využívá nehybné podkladové objekty, obraz a zvuk jsou tak v těchto případech jedinými dynamickými prvky. Teprve se zahájením audiovizuální projekce na povrch objektu takové představení začíná a až po skončení této sekvence končí. Přítomnost obrazu je pro trvání mappingu určující i v případech, kdy je součástí dalších forem, jako jsou divadelní představení nebo performance.

Například v představení *Modrovous/suovordoM* se v některých pasážích objevovala mappingová projekce, která vykreslovala obrysy hran na kulisách a vymezovala tak prostor virtuálního bytu.⁴⁸⁾ Mapping přitom bylo možné vnímat pouze v okamžicích, kdy

48) V roce 2010 se ke skupině na krátko připojil student ateliéru supermédií VŠUP Jonáš Strouhal (*1985). Pod hlavičkou Macula realizoval v Dejvickém divadle část scénografie pro inscenaci Petry Tejnorové *Modrovous/suovordoM*. Díky jeho práci se v inscenaci objevily mappingové projekce, které na kulisách vytvářely obrysy

projekce obtahovala hrany bytu. Jakmile přestala projekce hrany osvětlovat, přestali jsme vnímat také trvání mappingu, přestože divadelní inscenace dál pokračovala. Obraz je proto ve videomappingu zpravidla hlavním zdrojem časovosti — trvání mappingu typicky spojujeme s jeho přítomností. V neposlední řadě pak obraz ovlivňuje, zda budeme příslušný mapping vnímat jako nekonečnou smyčku, nebo zda ho budeme chápat jako představení s jasně daným začátkem a koncem.

V tvorbě skupiny Macula byl obraz projekce ve většině případů tvořen animací počítačem generované 3D grafiky (CGI). Tento přístup se dnes v oblasti exteriérových mappingů objevuje nejčastěji. Vznikají však také projekce založené na zcela jiných technikách. Například v roce 2017 uvedl britský animátor Ben Steer film *MAMOOON*, který byl založen na přesném promítání digitální ploškové animace na polystyrenovou strukturu.⁴⁹⁾ Jeho krátký film tak byl sestříhaným záznamem mappingového představení. V případě analogového mappingu byla nejrozšířenější technikou projekce obrazu nasnímaného filmovou kamerou. V dnešní době se však tento přístup příliš často nepoužívá. Zejména pro účely projekce na fasádu se fotorealistický obraz z kamery velmi obtížně adaptuje. Povrch fasády má obvykle v různých místech proměnlivou odrazivost, barvu nebo strukturu. Výsledný obraz proto není tak homogenní jako v případě tradiční projekce na filmové plátno nebo zobrazení na displeji, které dnes s projekcí fotorealistického obrazu spojujeme nejčastěji. Jedním z mála příkladů použití této techniky v digitálním videomappingu je dříve zmiňovaná projekce *The Bristol Old Vic Theatre* od skupiny Limbic Cinema. Toto mappingové představení bylo uvedeno na cihlovou fasádu divadla Bristol Old Vic ku příležitosti 250 let od založení této instituce. Projekce ukazovala události spojené se vznikem a historií divadla, kromě animovaných sekvencí přitom obsahovala i hrané kostýmní pasáže, které pracovaly s tradičními filmovými prostředky, jako je vyprávění, stříhová skladba, rámování záběru nebo pohyb kamery. I v tomto případě však sloužilo vyprávění spíše k tematickému propojení jednotlivých vizuálních sekvencí než k ponoření se do fikčního světa, jaké známe z narativního filmu. Podstatnějším prvkem bylo grafické ztvárnění jednotlivých výjevů a samotný efekt oživé fasády divadla.

Některé vizuální formy jsou založeny na živém vytváření obrazu přímo během vystoupení. Například live-coding je druh vystoupení, v němž autor na místě vytváří a modifikuje programový kód, jehož výstupem jsou audiovizuální data.⁵⁰⁾ Při VJingu performer zpravidla používá předem připravené obrazové smyčky, které během hudebního vystoupení v reálném čase kombinuje a modifikuje. Výstupem VJingu je obvykle kontinuální tok pohyblivého obrazu, který představuje bezprostřední reakci na hudbu.

Naproti tomu videomappingová představení využívají nejčastěji předem připravený obrazový materiál. Projekce musí na povrch mapovaného objektu pasovat nejen tvarem

schodiště, dveří a dalších prvků. V rámci akce Pražská muzejní noc, která proběhla 12. června 2010, prezentoval Strouhal svou mappingovou klauzurní práci *Super Massive Black Hole* na fasádu budovy VŠUP směrem na Palachovo náměstí. Některými médii byla tato akce rovněž označena za projekt skupiny Macula. J. Strouhal skupinu záhy opustil, jeho díla se v oficiálním portfoliu na webu Macula nikdy neobjevila a k portfoliu je zpětně zařadil až D. Gregor po rozpadu skupiny. Srov. Dan Gregor, Vyjádření k rozpadu výtvarného sdružení The Macula. Online: <<http://www.initi.org/559/>>, [vyšlo 31. 1. 2016; cit. 12. 2. 2020].

49) Online: <<https://vimeo.com/289059542>>, [vyšlo 2017; cit. 12. 2. 2020].

50) Michal Cáb, *Pure Data. Rukověť digitálního umělce*. Disertační práce. Praha: AVU 2014, s. 212.

promítaného obrazu, ale i vizuálním obsahem každého filmového okénka. V případě objektů se složitější strukturou povrchu tak může příprava obrazových materiálů zabrat mnoho týdnů i početnému týmu zkušených tvůrců. Například výroba animace pro představení *Old Town* údajně zabrala skupině přibližně dva měsíce.⁵¹⁾ Pro vytváření takto komplexního vizuálního obsahu přímo během živého vystoupení dnes zatím neexistují dostatečné a běžně dostupné technické nástroje. Přesto mohou některé projekce skupiny Macula působit jako živá vystoupení, členové skupiny ostatně původně působili jako VJs. Například projekce *The Post*, *Aichi 09* nebo *Super Menace* mohou připomínat VJ set, protože v těchto představeních sloužila hudba jako hlavní rytmizující prvek projekce, který řídil vizuální změny v obraze. Přesto se nejednalo o VJing. Obraz v projekci nebyl vytvořen během živého vystoupení a nepředstavoval bezprostřední reakci na hudbu. Šlo pouze o předem připravený obraz, který byl ve svém rytmu a vizualitě podřízen hudbě. Rovněž interaktivní mapping má obvykle programovým kódem daná pravidla, která předem určují, jaké vizuální změny v něm mohou probíhat. Například v případě interaktivní projekce *Archifon I* mohl návštěvník vytvářet libovolnou kombinaci rozsvícených prvků a tím i vytvářených zvuků. Množina těchto prvků však byla pevně dána. Existují sice živá audiovizuální představení, která kombinují přístupy VJingu a videomappingu, vzhledem k náročnosti přípravy takového vystoupení se však zatím objevují jen řídce. Příkladem může být audiovizuální performance *The Temple*, kterou v roce 2017 realizovala skupina Limbic Cinema pro britský festival Glastonbury.⁵²⁾

Promítaný obraz vytváří v mappingovém představení další rovinu mizanscény. První rovinu tvoří samotný prostor, kde se představení koná – charakter prostoru, jeho rozměry, mapované objekty, jejich struktura a podobně. Druhou vytváří autoři při přípravě obrazového materiálu k projekci – jsou to všechny prvky promítaného obrazu, které museli vytvořit nebo nasnímat, aby výsledný obraz zkonstruovali. Propojení obou rovin mizanscény se pak stává jedním ze zdrojů významů mappingu. Rovněž přesvědčivost projekce, o které autoři mluví, je do značné míry ovlivněna tím, jak hladce na sebe obě dimenze přiléhají. Přestože je však přesvědčivá mappingová projekce schopna vyvolat směr úžasu, vzrušení, případně úzkosti, patrně bychom těžko našli diváka, který by skutečně propadnul iluzi, že se před jeho zraky bortí stěna Staroměstské radnice, nebo že je opravdu svědkem vzniku černé díry na fasádě hlavní budovy VŠUP. Převážná většina diváků je schopna tyto dvě roviny mizanscény během představení rozlišit. Uvědomují si, co je hmotný prostor videomappingu a v které části se protíná s projekcí, aniž by toto vědomí narušovalo jejich prožitek. Tom Gunning dával na poli rané kinematografie tento rozpor („vím, ale přesto vidím“) do souvislosti s tradicí *trompe-l'œil* — nejrůznějšími podobami maleb, které vytvářely například iluze průhledu skrz stěnu nebo strop.⁵³⁾ Podle Gunninga nestála iluzionistická umění 19. století na jednoduchém dojmu skutečnosti, ale spíše chytré a nápa-

51) Martina Procházková – Jan Zvolánek – Kateřina Kolářová, Pražský orloj rozhybala projekce připomínající krále i komunisty, *iDNES.cz*. Online: <https://www.idnes.cz/A110304_141928_domaci_taj>, [vyšlo 5. 3. 2011; cit. 12. 2. 2020].

52) Online: <<https://limbiccinema.com/portfolio/glastonbury-the-temple/>>, [vyšlo 2017; cit. 12. 2. 2020].

53) Tom Gunning, Estetika úžasu. Raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 152.

ditě využívala svou neuvěřitelnost.⁵⁴⁾ Stejně jako v případě raného filmu si tedy divák neplete videomapping s realitou, nechává se pouze vědomě pohltit jeho realistickými účinky.

Někteří autoři v této souvislosti přímo spojují *trompe-l'œil* a vytváření iluze prostorovosti také s videomappingem.⁵⁵⁾ V řadě mappingových představení se tyto prvky skutečně vyskytují. V tvorbě Maculy to byly například projekce *Aichi 09*, *Aéroport 2010* nebo *Old Town*, kde se objevovaly animace obelisků vysouvajících se z fasády, sekvence naplňování interiéru budovy vodou nebo například hra s iluzí rychle se pohybujících stínů na budově Staroměstské radnice. Přesto nejde o všudypřítomný element, který by byl společný všem mappingovým představením skupiny. Například jejich první exteriérová projekce *The Post* byla založena na čistě dvourozměrné vizuální kompozici rytmizované hudební stopou. Instalace *Archifon I* nebo *Archifon II* zase proměňovala trojrozměrné prostředí kaple nebo kostela ve dvourozměrné grafické rozhraní vizuálního hudebního nástroje. Skupina se k budování iluze prostorovosti ve svých projekcích spíše postupně propracovávala, opakovane tyto postupy opouštěla a zase se k nim vracela. Společným rysem videomappingových projekcí je tak především vytváření iluze oživlého objektu, který během představení ztrácí svou původní statickou povahu a dočasně se proměňuje v živoucí hmotu.

4. Zvuk

Zvuková složka nemusí být v mappingu vždy nutně přítomná, převážná většina mappingových představení však zvukovou stopu využívá. Podle některých tvůrců je zvuk ve videomappingu prostředek, který podporuje jeho prostorovost a sugestivnost.⁵⁶⁾ Obzvláště důležitá je tato složka v případě monumentálních projekcí. Pohyb velkých předmětů je v našem životě ve většině případů provázen zvukem – jejich pohyb zpravidla vytváří chvění a zvukové vlny, které pak působí na náš sluch. Francouzský filmový teoretik Michel Chion uvádí, že při sledování audiovizuálního díla vědomě i nevědomě rozpoznáváme známé zvukové vzorce. Teprve pokud se tyto vzorce shodují s naším očekáváním, dokáže nás tato dokonalá shoda zasáhnout.⁵⁷⁾ Charakter zvuku, jeho výšku a hlasitost proto tvůrci obvykle volí takovým způsobem, aby byly v proporci k velikosti objektu a charakteru vizuálních změn, která odpovídá našemu očekávání. Například v projekci *The Post* byly jednotlivé zvukové vrstvy přiřazeny k mapovaným prvkům fasády takovým způsobem, že délka příslušného zvuku vždy odpovídala délce vizuální změny na fasádě. Zvuky o vyšší frekvenci byly provázeny vizuální změnou na menší ploše, zatímco zvuky o nižších frekvencích byly spojeny s plochami větších rozměrů.

Hudba sloužila v počátcích tvorby skupiny Macula jako hlavní rytmizující prvek projekce. V představeních *The Post*, *Aichi 09* nebo *Super Menace* byl rytmus hudby základním hybatelem změn a obrazová část reagovala na předem vybranou hudební stopu. Teprve

54) Tamtéž.

55) Např. S. Poláková, *Konvergence filmu a architektury. Případ Prahy*, s. 183.

56) Sylva Poláková, Macula. Prchavá monumentalita. *Cinepur* 24, 2014, č. 92. Online: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2849>>, [vyšlo duben 2014; cit. 12. 2. 2020].

57) Michel Chion, *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994, s. 56.

s projekcí *Aeroport 2010* začala zvuková složka vznikat společně s obrazovou částí a jejich role se postupně zrovnoprávnily. Ve zvukové stopě se začaly objevovat ruchy, které dotvářely přesvědčivost projekce — vizuální sekvence praskajících oken byla provázena zvukem tříštícího se skla, během sekvence výbuchu budovy zněl realisticky znějící zvuk exploze a podobně. V některých případech sloužila hudební složka jako prostředek vyprávění. Husitský chorál nebo internacionála v mappingu *Old Town*, který chronologicky zobrazoval některé historické události spojené se Staroměstskou radnicí, tak sloužily jako orientační body na lineární časové ose příběhu a usnadňovaly orientaci ve vyprávění. Domorodá africká hudba, použitá v jedné části projekce *Luminous Flux*, zase umožňovala propojit tuto pasáž s otrokářskou minulostí liverpoolského přístavu.

Přestože se vizuální styl Maculy figurálním výjevům spíše vyhýbal, ve zvukové složce nalezneme stopy lidského hlasu častěji. Hlas sice v jednotlivých projekcích dokládá lidskou přítomnost, jeho výskyt je však vždy odosobněný. Neztělesňuje konkrétní postavu nebo vyprávěče, objevuje se spíše jako artefakt — součást historických událostí nebo jako zvukový protějšek ikonografie místa projekce. Například na začátku *Old Town* zazněl fragment gregoriánského chorálu a ilustroval tak atmosféru období počátku 15. století, kdy děj projekce začíná. Pokud návštěvníci instalace *Archifon I* ukázali laserovým ukazovátkem na některé z figur barokních andělů, zazněly různé zvukové vzorky ženských vokálů evokujících andělský zpěv. V případě instalace *Archifon II* se ženský hlas ozval po zaměření ukazovátka na text na nástěnných kamenných deskách a zašeptal příslušný fragment modlitby.

Hlasový projev postav se objevuje v některých videomappingových projekcích jiných autorů. V představení *The Bristol Old Vic Theatre* na nás přímo promlouvá například postava řečníka nebo divadelní ředitelky z 19. století. Ve videomappingu z roku 2018 na fasádu Národního muzea se objevily obrazové sekvence, ve kterých z dobových záběrů promlouvali Jiří Voskovec a Jan Werich, projekci zakončila animovaná sekvence, ve které hovořila postava Tomáše Garrigua Masaryka.⁵⁸⁾ Obrazová část tohoto představení používala kombinaci CGI sekvencí, dobových filmových záběrů a zejména animovaných archivních fotografií. Hlasy postav se tak objevují spíše v projekcích, jejichž obrazová složka je bližší tradiční kinematografii — zejména pokud používá figurální animaci, práci s fotografiemi nebo sekvence snímáné kamerou. Tyto postupy se v tvorbě skupiny Macula nevyskytují.

Závěr

Macula obsáhla širší škálu stylových poloh. V některých případech vytvářela abstraktní projekce, jejichž vizuální stránka byla rytmizovaná hudební stopou. V narativnějších typech projekcí propojovala vizuální obsah projekce s historickými reáliemi místa a mapo-

58) Projekci vytvořila společnost XLAB personálně spojená s vizuální skupinou PHASE ku příležitosti 100 let Československa a 200 let Národního muzea. Viz například: Eliška Černá, Národní muzeum ponořené do tmy, videomapping selhal po půl minutě. Havel tam byl hned dvakrát, brání se autoři kritice. *Deník N*. Online: <<https://denikn.cz/9308/>>, [vyšlo 29. 10. 2018; cit. 12. 2. 2020].

vaného objektu. Často se objevovala kombinace obou přístupů. Jejich představení sice v některých případech vypráví jednoduchý příběh, prvky vyprávění však v těchto projekcích nevedou diváka k ponoření do fikčního světa, jaké známe z narativní kinematografie. Příběh zde slouží spíše k tematickému propojení jednotlivých vizuálních sekvencí, které vyvolávají skopickou slast⁵⁹⁾ zejména díky monumentálnosti projekce a výjimečnosti vizuální proměny objektu (jindy zcela nehybného) v živoucí a proměňující se hmotu.

Videomapping k tomu využívá čtyři základní roviny — prostor představení, mapovaný objekt, obrazovou projekci a případně zvukovou stopu. S filmem sdílí způsob výroby, technologické prostředky, způsob divácké recepce i mediální vývoj. Obrazová složka mappingu může být dokonce podle některých interpretací považována za jednu z forem filmové relokace. Jeho unikátním odlišujícím rysem a základní podstatou je nicméně kreativní práce s přesným napasováním projekce pohyblivého obrazu na povrch objektů. Propojení obou rovin se nemusí omezovat pouze na čistě grafickou vazbu, tedy na situace, kdy obrazová složka přesně vizuálně přiléhá na tvar a kontury mapovaného objektu. Přestože se v tvorbě skupiny objevuje i tento typ představení, Macula (a vedle ní i další mappingoví tvůrci) v projekcích přímo čerpala z identity mapovaného objektu, který se pro ni stával hlavním dramaturgickým motivem. Význam nebo estetický účinek nebyl v takových případech utvářen jen za pomoci audiovizuální stopy, což by znamenalo, že by podkladový objekt byl pouhým filmovým plátnem se složitější geometrií. Vznikal propojením projekce s historií, architekturou nebo nejširším kulturním kontextem mapovaného objektu a jeho okolí.

Způsoby práce s obsahem a sdělením se ve videomappingu stále teprve utváří. Podrobnější pohled na jeho prvky však ukazuje, že se v něm mapované objekty mohou stát nástrojem a výchozím bodem pro tvorbu, stejně jako se jimi v případě site specific umění stává konkrétní místo. Proto můžeme o videdmappingu uvažovat jako o *object specific cinema*.

Ondřej Bezucha vystudoval FEL ČVUT a Filmová studia na FF UK. V současné době působí v Ateliéru intermediální tvorby I na Akademii výtvarných umění v Praze.

59) T. Gunning, c. d., s. 156.

SUMMARY

Object Specific Cinema*Stylistic Elements of Videomapping in the Work of the Macula Group***Ondřej Bezucha** (Charles University)

Projection mapping is a visual process where a moving picture is projected onto the surface of real objects in a creative manner. This phenomenon started to appear widely in galleries and music clubs about ten years ago, but it has grown very quickly. Today's large-scale projection mappings are a common part of various brand campaigns and city celebrations.

The main objective of this study is to describe how the projection mapping style works. It considers four basic elements of projection mapping — moving imagery, sound, projected objects, and surrounding space. However, it focuses primarily on relations between moving imagery and projected objects. This is because projection mapping differs from other kinds of moving images by its object specificity. It is based on a precise bond between a moving picture and a mapped object. This bond need not be limited to the instances when the projected image is accurately visually adjacent to the shape and contours of the mapped object. Projection mapping can also draw on all historical, cultural, or social contexts of mapped objects in a similar way that site-specific art draws on the identity of a given place. Therefore, similarly to the adjective “site-specific”, we could consider projection mapping as an object-specific cinema.

The work of the Czech visual group Macula serves as a case study. Specifically, it is their work between 2009 and 2014, when the main members of the group were Amar Mulabegović, Dan Gregor, and Ondřej Skala. As part of their projection mapping style analysis and means of expression of their mapping performances, I place their works in the context of other possible approaches and compare them with other authors' practices.

klíčová slova: videomapping, projection mapping, filmová relopace, Macula, site specific, object specific cinema

keywords: videomapping, projection mapping, film relocation, Macula, site-specific, object-specific cinema

Michal Böhm (Filmová a televizní fakulta AMU)

Didaktika skladby a řádu

Vývoj výuky teorie střihové skladby na FAMU

V rámci přehlídky PAF v Olomouci proběhla v prosinci roku 2019 v kapli Božího Těla odborná konference nesoucí název *Česká škola střihové skladby*.¹⁾ Na ní pedagogové a studenti Katedry střihové skladby FAMU přednesli své příspěvky, vztahující se k tématu tradice specializované a jedinečné výuky svého oboru na jejich *alma mater*. Tato konference se stala impulzem pro následující studii, která si klade za cíl pojmenovat základní teoretická východiska výuky střihové skladby na FAMU a sledovat jejich postupnou proměnu v mezigeneračním procesu od roku 1964, kdy byl ustanoven samostatný studijní obor střihové skladby. Studie se soustřeďuje na didaktiku střihové skladby — vychází proto z analýzy učebních textů, sylabů a praktické pedagogiky, a jejím záměrem je popsat paradigmatické změny v uvažování o teorii střihové skladby (a pozici střiháče) a způsobu jejího zprostředkovávání ve výuce na FAMU. Tato paradigmatata se vyvíjela v závislosti na personálním obsazení a dějinném a ideovém vývoji instituce Katedry střihové skladby (v textu budu nadále používat zkratku KSS). Oddělení oblasti teorie a pedagogiky střihové skladby na KSS od přidružené oblasti zkoumání jejího institucionálního vývoje by proto bylo pro záměry studie reduktivní. K didaktice střihové skladby tedy v této studii přistupuji jako k disciplíně formované nejen učebními texty a metodami výuky, ale také širším kon-

1) Pojem „česká škola střihové skladby“ není v českém odborném ani laickém diskursu nikterak rozšířen a dosud nemá ani žádnou historickou oporu v české literatuře. V současnosti se nicméně připravuje monografický sborník věnovaný předmětu České školy střihové skladby, navazující na stejnojmennou konferenci. Ta byla iniciována Martinem Čihákem, dlouholetým pedagogem FAMU, jenž si kladl za jeden z jejích cílů prokázat, že daný pojem je pro svou tradici učení Jana Kučery a díky svým metodologickým koncepcím přinejmenším stejně hodnotným jako běžně etablované pojmy „československá nová vlna“, „česká škola animace“ nebo „česká kameramanská škola“. Potřeba a nutnost prosazení tohoto nového pojmu je dána (v českém prostředí) z velké části i nedostatečným akademickým zájmem o obor, označovaný často za tzv. „neviditelné umění“, který negeneruje mezi laickou, ba ani odbornou veřejností klíčová jména osobností, která přitom mají svůj neodmyslitelný autorský podíl na české kinematografii.

textem fungování KSS v rámci FAMU a v poslední řadě osobnostmi konkrétních vyučujících a jejich individuální praxí výuky. Vedlejším cílem studie je pak zodpovězení otázky, zda na FAMU existuje od roku 1964 *kontinuita* teorie a jejího pedagogického předávání, a zda je tedy možné hovořit o určité *tradici* výuky založené právě na této specifické teorii (kterou ve svém zkoumání upřednostňuji před praktickou výukou).

Za základní prameny pro studium možné *kontinuity* považuji pedagogy publikované texty ke střihové skladbě, které sloužily (či doposud slouží) zároveň jako učební pomůcky při jejím studiu. Tyto texty budou podrobeny kritické reflexi a komparativní analýze. Z hlediska historického výzkumu instituce KSS ovšem badatel naráží na problém nedostupnosti archivních materiálů z historie FAMU i nedostatku dochovaných studijních plánů oboru. V rámci studie tedy byly zpracovány dosavadní i dodatečné *ad hoc* rozhovory s pamětníky, jejichž výběr byl zúžen na absolventy-pedagogy střihové skladby na FAMU.²⁾ Na tomto místě je také dlužno zmínit, že i autor této studie vystudoval obor střihové skladby na KSS, kde v současnosti působí jako doktorand, tudíž je předmět studie nahlížen nikoli z *vnějšku*, nýbrž *zevnitř* dané problematiky. Než však přistoupíme k podrobné diachronní analýze problematiky, dovolím si nejdříve stručně představit nejzásadnější osobnost KSS a její teorie, Jana Kučery.³⁾

Tento filmový teoretik, ale i zkušený praktik (především publicistického filmu), se roku 1964 zasadil o otevření oboru střihové skladby na FAMU (kde již od jejího vzniku v roce 1947 vyučoval). Kučerovy přednášky i semináře se opíraly o originální teoretický fundament, který houževnatě rozpracovával a systematicky precizoval od 30. let minulého století až do konce svého života. „Vybávenost Kučerova cenného teoretického odkazu je ve velké míře zapříčiněna vnitřním vylepšováním, silnými opravami a variacemi již v minulosti vyřčeného. [...] [Kučerova] velikost se projevila právě častým, opakováním téhož.“⁴⁾ Jeho filmová teorie, s akcentováním střihové složky, byla přitom definována cílem vyškolení režiséry a kameramany ve skladebném natáčení a vychovat střihače ve schopnosti vyhodnocování a zpracování natočeného materiálu za účelem vytvoření funkčního a hierarchizovaného celku audiovizuálního díla.

Kučerovo teoretické pojednání, které se postupně stalo pilířem výuky střihové skladby, představovalo v českém prostředí unikum samo o sobě. Pro studenty oboru je však jeho největším přínosem právě provázanost předkládaných tezí s jejich využitím v umělecké praxi.⁵⁾ Kromě toho, že Kučerovo literární dílo utvářelo uzavřený teoretický systém fungo-

2) V případě, že jsou v textu výpovědi užity jako historická fakta, byly tyto informace vždy verifikovány minimálně z jednoho dalšího zdroje.

3) Doc. Jan Kučera (1908–1977) byl filmový a televizní kritik, teoretik, dokumentarista a pedagog. Na pražské FF UK studoval češtinu, francouzštinu, angličtinu, dále i dějiny literatury a estetiku (studia ale nedokončil). Na FAMU vyučoval v letech 1947–1977. O filmu přednášel a psal již od svých 23 let. Kabinet střihové skladby vedl od jeho založení až do roku 1975. Je autorem množství knih — mezi ty stejné práce z oblasti filmové teorie patří *Kniha o filmu* (1941) a *Střihová skladba ve filmu a televizi* (1969).

4) Zdeněk Hudec, Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In: *Kontext(y) II. Literaria, theatralia, cinematographica. Sborník Katedry teorie a dějin dramatického umění*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 83.

5) Požadavky na propojení teorie s praxí kladl Kučera i na ostatní teoretiky filmu: „Nepatřím mezi ty, kteří chtějí od kritiků a teoretiků, aby se vyznali v řemesle, jehož umělecké zplodiny posuzují, tak virtuózně jako řemeslník nebo umělec, o němž píší. [...] Požadují však od kritiků a teoretiků *vzdělanost* ve věcech kinema-

vání kinematografického díla, sloužilo také jako praktická výuková skripta pro filmaře odborného i amatérského ražení. Bylo průsečíkem mezi teoretiky montáže, jejichž dílo se jeví pro praxi jako nepoužitelné (např. Christian Metz a jeho *Imaginární signifikant*), a mezi filmovými praktiky, jejichž skripta zase slouží výhradně pro výuku a pochopení konkrétního filmařského řemesla (např. Karel Reisz a jeho *Umění filmového střihu*). Kučerovu teorii bychom daleko spíše řadili mezi takové, které se podle jeho slov vyznačují tím, že:

Vznikaly [...] především v začátcích umělecké kinematografie. Jsou to teorie Dellucovy, Dulacové, Abela Gance, Jeana Epsteina, Griersona aj. Tvořili je výkonní umělci především pro sebe: aby se v neznámém oboru orientovali, aby se sebeuvědomovali, aby si slovně zapisovali tvůrčí perspektivy. [...] Teoretiky z praxe pro praxi byli rovněž sovětské klasické Kulešov, Pudovkin, Ejzenštejn.⁶⁾

K „sovětským montážníkům“, z jejichž myšlenek Kučera vycházel a také je často nepřímě citoval,⁷⁾ má jeho literární odkaz blízko právě pro svůj *pedagogický rozměr*:

[Sovětské teorie montáže] jsou soustředěným výkladem osobních poetik určených rovněž pro vlastní tvůrčí orientaci, současně však téměř vždy sledujících *poučení nebo výchovu dalších praktických tvůrců* [zdůraznil M. B.].⁸⁾

Z hlediska významu své teorie a jejího ohlasu v zahraničí se Kučera ovšem potýkal s tím, co Jan Svoboda nazval „historickou smůlou“. Především z důvodu izolace Československé republiky za železnou oponou tak bylo pro Kučera — navzdory progresivitě jeho myšlenek — složité dosáhnout zaslouženého mezinárodního postavení v dějinách filmové teorie.⁹⁾

Po Janu Kučerovi tvořili zásadní osobnosti výuky teorie střihové skladby na FAMU především ti pedagogové (a zároveň i absolventi oboru střihové skladby), kteří navázali na Kučerův odkaz a vychovali nastávající generace svých pedagogických a profesních následovníků. Výuku teorie střihové skladby po Kučerovi převzal jeho žák a zasloužilý střihač Josef Valušiak,¹⁰⁾ který vyučoval i svého nástupce Martina Čiháka.¹¹⁾ Svoji pedagogickou

tografických a *mysl pro praxi*, pro stroje, pro chemii, pro tu rukodílnou složku kinematografie, ze které všechno dobré i zlé pramení.“ [Jan Kučera, *Kniha o filmu*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1946, s. 215].

6) Jan Kučera, *Filmové teorie a teorie*. Okolo knihy Guida Aristarca *Dějiny filmových teorií*. *Film a doba* 15, 1969, č. 4, s. 218.

7) „Kučera rozhodně netrpěl ‚akademickým syndromem‘ neustálého a přesného citování a odkazování. Jeho myšlení bylo vždy široce rozhledné a zevrubně poučené, ale samostatné, ba samorostlé.“ [Jan Svoboda, *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007, s. 277].

8) Tamtéž.

9) Jan Svoboda, *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007, s. 267–284.

10) Profesor Josef Valušiak (1934) je český střihač, pedagog a teoretik. Vystudoval ČVUT; na FAMU studoval v letech 1961–1965, nejdříve obor filmové režie, ze kterého přestoupil na obor střihové skladby. Na FAMU vyučoval v letech 1972–2006, především teorii střihové skladby, ke které napsal také dvě učební skripta: *Základy střihové skladby* (1983) a *Střihovou skladbou k n-té dimenzi* (1993). Od ledna 1992 do září 1993 zastával funkci vedoucího KSS na FAMU.

11) Doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, Ph.D. (1964) je český pedagog, střihač, teoretik a experimentální filmař. Vystudoval Matematicko-fyzikální fakultu na UK, na FAMU vystudoval obor střihové skladby v roce 1993.

činností se všichni tři podepsali na výchově velkého množství absolventů střihové skladby. Jelikož historii výuky a pedagogiky na Katedře střihové skladby nelze zjednodušeně redukovat na pouhou trojici jmen Kučera – Valušiak – Čihák, nebudou v této studii opomenuty ani další osobnosti katedry, které se podílely (a podílejí) na formování svých absolventů, ačkoli přímo nevyučují (či nevyučovaly) teorii střihové skladby, a spíše se věnovaly výuce střihačské praxe.

Počátek studijního oboru střihové skladby

Ačkoli Kučera působil na FAMU jako externí pedagog pro teorii a praxi střihové skladby již od zahájení činnosti školy v roce 1947, až do 60. let nebylo možné střih studovat jako samostatný obor.¹²⁾ Přednášky Kučera vedl především pro posluchače Katedry filmové režie,¹³⁾ kde se stal od roku 1958 odborným asistentem. Zásluhou Kučery vznikl až v únoru 1963 návrh na zřízení Kabinetu střihové skladby¹⁴⁾ pod jeho vedením, čemuž mělo odpovídat i otevření samostatného studijního oboru od akademického roku 1963/64.¹⁵⁾ Kabinet nicméně nadále náležel pod katedru režie. Josef Valušiak zprovoznění studijního oboru dává do souvislosti se změnami podmínek na Barrandově — o nichž *á propos* vypovídá dokument *Práva a povinnosti členů výrobního štábu* z roku 1960¹⁶⁾ — kdy střih přestal být považován za pouhé řemeslo a v podmínkách Barrandova byl povýšen na tvůrčí profesi.

Od roku 1993 působil na FAMU jako pedagog napříč různými katedrami. V letech 2002–2007 zastával na FAMU funkci proděkana pro vědu a výzkum. Od roku 2002 učí především na své domovské KSS, kde vede mimo jiné seminář *Teorie střihové skladby I.* pro první ročníky. Je autorem knihy *Ponorná řeka kinematografie* (2013).

- 12) Studenti ovšem měli možnost na Katedře filmové režie absolvovat obor režie se *zaměřením* na střihovou skladbu. Vzhledem k nedostatku archivních pramenů je ovšem značně komplikované přesně určit, odkdy bylo možné tento obor se *zaměřením* studovat.
- 13) Na FAMU na počátku 60. let existovaly pouze čtyři katedry: Katedra filmové režie, Katedra filmové dramaturgie a vědy, Katedra filmového a televizního obrazu a Katedra filmové a televizní produkce.
- 14) Otázka přesné datace vzniku Kabinetu střihové skladby je ovšem vzhledem k nedostatku archivních pramenů poměrně problematická. Je totiž pravděpodobné, že Kabinet střihové skladby v nějaké formě dokonce existoval již v 50. letech. Od ak. roku 1953/54 totiž vznik Kabinetu střihové skladby (pod katedrou režie) datuje nepublikovaný rukopis Otakara Vávry *Historie katedry filmové a televizní režie*. Existenci kabinetu před rokem 1963 potvrzuje i dokument ze dne 22. 1. 1960, který předkládá zprávu o vývoji a stavu školy. Rozporuplný je pak ovšem zápis z kolegia děkana 21. 2. 1963, kde byl předložen *návrh na zřízení Kabinetu střihové skladby*. Jak je tedy možné, že kabinet existoval již v 50. letech a v 60. letech se teprve píše o jeho vzniku? Jedna z možných hypotéz, která by vysvětlovala všechny doložené dokumenty (tedy především existenci kabinetu v 50. letech), je tato: V roce 1963 mělo dojít nikoli k prvotnímu vzniku Kabinetu střihové skladby, ale spíše k jeho obnovení. V ak. roce 1960/61 totiž procházela struktura FAMU „přestavbou“ a v dochovaných dokumentech od tohoto ak. roku (až do ak. roku 1963/64) se o Kabinetu střihové skladby vůbec nepíše. Je tedy pravděpodobné, že kabinet mohl existovat již od ak. roku 1953/54, ale v roce 1960/61 byl v rámci „přestavby“ FAMU zrušen, načež byl následně v roce 1963/64 znovu obnoven již spolu s *možností studovat střihovou skladbu jako samostatný studijní obor*. [Za předloženou hypotézu a rešerše patří poděkování historiku Petru Bednaříkovi].
- 15) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: NAMU 2017, s. 213.
- 16) Stanislav Brach a Jaroslav Jelínek, *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*. Praha: Filmové studio Barrandov 1960, s. 114–118.

Střihač tak měl být již akceptován jako plnohodnotný člen uměleckého štábu. Zatímco doposud přicházeli budoucí střihači na Barrandov do asistentských pozic (ze kterých pak mohli povýšit do funkce hlavního střihače) bez předchozí průpravy, od otevření studijního oboru se již předpokládalo, a do jisté míry bylo i vyžadováno, aby si asistenti nejprve prošli filmovým vzděláním na FAMU.¹⁷⁾

Noví studenti střižové skladby měli se spolužáky z režie společné přednášky režie a práce s hercem, dramaturgie, natáčení s kamerou, a dokonce si i — vzhledem k podřízenosti Kabinetu střižové skladby pod Katedru filmové režie — v prvním ročníku sami režírovali i natáčeli některé krátké filmy na 8mm a 16mm formát.¹⁸⁾ Pro studenty střižové skladby se tato režijní (a do jisté míry i autorská) praxe zachovala jako tradice i po odtržení kabinetu od katedry režie a funguje dodnes. Povinnost realizace vlastních snímků¹⁹⁾ je tak zároveň jedním z dalších znaků — můžeme snad říci i atributů *identity* výuky na KSS a její *kontinuity* — která odlišuje výuku střižové skladby na domácí půdě (FAMU, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně) od výuky na jiných filmových školách ve světě, kde většinou není možné při studiu střižů režisovat vlastní cvičení.

Kromě Jana Kučery, vedoucího kabinetu, se na vedení praktických cvičení podíleli také barrandovští a televizní střihači z povolání. Mezi těmi filmovými to byl Josef Dobřichovský, Jan Chaloupek a Ludvík Pavlíček, televizní střiž vyučoval Miroslav Dufek.²⁰⁾ Za zmínku také stojí, že Kabinet střižové skladby od 60. let blíže spolupracoval s Kabinetem hudby a zvuku (který v roce 1963 přešel z Katedry filmové režie pod nově vzniklou Katedru filmové a televizní techniky),²¹⁾ a střihači tak byli povinni absolvovat například *Hudební semináře* pod vedením skladatele Josefa Cermuga či semináře *Zvuku ve filmu a televizi* u zvukaře Oldřicha Tichého. Vzájemná provázanost kabinetů a blízkost střižové a hudební skladby — na kterou upozorňoval už Kučera svou filmovou terminologií částečně převzatou z hudební teorie²²⁾ — tak předznamenávala budoucí spojení ve společnou Katedru obrazové a zvukové skladby, ke kterému mělo dojít v roce 1975.

17) Vítězslav Chovanec, *Mistři filmových okének*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta MU 2015, s. 26.

18) Jan Kučera, *Diskusní příspěvek k teorii a výuce oboru střižová skladba*. Chřibská: 1966. Soukromý archiv KSS.

19) Posluchači byli povinni v prvním ročníku natočit dva krátké filmy, jejichž zadání se postupem doby modifikovalo. (V současnosti se tak například opustilo od požadavku natáčet druhé cvičení na filmový materiál.) V novém tisíciletí přibyla i povinnost natáčet v druhém ročníku autorský portrét. (Nyní je povinné pouze spolupracovat na autorském portrétu s Katedrou dokumentární tvorby.) Posluchači také mají možnost od nového tisíciletí natáčet vlastní bakalářské či magisterské filmy.

20) Miroslav Dufek (1929–2005) byl český televizní střihač. Na FAMU vystudoval obor střižové skladby v roce 1968. Na KSS vyučoval od 60. let až do roku 2002; vedl semináře střižové skladby v televizi. Vyučoval také technologii nelineárních střižů AVID a Lightworks, které pomáhal na KSS technicky zavádět. Byl vedoucím Kabinetu a Katedry střižové skladby v letech 1975–1992.

21) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 213.

22) Teorie střižové skladby obecně přejímá do své terminologie množství hudebních termínů — především *tempo* a *rytmus*. Hudební termíny ovšem svojí transpozicí do diskursu filmového média často postrádají exaktní definici, a je s nimi operováno daleko volněji než v hudební teorii. Kučera mimo jiné — stejně jako tomu je v hudební skladbě — vnímal i ve filmovém díle *motivy hlavní a vedlejší*. Radikálnější adaptaci hudebních termínů do filmového názvosloví (neúspěšně) zaváděl i Sergej M. Ejzenštejn, např. se svým termínem *alíkvótní montáž*.

Jan Kučera a hierarchie filmového díla

Zavedení jedinečného pojmu „stříhové skladby“, který nesl již kabinet ve svém názvu, je všeobecně přikládáno Janu Kučerovi, který ji preferoval před zjednodušujícím označením „stříh“ (ovšem i před oblíbeným pojmem *montáž* z francouzského jazyka):

Název stříh, jímž se v běžné mluvě [činnost] označuje, je nevyhovující. Poukazuje jen ke zcela mechanické a dílčí činnosti toho, kdo skladbu provádí; k tomu, že stříhač zkracuje či očišťuje natočené záběry, aby je mohl slepit. [...] Nejvíc vyhovující by bylo označení filmová nebo televizní skladba. Toto označení je ovšem v češtině příliš široké [...] Zužujeme tedy rozsah termínu slůvkem stříhová. Toho, kdo tuto skladbu provádí, nazýváme stále stříhačem v naději, že slovo získá postupně přenesený význam, takže bude označovat toho, kdo provádí skladbu navazováním a přerušováním záběrů, a že v něm odumře elementární význam, připomínající člověka, který pracuje především s nůžkami.²³⁾

Kučera stříhovou skladbu pokládal za *základní konstituující mechanismus* při tvorbě filmu, který v důsledku utváří výslednou artikulaci myšlenky díla, a výrazně se jí zaobíral již od své *Knihy o filmu* z roku 1941. V této knize se Kučerovi podařilo u nás (a nejen u nás) vůbec poprvé předložit „ucelený morfologický a funkční rozbor filmového díla“.²⁴⁾ Kromě pozitivních dobových ohlasů se objevily ale i kritické výtky, upozorňující na to, že autor možná až příliš zdůrazňuje roli stříhače na úkor uměleckých profesí režiséra a scenáristy.²⁵⁾

Vzhledem k tomu, že vývoj Kučerova teoretického myšlení není předmětem této studie,²⁶⁾ dovolím si od jeho průlomové *Knihy o filmu* přejít rovnou ke *Stříhové skladbě ve filmu a televizi*, kterou představil ve své definitivní podobě v roce 1969.²⁷⁾ Toto stěžejní dílo v sobě syntetizuje veškeré teoretické poznatky, které Kučera po mnoho let systematicky přepracovával a ustavičně doplňoval, a završuje jeho teoretický odkaz. Pro své praktické příklady a její uplatnitelnost v praxi představuje Kučerova *Stříhová skladba ve filmu a televizi* doposud i základní položku povinné literatury pro studenty stříhové skladby (a to nejen na FAMU).²⁸⁾

Stříhová skladba nejen objevuje latentní představy a zhmotňuje je — protože až dosud byly ideální — nýbrž tímto procesem je vystavuje i bezohlednému prověření,

23) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: NAMU 2002, s. 15. Srov. s Josef Valušia, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 9.

24) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 69.

25) Tamtéž, s. 80.

26) Pro studium vývoje teoretického myšlení Jana Kučery doporučuji: Zdeněk Hudec, *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977)*. In: *Kontext(y) II. Literaria, theatralia, cinematographica. Sborník Katedry teorie a dějin dramatického umění*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000.

27) I po Kučerově smrti nadále vychází *Stříhová skladba ve filmu a televizi* v nových reedicích v letech 1983, 1987, 2002, poslední vydání je pak z roku 2016 v edici NAMU.

28) Kniha *Stříhová skladba ve filmu a televizi* se hojně používá k výchově stříhačů i na dalších českých filmových školách. Byla přeložena do finštiny a srbštiny. O zařazení jejího anglického překladu do edičního plánu NAMU se již dlouho pokouší Martin Čihák.

zkoušce, kritice. Na jedné straně je stříhová skladba splněním tužeb, představ a zá-
měrů předchozích tvůrců, na druhé straně je ale současně útokem na ně.²⁹⁾

Kučera v úvodu knihy definuje pozici a úděl střihače tak, jak je na katedře chápána i v současnosti: Posluchač není veden a formován pouze k tomu, být režisérovým pomoc-
níkem při realizaci jeho snímku ve střížně, ale jako střihač má zároveň plnit úlohu jeho
názorového oponenta. Josef Valušiak o několik let později píše obdobně, ale s důrazem na
funkci střihače jako tzv. *prvního diváka*:

Při práci ve střížně zastupuje střihač diváka svým svěžím, nezaujatým pohledem.
Zejména méně zkušený režisér je ovlivněn svými — byť nepřesně realizovanými —
původními představami, vzpomínkami na organizaci natáčení a znalosti podmínek
reálné situace. Střihač naopak [...] ví jenom tolik, co vyčte ze scénáře a z natočené-
ho materiálu. Často pak režisér tvrdí, že záběr má takový či jiný význam, ale střihač
ví, že záběr ho v daném kontextu jemu — a tím spíše ani divákovi — nesděluje.³⁰⁾

Kučera vnímal stříhovou skladbu nejen jako vyvrcholení uměleckého procesu tvorby
filmu, během níž střihač zhodnocuje veškeré úsilí i schopnosti ostatních spoluautorů díla,
ale upozorňoval také na její *pedagogický* — a řekněme — *laboratorní* (či *avantgardní*) roz-
měr: „Stříhová skladba objevuje prakticky nové možnosti výrazových prostředků v před-
skladebné fázi, a je tudíž základem další výuky.“³¹⁾ Jinými slovy, umožňuje pedagogicky
vyhodnocovat, jak kupříkladu nějakou situaci příště natočit lépe či novým způsobem.
„Konečně je i vstupem do problematiky filmové či televizní tvorby po stránce theoretic-
ké.“³²⁾ Kučerovi tedy stříhová skladba slouží jak nástroj pedagogický, tak i jako brána k da-
leko teoretičtějším a komplexnějším pojednáním,³³⁾ k nimž dospívá v pozdějších částech
knihy.

Nejprve se Kučera v oddíle *Základní pravidla stříhové skladby* zaměřuje na „gramatic-
ké“ zákonitosti filmové (a televizní) skladby, kde zejména upozorňuje na principy *skladeb-
ného natáčení*. To slouží režisérovi ve spolupráci s kameramanem k tomu, aby dokázal za-
jistit ideální podmínky pro nadcházející stříhovou skladbu, která bude moci využívat
naplno své kreativní možnosti a nebude omezena či zatížena nedostatky a chybami, vznik-
nuvšími během natáčení. (Vymezuje se tak vůči knize Karla Reiszeho *Umění filmového stří-
hu*, která tuto „předskladebnou“ fázi opomíjí.) V neposlední řadě upozorňuje Kučera i na
to, že natočený materiál v sobě musí nést předpoklady pro srozumitelné vyprávění příbě-
hu a zamýšlené sdělení ideje autora. Kučera se v tomto oddíle proto zabývá i základními
„dramaturgickými“ nástroji vyprávění.

29) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 21.

30) Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*, s. 9.

31) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 22.

32) Tamtéž.

33) „Kučerův způsob úvahy a výstavby textu někdy přirovnávám k Dostojevskému. Romány Dostojevského
jsou mnohohrstevnaté, ta první vrstva je srozumitelná úplně pro všechny, zatímco ty daleko hlubší vrstvy
textu jsou již velmi intelektuální, metaforické. A u Kučery platí to stejné — i když jeho texty čtete po desáté,
stále tam nalézáte nějakou skrytou novou rovinu, kterou jste předtím přehlédli.“ [Rozhovor s Ludovítem La-
bíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020].

Tím nejpraktičtějším z nich je *systém otázek a odpovědí*,³⁴⁾ který je pro studenta stříhové skladby klíčovým prostředkem pro pochopení elementární struktury narativní skladby. „Každý záběr klade otázky i odpovídá na otázky předešlého záběru a současně i celých skupin předchozích záběrů. Výjimkou je první záběr díla, který neodpovídá na žádnou otázku, a poslední záběr díla, který nesmí již žádnou dílčí otázku divákovi položit. Stane-li se to, divák nemá dojem, že film skutečně skončil.“³⁵⁾ (Což ovšem neplatí pro tematické přesahy díla, které diváka nutí si klást otázky ve svém vlastním životě po skončení filmu.) Podstatnou složkou střihačovy práce je podle Kučery nutnost mít stále na zřeteli potenciálního diváka. A za pomoci *systému otázek a odpovědí* se jeho pozornost a zájem snažit neustále navigovat až do závěru filmu. U Kučery je taktéž pravidlem, že jím formulované systémy jsou — v duchu strukturalismu — aplikovatelné jak na základní skladebné útvary, tak i na vyšší a komplexnější struktury. *Systémem otázek a odpovědí* tak lze vysvětlovat nejen vztahy mezi záběry sousedními, ale například i vztah mezi úvodním záběrem (či scénou) celého filmu, pokládajícím zásadní (tematickou) otázku, a posledním záběrem (či scénou) filmu, který na prvotní otázku přináší definitivní odpověď.

V nejzásadnějším oddíle *Syntax (Vyšší skladba díla)* se Kučera již věnuje daleko složitějším skladebným (a v jistém ohledu i filozofickým) otázkám, přičemž se zde nejvýrazněji projevuje jeho myšlenková podmíněnost českým strukturalismem — zejména jeho filiací s *Pražským lingvistickým kroužkem* — která provázela celou jeho tvorbu.

[Kučerův] pracovní model vystihuje *kinematografickou skladbu* jako sémantické dění — zpřesňováním významového profilu od „soujevu“³⁶⁾ v záběrech k záběrovým řadám a souřadím (spojením řád), až k celku díla jako superznaku.³⁷⁾

Dílo Kučera chápe jako přísně hierarchizovanou strukturu, jejíž významový obsah vzniká dialektickým řetězením záběrů do vyšších skladebných makrostruktur, které jsou v oboustranném vztahu. Podle Kučery tedy nevznikají *významy* pouze spojením jednotlivých záběrů, ale v rámci dynamického filmového díla působí každý jeho záběr současně na všechny jeho ostatní záběry. (Z tohoto důvodu se tak střihač musí neustále při stříhu díla k jeho struktuře vracet a dílčí scény přepracovávat.) Tuto problematiku horizontální (syntagmatické) a vertikální (paradigmatické) vazby záběrů Kučera nicméně více rozpracovává ve svém spise *Nač dbát při zkoumání filmového díla*.³⁸⁾

34) Kučera zde byl — podle Josefa Valušia — přímo inspirován myšlenkami sovětského režiséra Vsevoloda Pudovkina. Mnozí odborníci (Hudec, Svoboda, Bernard) zde ovšem nachází také podobnost s funkční lingvistikou Viléma Mathesia a lingvistickou dialogovou koncepcí Michaila Bachtina.

35) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 30.

36) Soujev představuje specifický pojem Jana Kučery. Každý filmový záběr podle něj představuje dynamický jev, který je složený z několika obrazových i zvukových složek (prvků). Divák od sebe tyto složky neodděluje, vnímá je současně, jednotlivé složky na sebe také navzájem neustále působí. Kučera pro tento jev používá označení „soujev“. (Podobně jako je pro akord v hudbě zažité označení „souzvuk“).

37) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 176–177.

38) „Horizontální vazby a souvislosti záběrů jsou smyslově názorné, jsou definitivní a ihned srozumitelné. Jsou apriorně dány. Záběry si své kontexty a vazby vyžadují, nebo jsou k nim odsouzeny. Vertikální vazby jsou aposteriorní. Autor musí související články vyhledávat, vazby upravovat. Výsledky této práce nejsou jediné možné, definitivní a jejich hodnoty se objeví až v dalším procesu vnímání. [...] Obsahy jednotlivých záběrů se vertikálně skládají v divákově vědomí. Působí jednak „dopředu“, jednak zpětně: každý nový záběr nebo

Kučerův syntax má také podle Svobody (ale i Zdeňka Hudce) blízko k „pojetí významové výstavby v každé konkrétní promluvě — včetně *aktuálního členění na východisko a jádro výpovědi* — jaká vypracovává funkční lingvistika“.³⁹⁾ Hudec však upozorňuje, že tomu tak není „ve smyslu hledání mechanických analogií mezi gramatikou a skladbou mluvené a psané řeči a gramatikou a skladbou filmové řeči [...], ale ve smyslu využití lingvistických poznatků při analýze významového dění stříhové skladebných postupů“.⁴⁰⁾ Tato „lingvistická“ metoda byla přejata i do pedagogické praxe na KSS, kdy se při konzultacích filmů rozebírá například to, co se student snaží danou stříhovou posloupností divákovi sdělit, či co třeba naopak jeho zamýšlenou výpověď může činit nesrozumitelnou.

Přibližme si nyní pojmy, které Kučera v *Syntaxi ve Stříhové skladbě ve filmu a televizi* zavádí, a které jsou ve výuce stříhové skladby na FAMU „živé“ dodnes. Kromě otázek a odpovědí je jedním z nich pojem „triáda“, plnící funkci základního syntaktického vzorce. Triáda (tedy záběrová trojice) je podle Kučerových slov „buňkou organismu díla“ a vychází z principů dialektiky. Zjednodušeně: 1. záběr představuje *tezi*, 2. záběr předkládá předchozímu záběru *antitezi*, 3. záběr vyplývá ze spojení prvních dvou záběrů, a představuje tak *syntézu*. (Nejčastějším a nejzákladnějším příkladem triády se uvádí 1. záběr postavy, která se na něco dívá, 2. záběr toho, co postava vidí, 3. záběr postavy z 1. záběru, kde na daný podnět reaguje.) Každá filmová struktura díla je podle Kučery založena na *systému triád*, kdy se množství elementárních triád následujících po sobě „rozzrůstá do velkých dramaturgických forem“. Triáda tak není nutně tvořena jen trojicí záběrů, ale na jejím principu fungují i širší skladebné útvary. Kučera udává příklad ze vstupního výjevu filmu *Noc*, který „je rozlehlá dramaturgická triáda: manželé vstupují do nemocnice a do pokoje svého umírajícího přítele; druhým členem trojice je výjev v pokoji; třetím členem odchod manželů z nemocnice“.⁴¹⁾ (Manželé se tak na konci této sekvence ocitají opět mimo nemocnici, ale jejich vztah k životu i sobě navzájem je zásadně proměněn tím, co uvnitř prožili.)

Od *triád* se Kučera přesouvá k dalším strukturálním útvarům, které představují *řady a souřadí*. Těm se pro jejich výraznou komplikovanost nedostává ve výuce na KSS dostatečné pozornosti, kterou by zasluhovaly. Přesto je jejich zvládnutí u studenta stříhu intuitivně rozvíjeno v jakékoli jeho střihačské činnosti. Porozumění těmto pojmům zčásti naráží právě na univerzální aplikovatelnost a převoditelnost Kučerových systémů z mikro-struktur na makro-struktury a naopak.⁴²⁾ Řadou totiž můžeme chápat 1) *sérii záběrů*, která vytváří *konkrétní scénu*; 2) *řada* může představovat *celou linii postavy ve filmu* (tedy několik scén týkajících se jedné postavy, které na sebe nemusejí bezprostředně navazovat);

skupina záběrů vyvolávají určité vzpomínky na záběry, které divák již spatřil. Postupem vnímání se v divákově paměti spojují nové záběry s předchozími, ale i skupinami záběrů, které již poznal.“ [Jan Kučera, *Nač dbát při zkoumání filmového díla*. In: Jan Kučera, *Poetika českého filmu*. Praha: NAMU 2016, s. 51].

39) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 176–177.

40) Zdeněk Hudec, *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977)*. In: *Kontext(y) II. Literaria, theatralia, cinematographica. Sborník Katedry teorie a dějin dramatického umění*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 78.

41) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 184–191, cit. s. 187.

42) Kučerovy řady a souřadí v knize doprovází ještě značně matoucí grafické znázornění v podobě přílišně zjednodušených nákrešů. (Znázornění řad a souřadí bylo navíc ve vydání z roku 1979 ještě zredukováno a nebylo doposud revidováno.) Ty zcela postrádají sémantické vymezení toho, co použité znaky („-“ a „.“) a jejich kombinování do linií (typu „.....“ či „-----“) mají v nákresech přesně vyjadřovat.

3) jakoukoli scénu lze rozložit na dílčí *záběrové řady*, ze kterých je výjev konstruován. (U třetího případu Kučera dává příklad se scénou slézání hory, která je sestavena ze *záběrových řad* „tápající ruky“, „špičky boty“, „krůpěje potu“ apod., které se různě opakují a rozvíjejí.) Jde vlastně jinými slovy o *rozzáběrování* daného výjevu, kdy scénu sestavujeme ze záběrů z různých řad, které jsou k dispozici. Jednotlivé *řady* (všech typů) následně stříhač mezi sebou střídá a kombinuje je do *souřadí*. (Souřadí vzniká spojením dvou či více řad — ať už jde o setkání dvou linií [řad] filmových postav ve společné scéně [souřadí], či u příkladu slézání hory spojením jednotlivých řad v celkovém záběru [souřadí] ho-
rolezce.)⁴³⁾

Kučera ale naštěstí doprovází svoji teorii vždy množstvím filmových příkladů — ať již scénami z konkrétních filmů, nebo výjevy smyšlenými. A právě v jeho příkladech *ad hoc* se naplno projevuje kreativita a především skladebný cit jemu vlastní. Příkladem za všech-
ny je pasáž, ve které přibližuje, na smyšleném výjevu dřevorubce kácějícího strom, praktické uplatnění *řad a souřadí* (ve smyslu třetí kategorie). Kučera popisuje možnosti, jak ze záběrů jednotlivých *řad* (např. řady detailního záběru na sekeru, řady chvějící se koruny stromu, řady mužovy zpoceně tváře; dále pak *souřadí* celkového záběru muže rozmachujícího se sekerou [spojení řady sekery a řady muže ve společném záběru]) vystavit scénu podle toho, co chce autor v danou chvíli akcentovat a o čem je jeho záměrem dále „vyprávět“. Pomocí množství příkladů různých skladebné kombinatoriky Kučera ilustruje, jak je možné buď zdůraznit (*exponovat*) postavu dřevorubce, jak naopak upozornit na dřevorubcovou činnost a samotný akt práce, nebo jak navodit dojem *důsledků jeho akce*, kterým může být třeba „zničení hnízda s ptáčetem“ v koruně stromů. Na zřeteli má Kučera — u těchto příkladů různého pořadí záběrů — i *dramaturgickou funkci* daného výjevu, tedy kam chce režisér/stříhač hypotetický děj dále směřovat po skácení stromu.⁴⁴⁾

Cílem vazby záběrů do řad je vytvořit takovou organizaci záběrové skupiny (řady), v níž jsou prvky hierarchicky seřazeny. Hierarchie, vzájemné zhodnocení prvku, podporuje vůdčí myšlenku řady, vytváří motiv nebo soubor motivů, které jsou páteří řady. Všechny prvky a jejich změny vedou k tomu, aby motiv řady vynikal nad všechno ostatní, aby divák měl pro postup vnímání srozumitelnou, vedoucí nit.⁴⁵⁾

I celou jeho práci prochází jako „vedoucí nit“ onen princip vnímání filmu jako hierarchického systému. V Kučerově jiném textu můžeme naleznout ještě daleko více zjednodušující shrnutí této základní teze:

Každé dílo, tedy i filmové, je *především řád*! Řád nutný k tomu, aby vnímající mohl do díla osobně vniknout, vnořit se do něj, aby je pochopil jak rozumem, úvahou, tak citově. Nemá-li film řád, nemůže se divák s ním sblížit.⁴⁶⁾

43) Tamtéž, s. 192–226.

44) Tamtéž, s. 211–219.

45) Tamtéž, s. 194.

46) Jan Kučera, Kdo vypráví? (Stavba filmového díla 1). *Amatérský film* 8, 1976, č. 2, s. 30–31.

Tento citát představuje základní imperativ pro studenty střihové skladby, neměnné paradigma výuky: V díle musí existovat bezpodmínečná přítomnost řádu, který mu střiháč musí vtisknout, aby tak divák mohl film rozumově pochopit a citově prožít.

Kučerova pedagogika

O Kučerově samotné metodě výuky se můžeme dovědět ze zde předloženého souboru výpovědí nemnoha pamětníků. „Kučera učil velice přísně, měl jsem z něj veliký respekt. Podstatnou částí jeho výuky byla jeho skvělá skripta, o kterých si dodnes myslím, že v sobě mají mnoho zajímavého, a která jsem si tehdy poctivě přečetl a vůbec jsem jim nerozuměl“⁴⁷⁾ vzpomínal na svého učitele jeho nástupce Josef Valušiak. Jeho spolužák a další výrazná figura KSS, Alois Fišárek,⁴⁸⁾ poodhaluje více z Kučerovy učební metody: „[Kučera] pořádal semináře, poměrně silně navštěvované, kde jsme se na dané téma všichni velmi pohádali a po dvou hodinách jsme se rozešli. Ale ty hádky byly velmi důležité, protože tím se nám utvářel smysl pro film.“⁴⁹⁾ Vyučující údajně nastolil nějaký estetický problém a studenty vyprovokoval do diskuze, načež seděl se založenýma rukama, mlčky poslouchal a usmíval se; tvrdil, že pohádání je to hlavní.⁵⁰⁾ Kučera tedy na seminářích podporoval dialogický způsob výuky, nepodsouval studentům hotové poučky, naopak u nich rozvíjel samostatné uvažování a schopnost dialogu. Tento sokratovský způsob výuky formou dialogu, kdy studenti hledají odpovědi mezi sebou (i sami v sobě), od něj převzal Josef Valušiak, nejdůslednější v něm je pak Martin Čihák. Schopnost argumentovat v rámci dialogu je samozřejmě i důležitým předpokladem schopného střiháče, který *musí* režisérovi ve střížně představovat uměleckého partnera, ale i oponenta. Mexický režisér a pedagog Juan Mora Catlett,⁵¹⁾ absolvent střihové skladby na FAMU, na někdejšího vedoucího kabinetu vzpomíná takto: „Kučera s tou svojí fajfkou působil vždycky poněkud nepřátelsky, ale hluboko uvnitř to byla překrásná lidská bytost.“⁵²⁾ Catlett dále připomíná, že teze o hierarchii díla byla dominantní i při Kučerově výuce: „Často nám opakoval, že jakýkoli prvek v obraze musí mít své odůvodnění pro to, aby tam byl. A všechny tyto prvky musejí být vzájemně propojeny a tvořit hlavní a vedlejší motivy.“⁵³⁾

O tom, že byl Kučera mezi studenty oblíbený, vypovídá i tato událost:

Rok 1975 přinesl sympatickou snahu studentů zachránit svého pedagoga. Docent Jan Kučera měl odejít do důchodu a zažádal o prodloužení pracovního úvazku —

47) Rozhovor s Josefem Valušiakem vedla Eva Strusková, 23. 10. 2002. NFA, Sběrka orální historie.

48) Profesor Alois Fišárek (1943) je český střiháč a pedagog. Na FAMU studoval v letech 1961–1965, nejdříve ve oboru filmové režie, ze kterého následně přestoupil na obor střihové skladby. Na KSS vyučoval v letech 1968–2002, kde vedl praktické semináře střihové skladby v hraném filmu. V letech 1993–2002 byl vedoucím katedry. Momentálně stále vyučuje v ateliéru střihu na FAMU v Písku.

49) Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*. Praha: NAMU 2017, s. 184.

50) Rozhovor s Aloisem Fišárkem vedl Michal Böhm, 5. 2. 2020.

51) Juan Mora Catlett (1949) je mexický režisér, střiháč a pedagog. Na FAMU studoval v letech 1968–1974, nejdříve obor filmové režie, ze kterého přestoupil na obor střihové skladby. Od roku 1975 vyučuje na dvou hlavních filmařských školách v Mexiku, CCC a CUEC.

52) Přednáška Juana Mora Catletta na konferenci České školy střihové skladby v Olomouci, 6. 12. 2019.

53) Tamtéž.

nebylo mu však ministerstvem školství vyhověno. Jeho studenti z oboru střihové skladby napsali žádost, aby docent Kučera mohl na fakultě pokračovat. Podle jejich názoru byl vynikajícím odborníkem, který studentům prezentoval své bohaté poznatky. Hodně jim pomáhal při praktických cvičeních a měl jejich plnou důvěru. Dopis podepsalo sedmnáct studentů. Ministerstvo školství sdělilo, že ministr v žádném případě nezmění své rozhodnutí neprodloužit Kučerovi smlouvu a je překvapující, že bylo dovoleno zorganizovat podpisovou akci studentů proti rozhodnutí ministra, a proto musel rektor sdělit Kučerovi, že jeho odchod do důchodu je nezvratný.⁵⁴⁾

Zakladatel studijního oboru však „nadále působil jako externista na Katedře obrazové a zvukové skladby až do své smrti v roce 1977“⁵⁵⁾ kdy spáchal sebevraždu.

Josef Valušiaak a Alois Fišárek — první studenti a významní pedagogové

Josef Valušiaak představoval s Aloisem Fišárkem dvojici nejdůležitějších pedagogických osobností, které vyučovaly a formovaly obor střihové skladby v době od 70. let až do sametové revoluce. Jejich cestu ke střihové skladbě přitom prozřetelně předurčily historické okolnosti. Oba patřili mezi neúspěšné posluchače filmové režie, kteří byli v akademickém roce 1963/64 vyhozeni, naštěstí ale byl po Kučerově soustavné snaze ve stejném roce konečně otevřen obor střihové skladby.⁵⁶⁾ Valušiaak s Fišárkem tak přestoupili ke Kučerovi a stali se tak vůbec prvními studenty samostatného kabinetu.

Valušiaak jako student zaujal Kučera ještě během studií režie: „Kučera na režii přednášel o střihu a zadával studentům různé teoretické práce. Já, protože jsem byl tenkrát více teoretik než praktik, jsem napsal práci, která Kučera nesmírně nadchla, takže mi v důsledku toho okamžitě oznámil, že bych mu měl pomáhat přednášet střih.“⁵⁷⁾ Po svém absoltoriu přešel Valušiaak na Barrandov a v roce 1972 byl požádán Kučerou, aby nastoupil do kabinetu již jako odborný asistent a rozšířil výuku teorie.

Alois Fišárek začal vyučovat na Kučerův popud jako odborný asistent hned po absolvování studia v roce 1968. Fišárek představoval nejvýraznějšího zástupce modelu pedagogiky, který ve výuce střihu převažoval od Kučerovy smrti až do roku 2002, kdy systém prošel pod novým vedením katedry (a školy) výrazným přehodnocením. Tento dlouholetý model spočíval především ve výuce „řemesla“ střihové skladby. A to v rámci seminářů, které vedli bez jasně strukturovaných učebních sylabů etablovaní střihači-profesionálové, kteří si prošli studiem na FAMU. „Se vši úctou se u Lojzy Fišárka nedá hovořit o pedagogické metodě — za ním stála spíše jeho profesní zkušenost, inteligence i to, že pocházel

54) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 242.

55) Tamtéž.

56) „Ve druhém ročníku nastala tučná probírka, kdy měli na katedře režie pokračovat asi tři nebo čtyři režiséři. Tenkrát, protože já jsem byl absolutní anti-talent, jsem neměl vůbec žádnou šanci. Ale naštěstí to dopadlo tak, že docentu Kučerovi se podařilo zřídit — možná jak kvůli nám, tak i kvůli sobě — samostatný kabinet střihu. Byl to výborný nápad, brali jsme to s Aloisem Fišárkem nejenom jako záchranu, ale spolu s Kučerou především jako docenění profese střihu.“ [Rozhovor s Josefem Valušiaakem vedl Adam Brothánek a Martin Čihák, 2014].

57) Rozhovor s Josefem Valušiaakem vedl Adam Brothánek a Martin Čihák, 2014.

z malířské rodiny. Výuka s ním většinou probíhala na bázi volného rozhovoru, ze kterého si student vytáhl to, co pro něj bylo důležité,⁵⁸⁾ popisuje Fišárkův styl výuky jeho žák, střiháč Jan Mattlach.⁵⁹⁾

Důležitost obou osobností pro historii Katedry střihové skladby shrnuje profesor Ludovít Labík⁶⁰⁾, který pod jejich vedením studoval: „Byli základ toho nejlepšího, co na FAMU bylo. A to nejen na Kabinetu střihové skladby, ale i v porovnání s ostatními katedrami — měli obrovskou úctu všech studentů.“⁶¹⁾ Oproti Valušiačkovi však Fišárek nerozvíjel Kučerovu tradici uvažování o střihové skladbě, neobohatit jeho teorii, ale přesto byl zcela jistě Kučerou ovlivněn a poznatky jeho teorie intuitivně uplatňoval ve své tvůrčí a pedagogické praxi.

Vznik Katedry obrazové a zvukové skladby

V období rané normalizace, kdy FAMU od roku 1970 vedl děkan Josef Ceremuga, docházelo na škole k razantním personálním opatřením. Na Ceremugu byl vyvíjen tlak, aby se vypořádal s „pravicovými“ pedagogy, kteří údajně na FAMU vyučovali, nicméně Kabinetu střihové skladby se tyto čistky téměř nedotkly. Vedoucí oboru Jan Kučera (někdy označovaný za marxistického filmového teoretika) byl členem KSČ⁶²⁾ a zaručil se za své odborné asistenty — Aloise Fišárka, Josefa Valušiačka i Miroslava Dufka, aby mohli na škole bez problémů vyučovat bez vlastní stranické příslušnosti. Od počátku 70. let se dokonce uvažovalo o zřízení samostatné Katedry střihové skladby, aby se naplno využilo zkušeností Jana Kučery, ale její zřízení se neustále odkládalo. Nakonec se sice Kučerův kabinet v roce 1975 oddělil od Katedry režie, ale neosamostatnil se úplně, alespoň ne administrativně. Došlo totiž k jeho spojení s Kabinetem hudby a zvuku, a vznikla tak společná Katedra obrazové a zvukové skladby,⁶³⁾ kde ovšem oba kabinety fungovaly poměrně nezávisle na sobě. Nemožnost vzniku samostatné Katedry střihové skladby pravděpodobně souvisí s Kučerovým nuceným odchodem do důchodu právě v roce 1975, po kterém mezi pedagogy střihu neexistoval nikdo, kdo by se vedení potenciální Katedry střihové skladby — z titulu odborné kvalifikace a kádrového profilu — mohl zhostit. Vedení Kabinetu střihové skladby bylo umožněno televiznímu střihači Miroslavu Dufkovi, přestože nebyl členem

58) Rozhovor s Janem Mattlachem vedl Michal Böhm, 11. 2. 2020.

59) MgA. Jan Mattlach (1963) je český střiháč a pedagog. Na FAMU vystudoval střihovou skladbu v roce 1988. Na katedře působil jako pedagog v letech 1992–2002.

60) Prof. Ludovít Labík, ArtD. (1957) je slovenský střiháč, pedagog a teoretik. Na FAMU vystudoval střihovou skladbu v roce 1982. Od roku 1986 působí jako pedagog na VŠMU, od roku 2008 je pedagogem UTB ve Zlíně.

61) Rozhovor s Ludovítem Labíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020.

62) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 152. Kučera vstoupil do KSČ v době pražského jara, v květnu 1968, kdy věřil v „obrodné“ změny socialistického státu. Kučera nebyl v žádném případě horlivý komunista a ačkoli v 60. letech sice například obhajoval nutnost tzv. „stranického hlediska tvorby“, jeho „životopisec“ Jan Svoboda měl v této věci jasno: „Postulát stranickosti při tvůrčím zobecnění Kučera nikdy nepojímal jako utilitární „denní“ politickou služebnost, ale jako noetický postoj řízený vědeckým poznáním a proklamovaným humanistickým a emancipačním programem socialismu. O tom svědčí řada jeho analýz a soudů.“ [Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 188].

63) Ludvík Baran, *Z historie Filmové a televizní fakulty*. In: *Škola múz. Sborník k 40. výročí založení AMU*. Praha: Akademie múzických umění 1989, s. 135.

KSČ, ale vedením zastřešující Katedry obrazové a zvukové skladby byl pověřen bývalý děkan a straník Josef Ceremuga. Nová struktura⁶⁴⁾ představovala spíše formální a nomenklaturní opatření — oba kabinety byly v zásadě autonomní a Ceremuga měl na fungování a výuku Kabinetu střihové skladby pramalý vliv.⁶⁵⁾

Josef Valušiaak a „teror laskavostí“

Kučerova sebevražda v roce 1977 ranila srdce jeho přátel i studentů, se samotnou výukou ale příliš nezacloumala: její praktickou část téměř neovlivnila a pro výuku teorie měl Kučera v té době již „vychovaného“ svého nástupce Josefa Valušiaaka. Ten ji po Kučerovi kompletně převzal a nadále ji vyučoval zejména podle Kučerových skript. Přednášky Valušiaak obohacoval o svoje vlastní teoretické poučky a poznatky z praxe střiháče celovečerních hraných filmů, což byla zkušenost, kterou Kučera v tak rozsáhlé míře neměl.⁶⁶⁾ Valušiaak pojímal teorii nikoliv jako proces předávání informací a pouček, ale jako snahu o formování osobnosti posluchače formou úvah a diskuzí: „Ve svých seminářích učím studenty, že nesmějí pasivně přijímat vyčtené pravdy a polopravdy. Mají přemýšlet, srovnávat a hodnotit. [...] Důležitý je proces hledání a vlastní, promyšlený názor. Především k postoji k životu, pak také k tvorbě.“⁶⁷⁾ V roce 1983 Valušiaakovi vycházejí vlastní skripta *Základy střihové skladby*, která čekala na své první vydání sedm let. „Tato skripta vznikla z nedostatku jiného textu jako doplněk k přednáškám o základech střihové skladby pro druhé ročníky režie a kamery FAMU. [...] Naprosto si nekladu nárok na originalitu, na hlubší teoretické úvahy, rozbory a důkazy ani na vyčerpávající preciznost jednotlivých formulací.“⁶⁸⁾ Evidentní je rozdílnost Valušiaakových ambicí oproti Kučerovým, jehož stylistika byla na „vyčerpávající preciznosti formulací“ založena. (Valušiaak vůbec oproti Kučerovi nepublikoval natolik soustavně a intenzivně.) První vydání Valušiaakových skript lze považovat za stručnější a přístupnější adaptaci Kučerovy *Střihové skladby ve filmu a televizi*. Publikace přejímá a zjednodušeně přeformulovává důležité postuláty Kučerovy teorie, zároveň je Valušiaakovou inspirací i kniha Jerzyho Plazewského *Filmová řeč*, která od svého českého vydání v roce 1967 (s doslovem od Jana Kučery) také dodnes částečně slouží jako (poměrně zastaralá) učební pomůcka.

64) Josef Ceremuga (člen KSČ) vedl Katedru obrazové a zvukové skladby do svého odchodu na HAMU v roce 1980. Následně Ceremugu v jeho funkci nahradil zvukař Oldřich Tichý (taktéž člen KSČ), který od roku 1975 již vedl Kabinet hudby a zvuku. Tichý tedy zastával funkci vedoucího společné katedry a zároveň i hudebního kabinetu až do roku 1990. Jako samostatný studijní obor se zvuková tvorba na FAMU otevřela v roce 1980. Nejprve pouze s možností tzv. studia při zaměstnání (kombinované studium) a posléze již jako denní studium v roce 1986. Svou nedílnou zásluhu na tom měl Ivo Bláha (1936) — český skladatel, zvukař a pedagog.

65) Podle slov pamětníků (Fišárek, Mattlach) předsedal Ceremuga spolu s Tichým přijímacím a klauzurním komisím, kde studenti/uchazeče příležitostně vyzkoušeli z rytmických schopností či znalosti hudebních skladatelů.

66) Jako střiháč není Jan Kučera podepsaný pod žádným celovečerním hraným filmem. Přesto se podílel na dokončení filmu *VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI* (1969). Vojtěch Jasný v lednu 1969 Kučera oslovil, aby mu pomohl film zkrátit do jeho finální podoby pro filmový festival v Cannes, kde snímek nakonec ve stejném roce vyhrál cenu za nejlepší režii. [Jan Svoboda, Jan Kučera a jeho poetika. In: Jan Kučera, *Poetika českého filmu*. Praha: NAMU 2016, s. 35].

67) Josef Valušiaak, *Základy střihové skladby*. Jinočany: H+H 1992, s. 3.

68) Tamtéž.

Valušiak v knize nejprve z perspektivy vývoje stříhové skladby stručně předestírá dějiny kinematografie do nástupu zvuku (tuto kapitolu pak v pozdějších vydáních výrazně rozšiřuje o zvukový film) a poté knihu rozděluje do tří hlavních oddílů, z nichž každý odpovídá jednotlivým tvůrčím fázím vývoje filmového díla: *Podíl scenáristů*, *Realizace* a *Stříh* (kde je podkapitolou i *Zvuková skladba*). Skripta napomáhají vytvářet určité diskursivní zázemí, v němž se střihač během kooperace s režisérem pohybuje. Valušiak přitom příliš neoperuje s Kučerovými stěžejními pojmy, které jsem představil výše. *Systém otázek a odpovědí* — jakožto elementárního stimulu pro střídání záběru následujícím záběrem — zmiňuje pouze okrajově, stejně tak i práci s *řadami* a *souřadími*. S pojmem *triády* neoperuje vůbec. V podkapitole věnované filmovému času vychází oproti Kučerovi spíše z pragmatického využití pojmů v praxi než ze sémiotických východisek. Valušiak také upozorňuje v případě výsledné skladby filmu spíše na jeho agogiku — tedy (hudební) hlediško spádu, tempa a rytmu díla — než aby dílo chápal jako „super-znak“. Vychází sice z Kučerových principů *analýzy* (rozklad jevu na části ve fázi scénáře a natáčení) a *syntézy* (sestavení natočených částí v ucelený audio-vizuální obraz ve fázi stříhu), oproti Kučerovu čtyřfázovému pojetí — *syntéza (literární scénář)* — *analýza (režijní/technický scénář)* — *analýza (natáčení)* — *syntéza (stříh)* — však tento proces opět zjednodušuje.

Základy stříhové skladby vycházejí v novém vydání z roku 1992 beze změny, až další vydání z roku 2005 Valušiak výrazněji doplňuje a přepracovává:⁶⁹⁾ „Při představě, že by posluchači měli studovat pravidla stará bezmála třicet let, rozhodl jsem se text alespoň částečně zkorigovat a doplnit.“⁷⁰⁾ Toto aktualizované vydání nově obsahuje spoustu stěžejních postřehů a teoretických poznatků uplatnitelných v praxi, které formují myšlení studentů stříhové skladby ve svém oboru. V rozšířeném úvodu sice zůstává ponecháno jeho poměrně radikální prohlášení o limitech střihačova uměleckého vkladu: „[Střihač] může opravit některé technické nedostatky, může doporučit špatnou nebo zbytečnou scénu k vystříhnutí, ale *nemůže svými prostředky, svou tvůrčí invencí nic přidat*,“ [zdůraznil M. B.]⁷¹⁾ které rozporoval až v po letech v rozhovoru slovy: „Je to jedna z blbostí, kterou jsem napsal. Tahle citace možná platí o stříhu, ale rozhodně to neplatí o *stříhové skladbě*.“⁷²⁾ Přesto funkci stříhové skladby v novém úvodu výrazně rozšiřuje:

Úkolem stříhové skladby není jen „zřetelný a srozumitelný výklad děje a jeho souvislostí“, jak se někdy velice povrchně prohlašuje. Jako každé umění má film i svou poetiku, řeč stylistických figur, podtextů a metafor, umožňující autorovi i divákovi povznést se nad prosté zachycení akcí, dialogů a příběhů do sféry iracionálna, poezie a snů. Pokusit se o „sdělení nesdělitelného“⁷³⁾ A právě v tom hraje stříhová skladba naprosto nezastupitelnou úlohu.⁷⁴⁾

69) *Základy stříhové skladby* následně vychází v novém vydání ještě v letech 2012 a 2017, v edici NAMU.

70) Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 5.

71) Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1983, s. 5.

72) Rozhovor s Josefem Valušiakem vedl Adam Brothánek a Martin Čihák, 2014.

73) O funkci stříhové skladby „sdělovat nesdělitelné“ se Valušiak rozsáhleji rozepisuje ve skriptech *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi* z roku 1993. Tuto knihu analyzuji v textu níže.

74) Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 7.

Valušiak doplňuje původní text o zdůraznění pojmu *téma*: „Téma autora inspiruje, ovládá, je motorem, páteří a smyslem díla.“⁷⁵⁾ Tato věta připomíná „kučerovské“ (ale i obecně estetické) paradigma, které ustanovuje filmové dílo jako důsledně hierarchizovanou strukturu, ve které je většina prvků podřízena právě *tématu*. Tento pojem je také při výuce na KSS leitmotivem většiny rozprav, ať už nad přípravou, konzultací, i obhajobou snímků, které studenti společně tvoří. V momentě, kdy není ujasněno *téma*, nemá smysl nad filmy vůbec vést dialog.

Valušiak také v přepracovaném vydání častěji odkazuje čtenáře přímo na Kučerova skripta (například ve věci *řad a souřadí*), zavádí pojetí dvou kontinuit, které musí mít autoři pod kontrolou — *vnější* („povrchní přelévání děje z jednoho záběru do druhého“) a *vnitřní* („ucelená emoce, atmosféra, nálada, spoluprožívání pocitů a situací jednotlivých postav“).⁷⁶⁾ Upozorňuje na tři důležitá hlediska práce s filmovým jazykem: „1. Eliminace, hierarchizace a syntaxe 2. Stavba záběrů „proti sobě“ (asociace, metafora) 3. Práce s filmovým časem.“⁷⁷⁾ Výrazně také rozpracovává *křivku diváckého zájmu*, což je metoda vyhodnocení růstu a poklesu zájmu diváka o dění v konkrétním záběru (který je umístěn v konkrétním kontextu) během jeho plynutí.⁷⁸⁾ Křivka slouží střihači k nalezení „správného“ místa ukončení záběru stříhem. Metodu ilustruje novými grafickými nákresey a názorně vysvětluje, co může u diváka nastat při přechodu do jiného záběru v jednotlivých fázích vývoje křivky. Valušiak tímto zpřístupňuje pro střihačovu praxi Kučerovy „filozofické“ pojmy záběrové *lability* a *stability*.

Valušiak byl po Kučerovi zásadní osobností katedry i pro svou specifickou pedagogickou metodu, kterou ovlivnil hned několik generací studentů. Ludovít Labík hovoří o „obrovské míře tolerance a humanismu“, která byla vlastní i Kučerovi s Fišárkem (a kterou Labík vůbec považuje za základní pilíře tradice výuky stříhové skladby na českých školách).⁷⁹⁾ Jan Mattlach, absolvent z 80. let, Valušiakův citlivý přístup ke každému studentovi s nadsázkou označil za „teror laskavosti“.⁸⁰⁾ Na výuku z 90. let vzpomíná Bára Kopecká (za svobodna Kašťáková):⁸¹⁾ „Pan Valušiak byl výborný v tom, jak byl otevřený, svou teorii používal rozumně jako nějakou strukturu a terminologii, která nám umožní se o věci založené na emoci sofistikovaneji bavit.“⁸²⁾ Valušiak si získal na FAMU renomé zejména pro své „legendární“ *Semináře skladebné analýzy*, které byly hojně navštěvované studenty napříč celou školou i v novém tisíciletí. Přednášející na nich nejprve promítl významné kinematografické dílo a následně ho podrobil v dialogu se studenty komplexnímu analytickému rozboru. Valušiak navazoval na způsob Kučerovy filmové analýzy, která neustále poměřovala tvar díla s jeho idejemi (tedy formu s obsahem a naopak), a vytvářela tak „vzestupnou

75) Tamtéž, s. 24.

76) Tamtéž, s. 78.

77) Tamtéž, s. 65.

78) Tamtéž, s. 71–76.

79) Rozhovor s Ludovítem Labíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020.

80) Rozhovor s Janem Mattlachem vedl Michal Böhm, 11. 2. 2020.

81) MgA. Bára Kopecká (za svobodna Bára Kašťáková) (1970) je česká režisérka, střihačka a pedagožka. Na FAMU vystudovala obor stříhové skladby v roce 1996. Na KSS působila jako pedagožka v letech 2002–2005, kdy zároveň byla vedoucí katedry.

82) Korespondence mezi Bárou Kopeckou a Michalem Böhm, březen 2020.

spirálu obohacujícího se poznání“.⁸³⁾ Podle Čiháka byl Valušiak na škole „jediný, kdo před revolucí provozoval tento typ analýzy. Což jsem chápal jako způsob, jakým by měla být vedena podstatná část celkové výuky na škole“.⁸⁴⁾

Než se pustíme do osvětlení toho, v jakém ohledu Valušiak ještě v 90. letech rozšířil — a v jistém ohledu i výrazně pozměnil — „paradigma“ Kučerovy teorie střihové skladby, je nejprve nutné vysvětlit historické okolnosti.

Osamostatnění katedry v 90. letech

Nová společenská situace po pádu režimu během sametové revoluce v roce 1989 konečně umožnila definitivní osamostatnění Kabinetu střihové skladby a vzniku plnohodnotné katedry, ke kterému došlo 1. února 1990.⁸⁵⁾ Nově vzniklou katedru nadále vedl Miroslav Dufek až do ledna 1992, kdy se své pozice (po téměř sedmnácti letech výkonu funkce) dobrovolně vzdal a předal ji Josefu Valušiakovi. (Dufek se nicméně na chodu katedry nadále podílel až do svého úplného odchodu v roce 2002.) Ten tuto „manažerskou“ funkci vykonával s velkou nechutí a jeho nástup do funkce s sebou navíc nesl hořkou pachut z předčasného ukončení spolupráce s dlouholetým kolegou, režisérem Jaromilem Jirešem.⁸⁶⁾ Valušiak na katedře neprováděl ve výuce žádné změny a už v září 1993 přesvědčil svého bývalého spolužáka a kolegu Aloise Fišárka, aby vedení převzal. Ani za Fišárka se kromě technologické modernizace katedry výrazně nic neměnilo a Fišárek vede katedru dále v duchu minulosti: „Za mého vedení jsme vyučovali prakticky stále stejné předměty jako ještě za mých studií. Já jsem s tím byl takto spokojený. Hlavní prioritou bylo do školy zavést nové střihové technologie, jako byl AVID a Lightworks, a seznámit s nimi studenty.“⁸⁷⁾

V roce 1990 začíná na katedře vyučovat i další z jejích nejvýraznějších pedagogických osobností, režisérka Drahomíra Vihanová.⁸⁸⁾ Spolu s Fišárkem představovali typ pedagogicko-ostříleného tvůrce, který příliš neteoretizuje a daleko více se soustředí na praktické řemeslo samotného filmového střihu. Jejich semináře sestávaly z vyprávění o vlastní tvorbě,

83) Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 222–227.

84) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

85) Petr Bednařík, FAMU. In: Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 266.

86) „Já jsem po rozpuštění Barrandova přešel do hlavního zaměstnání na školu, kde jsem udělal trošičku chybu, že jsem se nechal nahecovat k tomu, abych po panu Dufkovi převzal vedení katedry, a v důsledku toho jsem řekl režiséru Jirešovi, který v té době natáčel *HELMADOE* (1992), že mám strach, že bych to nestíhal a měl z toho potíže. Jireš potom odešel do televize, kde stříhal některé televizní věci s panem Justinem a už u něj zůstal. Takže to byl v podstatě, bohužel, konec naší spolupráce.“ [Rozhovor s Josefem Valušiakem vedla Eva Strusková, 23. 10. 2002. NFA, Sbírka orální historie.] Valušiak byl následně v novém tisíciletí celkově handicapován tím, že oproti Fišárkovi (a Dufkovi) nezvládl přechod na nelineární střizny. [Tamtéž].

87) Rozhovor s Aloisem Fišárkem vedl Michal Böhm, 5. 2. 2020.

88) Profesorka Drahomíra Vihanová (1930–2017) byla českou režisérkou, představitelkou československé nové vlny šedesátých let, a pedagožkou. Vystudovala hudební vědu a estetiku na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Brně a hru na klavír na brněnské konzervatoři. V roce 1965 absolvovala Katedru režie na FAMU a svůj studijní program si rozšířila o semináře střihu, z něhož také úspěšně složila státní zkoušku. Vihanová vyučovala na KSS v letech 1990–2017. Na KSS vedla svoji praktickou dílnu a seminář *Dramaturgie zvuku*.

její analýzy, a především konzultací studentských prací. Vihanová měla na starost vedení prvních ročníků posluchačů střihové skladby a vyučovala seminář *Zvuková dramaturgie filmu*, kde se soustředila na vertikální skladbu filmového díla — funkci zvuku a hudby ve spojení s filmovým obrazem. Studentům byla schopná odevzdat obrovské množství svého času i energie, daleko více než Fišárek, který musel dělit svůj čas mezi studenty, povinnosti vedoucího katedry a vytrvalou práci střiháče.

Těsně před sametovou revolucí na katedru přicházejí studovat její budoucí pedagogové Martin Čihák a Jan Daňhel,⁸⁹⁾ kteří sdíleli zájem o experimentální film.⁹⁰⁾ Moderní avantgarda přitom na FAMU v té době představovala dosud neprobádané území, které čekalo na svého českého objevitele, kterým se později stal právě Čihák. Pro oba byli za dob studií klíčovými pedagogy Vihanová s Valušiákem, zatímco vůči způsobu výuky Aloise Fišárka se naopak stavěli poměrně kriticky. „Fišárek z mého pohledu vlastně ‚nevyučoval‘. Já jsem jeho semináře miloval, ale pro mě to nebyla výuka. Valušiák, a později Vihanová, pro mě byli jediná, kdo vlastně provozovali výuku,⁹¹⁾ uzavírá Čihák.

Střihová skladba jako nástroj „sdělení nesdělitelného“

Vývoj teorie střihové skladby dospívá na KSS během počátku 90. let k pozoruhodné změně paradigmatu, kterou doprovází vydání útlé publikace *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Její autor Josef Valušiák byl hluboce věřící člověk, který se v demokratickém režimu mohl již daleko otevřeněji hlásit ke svojí víře a „zakomponovat“ ji do své výuky střihové skladby.⁹²⁾ Svá východiska se pokusil formulovat právě ve skriptech *Střihovou skladbou k n-té dimenzi* z roku 1993 (vycházející z jeho habilitační práce stejného názvu), která spíše než učební pomůcku představují esej o filmovém umění. (Jaromír Blažejovský dokonce Valušiáka pro tento spis řadí mezi české autory zabývající se *spirituální kinematografií*.)⁹³⁾ „Pokud budu kritizován za nevědecký přístup, nevaď mi to. Snažil jsem se upozornit, že díky omezením, která jsou pro vědu charakteristická a která si částečně ukládá sama formulováním svých paradigmat, je schopna probádat jen malou část bytí a jevů.“⁹⁴⁾ Valušiá-

89) MgA. Jan Daňhel (1971) je český střiháč, experimentální filmař, fotograf, pedagog a surrealista. Obor střihové skladby na FAMU absolvoval v roce 1989. Na KSS vyučuje od roku 2000, kde vede konzultační dílnu a seminář *Obraz v klidu, obraz v pohybu*.

90) Již během svých studií začal Čihák s Daňhelem natáčet svoje první experimentální filmy. Společně vytvořili trojici filmů *NEUSTADT* (1992), *NAŠE ZAHRÁDKA* (1993) a *ADAM KADMON* (1994). „Tehdy jsme s Honzou avantgardu nebo experimentální film vůbec neznali, nic jsme neviděli. Dělali jsme to úplně mimo nějaké kategorie. Prostě jsme dělali *film*. Nebo alespoň takhle jsme si mysleli, že by měl *film* vypadat.“ [Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020].

91) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

92) „Vzpomínám si především na cesty, které jsme podnikali s panem Valušiákem a Martinem Čihákem do Kralup do sboru Církve bratrské, kde pan Valušiák v malé modlitebně rozebíral texty Pisma. Kamna hučela a Valušiák analyticko-synteticky rozebíral texty Pisma. Otvíral a rozkrýval — stejně jako nám na FAMU — i svým „ovečkám“ významy, které se vznášejí mezi řádky, v různých vrstvách čtení, a především v porozumění textu Pisma. [...] Tam mě Valušiák pootevřel oči, jak byl schopen spojovat svět sakrální — modlitebnu a svět profánní — učebnu či střihnu.“ [Korespondence mezi Janem Daňhelem a Michalem Böhmem, březen 2020].

93) Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007, s. 38–40.

94) Josef Valušiák, *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Ediční centrum AMU 2000, s. 9.

kovy úvahy se v jeho textu již vymykají z Kučerou nastaveného pozitivistického výkladu a analýzy filmu.

Umělecké (filmové) dílo podle Valušiaka obsahuje (či by obsahovat mělo) další dimenze (rozměry), které nejsou smyslově poznatelné ani vědecky měřitelné, a které dílo napínají dvěma protilehlými směry, jež mají své hranice v nekonečnu. Směřují jednak k nekonečnu rozpínajícímu se vně člověka — nekonečnu *vesmírného prostoru mimo nás*. Jde o „noetické nekonečno nerozpoznatelných souvislostí smyslu a řádu“; tzv. „ $+\infty$ “. Druhým směrem se rozléhá nekonečno *lidského nitra* (duše), tedy nekonečno „individuálního i kolektivního nevědomí, zahrnující vnitřní souvislosti, motivace a příčiny lidského jednání“; tzv. „ $-\infty$ “.⁹⁵⁾

Nu a stejně tak v celém rozsahu existence od $+\infty$ do $-\infty$ [je] malá část spektra, kterou lze obsáhnout smysly (ev. prodlouženými „nástavci“, jako jsou mikroskopy, dalekohledy, různé indikátory atd.). Toto je oblast empirie, experimentu, to je paradigma vědeckého myšlení. [...] V obou směrech ($+$ i $-$) existuje oblast, na kterou už rozum nestačí, kde nepochodíme s racionalitou myšlenek, se zákony kauzality, s logikou slov a větných formulací.⁹⁶⁾

Valušiak v závěru textu přesto nakonec obě nekonečna panteisticky sjednocuje: „[Obojí] je totéž: stejná součást mne, lidství, smyslu, Božího řádu. Cesta do $-\infty$ bude vždy zároveň cestou do $+\infty$, protože matematici dobře vědí, že nekonečno je jen jedno.“⁹⁷⁾ Valušiak svět (spolu s člověkem) chápe jako determinovaný Boží existencí. Ono sjednocené nekonečno (či dimenze) je „lidskému poznání nedostupná, vždy zůstane jen při vzhlížení a směřování. Protože to je — Bůh ... STOP!“⁹⁸⁾

Posláním filmu (a umění jako takového) je podle Valušiaka zprostředkovat divákovi metafyzické poznání z těchto dvou nekonečných (či n -tých) dimenzí. Autor se v textu proto zaobírá tím, za jakých okolností se právě stříhová skladba může proměnit v nástroj sloužící tomuto „sdělení nesdělitelného“. Jednou z možných cest je tzv. „pocitový film“, pod kterým chápe takový film, jenž „se snaží na diváka přenést nikoli svou myšlenku, ale svůj pocit z (nějaké) situace“.⁹⁹⁾ Toho je možné dosáhnout nejen skrze důslednou subjektivizaci pocitů filmové postavy. Důležité jsou především časoprostorové modulace, rozvázání lineární vazby příčin a následků, a synchronního vztahu mezi obrazem a zvukem.¹⁰⁰⁾

Mám-li se pokoušet zobrazit nezachytitelné, napadá mě spíš obraz orosené pavučiny. Zdánlivě nesouvisějící záběry situací, gest, metafor, symbolů, vzpomínek a předtuch, tváří a rekvizit, pohyb v prostoru a čase, dynamické skoky i meditativní zastavení. K tomu koláž hudby i ruchů, vracející se refrény a útržky vět, nedořčené

95) Tamtéž, s. 16–17.

96) Tamtéž, s. 8.

97) Tamtéž, s. 48.

98) Tamtéž, s. 9.

99) Tamtéž, s. 27.

100) Za vzorový příklad těchto postupů můžeme z Valušiakovy stříhačské filmografie uvést film Jaromila Jirěše *VALERIE A TÝDEN DIVŮ* (1970).

myšlenky, pláč a smích [...] A to vše podle teorií montážníků vytváří jemné předivo vztahů, asociací, konfrontací, pocitů a významů vznikajícího právě v nastříhnutí dvou záběrů, v opozici záběru zvukového a obrazového, ve struktuře řad a souřadí.¹⁰¹⁾

Valušiaak doplňuje možnosti (Kučerovy) stříhové skladby o nové iracionální prvky i o jistou neurčitost a nahodilost. V knize rozhovorů s evropskými střihači *Fine Cuts* Valušiaak mluví o „magii, která vzniká v *oblasti mezi dvěma stříhy*, kde se rodí nevyřčená, kouzelná a transcendentní sdělení, a kde tak vystupují atributy nutné pro umělecké dílo“.¹⁰²⁾ Valušiaak se ale přesto nevzdává Kučerou nastavenému imperativu řádu a přísné hierarchizace díla. Naopak upozorňuje, že „je ovšem potřeba vyvarovat se gejízu formálních nápadů bez pevné sevřenosti celku. [...] jedno je společné: *potřeba pevné struktury*“.¹⁰³⁾

Na jeho rozšířené pojetí „nástroje“ stříhové skladby — v jeho iracionálním a „snovém“ rozměru — navazuje jeho žák Jan Daňhel, který vidí v „magickém“ propojení dvou záběrů (které může být za určitých okolností označeno za „chybu“) paralely s alchymickými procesy:

Principem stříhu je neustálé vyvažování racionality a iracionality. [...] Ta spojitost mezi filmem a snem, mezi filmovou řečí a snovým mechanismem je extrémní a tyhle vstupy — tyhle *chyby* — vytváří moment lucidity a určitého vykojení, vykloubení té jednoznačnosti. Je to subverzivní vstup, který může v nejideálnějším případě nastavit komplexnost tématu, protože témata jsou zajímavá jen tehdy, když jsou nejednoznačná, kdy nejsou tezovitá. Ale je potřeba to udělat tak, abys tu chybu nevnímal negativně, dal jí prostor a nechal ji zazářit.¹⁰⁴⁾

Valušiaak připouští, že skladebný řád filmu může být v jistém ohledu i nevědomý, ale přesto správný. Vrchol hierarchie vlastně nekončí u *tématu* díla, ale vzpíná se ještě dále k *nekonečnu* (k Bohu). Tento vrchol sice není rozumem rozpoznatelný, ale střihače v jeho práci intuitivně naviguje. Upozorňoval tedy na to, že i stříhová skladba je především umělecký proces, kde nelze veškerá rozhodnutí vyhodnocovat racionálně, ale kde výraznou roli sehrává právě intuice a cit.

V jeho útlém spise *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi* nalezneme ještě jednu podstatnou parafrázi svého učitele — kde vzhledem ke kontextu dochází k drobnému posunu důrazu — a to ve věci systému *otázek a odpovědí*. Kučera ho ve *Stříhové skladbě ve filmu* chápal jako východisko pro obohacení společnosti: „Celé dílo, které dříve vystupovalo jako soustava odpovědí na divákovy požadavky, po skončení samo klade určité otázky, které divák — pod jeho vlivem — bude řešit ve svém občanském životě.“¹⁰⁵⁾ Valušiaakův apel je ve srovnání s tím daleko důraznější: „Nechť v pojetí tvůrců nejsou kladený otázky, aby byly

101) Tamtéž, s. 28.

102) Roger Critennden, *Fine Cuts. The Art of European Film Editing*. Oxford: Elsevier 2006, s. 239.

103) Josef Valušiaak, *Stříhovou skladbou k n-té dimenzi*, s. 33.

104) Rozhovor s Janem Daňhelem vedl Adam Brothánek, 2015.

105) Jan Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, s. 30.

zodpovězeny, ale nechť zde jsou odpovědi jen proto, aby kladly další a další otázky. *Smyslem se tak nestává odpověď (pointa, moralita, happyend), ale otázka.*¹⁰⁶⁾ Z celkového spirituálního charakteru Valušiakovy „učebnice“ je přitom zjevné, že ty otázky, které má na mysli Valušia, nesměřují toliko ke společenské problematice jako v případě Kučery, ale daleko spíše k individuálnímu rozvoji vlastní duchovní oblasti.

„Palácová revoluce“¹⁰⁷⁾ a nový směr katedry

Největší změny na Katedře střihové skladby (které se i nejvýrazněji dotkly výuky teorie) nastaly v roce 2002 s nástupem Michala Breganta na pozici děkana. Bregantem zaváděné změny na FAMU vyvolávaly značné kontroverze mezi pedagogy i studenty po celé škole. Tehdejší proděkan pro zahraniční vztahy, Tomáš Petrání, k tomu ve výroční zprávě píše:

Nový děkan začal neprodleně naplňovat svůj volební projekt, což mnohé členy akademické obce, zvyklé na neplnění předvolebních slibů v naší zemi, značně zaskočilo. [...] Vedle tradice stavěl projekt nového děkana i na začlenění moderních pedagogických trendů do výuky, neboť jednou ze slabin školy bylo i to, že ve svých učebních plánech pramálo reflektovala dynamický vývoj kinematografie i technologií v posledním desetiletí. Děkan v duchu své koncepce vyhlásil výběrová řízení na místa vedoucích kateder, poté i na místa pedagogů.¹⁰⁸⁾

Bregant tehdy šel proti zavedeným zvyklostem, když automaticky neprodloužil končící smlouvy všem vedoucím kateder, a místo toho na jejich pozice vyhlásil nová výběrová řízení. Svoji pozici si tehdy musel obhájit i Alois Fišárek na KSS.

Bregant spolu s Martinem Čihákem, který byl jmenován do pozice proděkana pro vědecké a pedagogické záležitosti (a který do té doby střídavě učil na různých katedrách FAMU i mimo školu), tehdy přesvědčili absolventku KSS, Báru Kopeckou (za svobodna Kašťákovou), aby se vypsaného výběrového řízení zúčastnila a kandidovala proti Fišárkově. „Já jsem se prostě náhodně ocitla uprostřed diskuze o tom, jak vypadá moderní školství ve světě versus, jak to vypadá u nás, a jak by se dala výuka FAMU přizpůsobit modernímu světu. Tedy v první řadě třeba nemarnit čas například předmětem, který sestával ze dvou setkání za semestr s někým, kdo střihá dabing,“ vzpomíná Kopecká. Ve svém programu¹⁰⁹⁾ chtěla naopak před řemeslem a technologií střihu upřednostňovat důraz na film jako umění, vytyčit novou kostru vyučovaných předmětů s orientací na znalost různých

106) Josef Valušia, *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*, s. 49.

107) Termín, který použila Drahomíra Vihanová pro označení události na FAMU v roce 2002.

108) *Výroční zpráva za rok 2002*. FAMU, 2003.

109) Kopecké záměry se shodovaly i s Bregantovým novým systémem povinných, povinně-volitelných a volitelných předmětů: „Cílem bylo nabídnout studentům — jak to bylo v té době na západě běžné — aby si do jisté míry sami designovali své studium. A to s nadějí, že když nebudou nuceni věnovat se povinně tomu, co jim příliš nekonvenuje, a budou mít možnost soustředit se na oblast, kam je momentálně zájem táhne, přijmou spoluodpovědnost za svůj vlastní vývoj a budou v tom aktivní, namísto aby si stěžovali na ‚blbý systém‘, co jim někdo předepsal.“ [Korespondence mezi Bárou Kopeckou a Michalem Böhmem, březen 2020].

filmových žánrů i experimentů a s tím souvisejících teorií. Výběrová komise sice nadále pověřila vedením katedry Fišárka, Kopecké nicméně nabídla, aby zaujala pozici jeho zástupkyně a pokusila se pod jeho vedením realizovat některé body svého programu.¹¹⁰⁾ Alois Fišárek na události po svém zvolení vzpomíná takto:

Protože bylo léto, odjel jsem na chalupu. Tam jsem dostával zprávy z Prahy, že se schází Čihák se slečnou [Bárou Kopeckou], která mi měla dělat zástupce, a domlouvají se o budoucí podobě naší katedry. To znamená, že mne, vedoucího katedry, vyšachovali a rozhodovali se beze mne.¹¹¹⁾ Přijel jsem do Prahy a zorganizoval jsem schůzku u Mattlacha, tedy na neutrální půdě. Tam přišli všichni tři proděkaní, děkan Bregant, slečna, která mi měla dělat zástupce, a také Čihák. [...] Promluvili jsme si o problémech, které jsme měli, a já jsem pochopil, že s těmito lidmi bych nežil v klidu. Takže jsem školu opustil.¹¹²⁾

Bregant tedy v září 2002 namísto Aloise Fišárka jmenoval do funkce Báru Kopeckou, přestože nebyla doporučena komisí výběrového řízení (a Martin Čihák se stal jejím zástupcem). Celý spor o nové pojetí Katedry střihové skladby a jejího vedoucího následně vyvolal výraznou personální proměnu jejího pedagogického složení. Na základě ideových a systémových neshod s novým vedením, kdy zasloužilí pedagogové katedry odmítali projít novým výběrovým řízením a sepsat sylaby svých předmětů, jich mnoho katedru dobrovolně opustilo. Mezi nimi i Jan Mattlach a Miroslav Dufek. Drahomíra Vihanová na katedře na doporučení Fišárka zůstala,¹¹³⁾ ale měla na celou situaci nepříjemné vzpomínky: „Opravdu, to byly i nechutný záležitosti, abych řekla pravdu. Pro mě nechutný. [...] To byla taková vlna, která se nesla z katedry režie, kterou se Bregant zřejmě rozhodl naprosto rozbít. Tak se s tím svezla i katedra střihu.“¹¹⁴⁾

Období transformace

Pro Čiháka, Kopeckou i Daňhela (který na KSS začal vyučovat od roku 2000) bylo důležité naučit studenty o filmu kreativně přemýšlet. Čihák se stal vedoucím dílny 1. ročníku, kterou propojoval se svým seminářem *Teorie střihové skladby*, který také nově vedl a pojímal ho pedagogicky výrazně odlišně od Josefa Valušia. Kopecká vedla seminář *Teorie syntaxe* společně s Valušíkem a posléze sama. (Valušík odešel do dobrovolného důchodu v roce 2007.) Jan Daňhel ve svém semináři *Obraz v klidu, obraz v pohybu*¹¹⁵⁾ směřoval

110) Korespondence mezi Bárou Kopeckou a Michalem Böhm, březen 2020.

111) Podle Kopecké nebylo možné se s Fišárkem v době léta vůbec telefonicky spojit. Kopeckou s Čihákem tedy přeorganizováním katedry bez vědomí jejího vedoucího pověřil sám děkan Bregant. Ten vysvětlil i Fišárkovi, že Kopecká s Čihákem jednali pod jeho pověřením.

112) Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 186.

113) Fišárek: „Akorát tam zůstala Vihanová, které jsem to doporučil, protože pro ni by to bylo smrtelné, kdyby tam nezůstala.“ [Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 186].

114) Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 157.

115) Daňhel seminářem *Obraz v klidu, obraz v pohybu* navazuje na bývalého pedagoga, kunsthistorika a estetiky Vlastimila Jiříka, který v letech 1969–1998 na Kabinetu (a Katedře) střihové skladby vedl stejnojmenný seminář, ve kterém kladl do souvztahnosti výtvarné umění a filmový obraz. „Byl zaujatý barevnou a tvarovou

studenty k vlastním úvahám nad filmovým uměním, ovšem bez nutnosti opírat se o jakoukoli pevnou teorii.

My jsme dělali tu školu tak, jak bychom ji sami chtěli mít, kdybychom tam chodili. To byl ten klíč. Za socialismu, a přetrvalo to i v 90. letech, vychovávala FAMU „funkcionáře“, ale ne v tom politickém slova smyslu. Ta škola vás vychovávala k funkční praxi v televizi nebo na Barrandově, ale ten v té době už neexistoval. Deset let po revoluci bylo všechno jinak, a to vedení to drželo stále v tom stejném. Škola vychovávala lidi, kteří dostanou funkci střihače, proto ten termín „funkcionář“. A ta koncepce, idea, co jsme měli s Bregantem, byla, že cílem by neměla být toliko profese, ale výchova komplexního filmaře s *profesí střihače*.¹¹⁶⁾

Do pedagogického sboru také nově přichází střihačka Tonička Janková,¹¹⁷⁾ v roce 2003 pak na výzvu Kopecké i česko-makedonský režisér Ivo Trajkov.¹¹⁸⁾ Ten zároveň v listopadu 2003 střídá Čiháka ve funkci zástupce katedry a dodnes vyučuje hojně navštěvovaný seminář *Praktické dramaturgie*.

Mezi akademickými lety 2002/03 a 2004/05, kdy katedru vedla Kopecká, dochází ke znatelnému důrazu na teorii střihové skladby. A to nejen v možnostech jejího praktického uplatnění, ale také v požadavcích svébytně porozumět teorii jako takové. Studenti musejí být schopni intelektuální a kritické reflexe při obhajobě filmů, vyžaduje se po nich důslednější znalost povinné literatury a jsou více ponoukáni ke samostudiu.¹¹⁹⁾ Šlo o tzv. „období transformace“, kdy vedení katedry hledalo a formovalo svůj nový výukový postoj a systém. Nové vedení se také vyrovnávalo s „dědictvím“ předchozího vedení, které tvořili studenti, co byli zvyklí na daleko praktičtější způsob výuky,¹²⁰⁾ kdy teorie tvořila pouze její malou část. Množství absolventů z těchto let si tak nese na toto období transformace často negativní vzpomínky.¹²¹⁾ Čihák přiznává, že situace s těmito studenty byla problematická:

psychologii, vyhledával vztahy mezi světlem, tvarem, architekturou, obrazem a filmem. Katedrálním světem. Takže návaznost svého semináře vnímám a vidím v analogizujícím přístupu k filmu a jinakostem. Aby oči studentů upřené pouze na film neokoraly a neoschly.“ [Korespondence mezi Janem Daňhelem a Michalem Böhmem, březen 2020].

116) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

117) Antonie „Tonička“ Janková se narodila jako Hana Tomešová v roce 1948. V letech 1976–1979 studovala na FAMU obor střihové skladby; studium však nedokončila. Na FAMU vede konzultační dílnu od roku 2002.

118) Doc. MgA. Ivo Trajkov (1965) je česko-makedonský režisér, producent a pedagog, narozený v Makedonii. V roce 1992 dokončil studium filmové a televizní režie na FAMU. Od roku 2003 vyučuje na KSS seminář *Praktické dramaturgie*, od roku 2005 až do současnosti působí jako vedoucí katedry.

119) Drahomíra Vihanová: „Myslím, že Martin Čihák tam vnesl, ale já mu to vůbec nemám za zlé, přílišné bázírování na znalostech, na tom, co kdo četl, a tak podobně. Abych se přiznala, já někdy vůbec nevím, o čem on mluví. Ale možná, že je to pro střihače dobrý.“ [Martin Franc – Lenka Krátká (eds.), *Dějiny ve vyprávěních*, s. 156].

120) Akademický rok 2002/03 představuje vůbec svého druhu výjimečnou situaci (podobnou ve stejném roce zažili i daleko intenzivnější studenti Katedry režie): Nově nastupující studenti prvního ročníku střihové skladby byli na jaře 2002 přijati ještě starým vedením katedry. Na podzim 2002, kdy nastupují do školy, je však na katedře uvítalo již nové vedení, tedy pedagogové, kteří o jejich přijetí nerozhodovali a se kterými se studenti v mnoha případech setkali vůbec poprvé.

121) Zdroje pro tato tvrzení čerpám z elektronické ankety, kterou jsem uspořádal mezi absolventy střihové skladby z těchto let. (Respondenti ankety jsou zároveň členy *Asociace Filmových Střihačů*, která představovala platformu, skrz kterou jsem je oslovil).

Studenti z předchozího období na nově zavedené semináře nechodili, bojkotovali je. Ale měli k tomu z jejich pohledu jasnej důvod. Vyčítali nám, že učíme teorii a kašleme na střih, ale to nebyl záměr. Chyběly velké osobnosti — nejdřív odešel Fišárek a pak Valušiaak — a to byl problém, to jsme tehdy nemohli nahradit. A to studentům určité chybělo.¹²²⁾

Martin Čihák a ponorná řeka didaktiky¹²³⁾

Martin Čihák je do dnešních dnů pro své nevybíravé pedagogické metody a bezprostřední až performativní přístup k probírané látce vůbec nejrozporuplnější osobností katedry.

Někdy ho podezírám, že si s pedagogickým darem zahrává. Zkouší, kolik obecnostvo snese, záměrně se pouští do extrémních výkladů extrémních filmů. Je občas sám učarován a unesen vyzněním své právě vyřčené myšlenky, že už nekontroluje, jestli je to ještě pravda. Je pak pohlcen samotnou seancí, projekcí svých myšlenek do ostatních.¹²⁴⁾

Svoje semináře *Teorie střihové skladby* Čihák rozšířil o zvýšený akcent na teorie sovětské montážní školy, na jejichž myšlenky navazoval jak Kučera, tak Valušiaak. „Montážníci“ tvořili vždy důležitou kapitolu ve výkladu teorie obou dvou pedagogů, ale až Čihák začal od svých studentů vyžadovat jak komplexní orientaci v samotných teoriích, tak i v historických a společenských souvislostech tehdejší doby. Do sylabu výuky zakomponoval i experimentální film, v jehož popularizaci byl vůbec v České republice průkopníkem a jemuž věnoval v roce 2013 knihu *Ponorná řeka kinematografie*.¹²⁵⁾

Čihák ve své knize i během seminářů vyzdvihuje filmovou avantgardu nad narativní kinematografii, kterou — s provokativní nadsázkou — odmítá jako takovou. Jeho učení v tomto ohledu znamená znatelný odklon od Kučery i Valušiaaka. Zatímco Valušiaak se vymezoval především vůči mainstreamové kinematografii a označoval ji za „užité umění“, o filmařích autorech se přesto vyjadřoval příznivě a ve svých nejnovějších *Základech střihové skladby* citoval příklady z filmů Stevena Soderbergha, Stephena Daldryho či Larse von Triera. Naopak o experimentálním filmu se Valušiaak zmiňoval jen letmo a upozorňoval na možná úskalí jeho formalismu.¹²⁶⁾ Kučera se do jisté míry v dílčích textech o avantgardu zajímal, ale nepřikládal jí velkou důležitost.¹²⁷⁾ Lze usuzovat, že experimentální film

122) Rozhovor s Martinem Čihákem vedl Michal Böhm, 15. 3. 2020.

123) *PONORNÁ ŘEKA DIDAKTIKY* (2012) je bakalářský film Tomáše Polenského, který podrobuje nekritické studii pedagogickou metodu Martina Čiháka. Názvem se odvolává k Čihákově knize *Ponorná řeka kinematografie*.

124) Tomáš Doruška, *Jiné cesty*. Diplomová práce. Praha: FAMU 2001, s. 16.

125) Od přehledové publikace Stanislava Ulvera *Západní filmová avantgarda* (1991) představuje *Ponorná řeka kinematografie* vůbec první, původní a obsáhlejší práci věnovanou experimentálnímu filmu, která v českém prostředí vyšla.

126) „Jen náročné experimentální filmy vyžadují od vyspělého diváka, aby ocenil i jejich formální strukturu (která někdy dokonce může být jejich jediným a výlučným tématem!)“ [zvýraznil M. B.]. [Josef Valušiaak, *Základy střihové skladby*. Praha: NAMU 2005, s. 78].

127) Kučera na jednu stranu avantgardní film příliš nerozlišoval („V umění každé dobré dílo jde v čele, prostě protože v umění je avantgardnost samozřejmým předpokladem.“ [Jan Kučera, *Zavedte konečně*

podle nich neodpovídal požadavkům, který na filmová díla kladli, tj. buď obohacovat člověka ve vztahu ke společnosti (Kučera), či obohacovat člověka ve vztahu k sobě samému (Valušiak). Čihák v tomto ohledu experiment naopak obhájí a ve své *Ponorné řece*, v kapitole věnované *strukturálnímu filmu* (který je vůbec nejvzdálenější narativní kinematografii) píše o potenciální síle nenarativní kinematografie:

... nejde o žádné sdělení, ale o sdílení, přesněji *sdílení určitého společného stavu vědomí* [zdůraznil M. B.]. Tady se nám může objevit velmi častá námitka: Vždyť přeci ve filmu jde vždy o to, aby autor (režisér) dosáhl u diváka prostřednictvím zhlédnutí díla svého záměru! U běžného hraného filmu je tento proces značně omezen. Autor, který by i nakrásně chtěl dosáhnout onoho „společného stavu vědomí s divákem“, je omezen příběhem a postavami (herci) — a právě to mu brání v bezprostředním působení.¹²⁸⁾

Ponorná řeka kinematografie, vycházející z Čihákovy disertační práce na filmové vědě, je jeho hlavním příspěvkem mezi akademické publikace,¹²⁹⁾ on sám ji řadí do žánru tzv. „odborné poezie“. Čihák v knize charakterizuje jednotlivé „obory“ experimentálního filmu (toto označení preferuje před „druhy“) a rozděluje je podle způsobu, jakým operují s výrazovými prostředky. Ačkoli je kniha pro studenty stříhu uživatelská především jako učební pomůcka pro pochopení tajů, principů a taxonomie experimentálního filmu, jejím nesporným kladem je obrovská míra inspirace. Rozevřívá spektrum vyjadřovacích možností filmu skrze nové *výrazové prostředky* a nabízí neotřelé způsoby, jak nad filmem (a vůbec celou kinematografií) přemýšlet i jak je alternativně tvořit.

V závěrečné kapitole knihy předkládá Čihák svoji vlastní, odvážnou a v jistém ohledu lehce „patafyzickou“ teorii *kinogeometrie*,¹³⁰⁾ kterou zde pro úplnost předkládaných teorií trojice pedagogů ve stručnosti představím. Čihák ve své *kinogeometrii* navazuje na řeckou geometrii a její vrcholnou teorii *kuželoseček*. Podobně jako geometrie je i kinogeometrie pro Čiháka universem — v tomto případě universem filmovým — které lze nahlížet pouze zrakem duševním (stejně jako svět geometrický). Toto filmové universum se Čihákovi

umělecké kino! Přítomnost 8, 1931, č. 17, s. 264]) a experimentální film zase chápal v jeho původním slova smyslu — tedy jako film s nejasným výsledkem, objevující neprozkoumané území. Na druhou stranu ale je Kučera ve svém prvním teoretickém období (1927–1940) řazen mezi avantgardně orientované teoretiky a bývá ideově spojován s avantgardně-poetickým hnutím Devětsilu (Hudec, Szczepanik). Kromě toho, že písemně reflektoval tvorbu předního českého „avantgardisty“ Alexandra Hackenschmieda, také sám Kučera — oproti umělcům Devětsilu — natočil i dva filmy, které bývají řazeny mezi „avantgardní“: *PRAŽSKÝ BAROK* (1931, nedochovaný) a *BURLESKA* (1932, nedokončený). Jan Svoboda usuzuje, že Kučeru nezajímala hlavně „estetická avantgarda“ — tedy taková, která je příliš abstraktní, anebo vůbec nepracuje s předkamerovou realitou — jelikož ta „nemá hluboký zájem na proměně lidského života“ [Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 43]. Ve své *Knize o filmu* Kučera píše, že pouze kreslené grotesky „jsou a vždy byly opravdovou filmovou avantgardou“. [Jan Kučera, *Knihy o filmu*, s. 202].

128) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU 2013, s. 42.

129) Čihák později inicioval i vydání dvou kolektivních publikací, do kterých kromě něj přispěli i studenti a absolventi FAMU: *K tvarozpytu montážních struktur* (2015) a *Distanční montáž Artavazda Pelešjana* (2016).

130) Tuto teorii přibližuje znovu (a o něco zjednodušeněji) v kolektivní publikaci *K tvarozpytu montážních struktur* ve svém příspěvku „Uvedení do tvarozpytu filmových avantgard metodou kinogeometrickou“ (s. 134–145) a rozvíjí ji také v nepublikované práci ke svoji habilitaci na FAMU.

„vyjevuje míti podobu pláště rotačního kužele“¹³¹⁾ a tímto geometrickým útvarem následně autor vede jednotlivé „řezy“. Z těchto řezů rotačního kužele vzniklé *kuželosečky* — v nichž rozeznáváme geometrické tvary kružnice, elipsy, paraboly a hyperboly — přirovnává k daným oborům experimentu. Jde o poetické aplikování matematické vědy na umění — jeho *kuželosečky* jsou v podstatě *metaforami* filmových děl a výrazových prostředků, kterých užívají. Podle Čiháka představuje *kinogeometrie* filmovou teorii (či možná spíše „způsob nahlédnutí filmového universa“), kterou lze aplikovat i na jakoukoli jinou konkrétní množinu filmů, ať už třeba hollywoodskou kinematografii či kompletní dílo režiséra Nicolase Roega.

Čihákova orientace na experimentální kinematografii ovšem neznamená striktní diskontinuitu s tradicí myšlení a učení Kučery i Valušiaaka. Přísná hierarchizace díla, strukturní nahlížení na film, a tedy i chápání filmového díla jako sémantického super-znaku, je pro něj ve výuce poměrně zásadní. Čihák upozorňuje na to, že předpokladem porozumění každému uměleckému dílu je jeho intencionalnost, a proto by jakýkoli prvek umístěný autorem do mizanscény měl mít své odůvodnění (a místo v řádu), jelikož bude divákem jako intencionalní chápán.¹³²⁾ (Při Čihákově radikální aplikaci pak i například značení SPZ na autě hlavního hrdiny.) Čihák proto i u experimentálních filmů (které mohou jevit zdání chaotičnosti) předpokládá jistý řád, vtisknutý autorem. Ve své knize u nich analyzuje výrazové prostředky v jejich provázanosti s vnitřním „obsahem“ díla, kterým ovšem nutně nemusí být konkrétní „sdělení“. Zásadnější odklon od jeho předchůdců tedy nalézáme až zde: Zatímco Kučera chápe film jako „sémantické dění“, vrcholem jehož hierarchie je právě určitá forma *sdělení*, a Valušiaak poukazuje na to, že film může směřovat ještě výše, k něčemu metafyzickému a nesdělitelnému běžnými komunikačními prostředky, u Čiháka se zdá, že vrcholem hierarchie (minimálně v experimentální kinematografii) je kolektivní prožitek, tedy ono výše zmiňované *sdílení*.¹³³⁾

Tento akt *sdílení* je pro něj na jednu stranu silně transcendentální (Čihák je stejně jako Valušiaak hluboce duchovně založený člověk), ale na druhou stranu jsou pro Čiháka (absolventa matematicko-fyzikální fakulty) zcela klíčové i technické aspekty filmu, které spoluutvářejí výslednou diváckou percepci. Čihák tedy v určitých chvílích činí to, co podle něj činí i *strukturální film*: „Obrací naši pozornost k samotnému aktu percepcce, umožňuje

131) Martin Čihák, Uvedení do tvarozpytu filmových avantgard metodou kinogeometrickou. In: Kolektiv autorů, *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: Edice PAF 2015, s. 138. Jde vlastně o nejproblematictější premisu Čihákovy teorie: Proč by mělo mít filmové univerzum tvar zrovna rotačního kužele? Čihák se to snaží při prezentaci své teorie obhájit buď za pomoci komplikovaných tautologií, anebo to vysvětluje skrze vlastní epifanickou zkušenost.

132) I pro Josefa Valušiaaka byla zásadní otázka „Proč?“, kterou se studenty snažil přimět k obhajobě a uvědomění si významu užitých skladebných postupů či zvolených výrazových prostředků. „Na rozborovém semináři Josefa Valušiaaka na Mladé kameře v roce 1980 jsem poprvé v normalizační éře od někoho slyšel otázku po smyslu. Ono tradiční ‚Proč?‘: ‚Proč jste ten film točil?‘, ‚Co jste tím záběrem zamýšlel?‘, ‚Proč je v záběru to a to?‘.“ [Příspěvek Aleše Odehnala na konferenci České školy střihové skladby v Olomouci, 6. 12. 2019].

133) „Ostatně v uplynulých více než sto letech bylo kino chápáno poněkud zkresleně, v bláhovém domnění, že je odvozeno z pojmu kinematografie. Je ale třeba se dobrat k přehodnocení samého pojmu *kino*, které není založeno v zápisu pohybu, a usadit se v jeho prapůvodním tvaru společně sdíleného života — *κοινοβίος*.“ [Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, s. 23].

nám, abychom si uvědomili, že obraz viděný na plátně je výsledkem našeho vnímání...¹³⁴⁾ Od technického rozměru kinematografie, toho, co je fyzikálně měřitelné a „co se ve skutečnosti nachází na filmovém pásu“, se tak obloukem navrácí k tomu, že utváření výsledného kinematografického obrazu, tedy noetické vnímání filmu (a vlastně i celého světa), je především *sdílený* proces duševní.

Moderní podoba katedry

V roce 2005 odchází Bára Kopecká na mateřskou dovolenou a vedení katedry předává Ivu Trajkovi, který ji vede až do současnosti. Za Trajkova se součástí stálého pedagogického sboru stává její absolvent Tomáš Doruška,¹³⁵⁾ který po Čihákovi přebírá vedení dílny prvního ročníku (a doposud zastává funkci zástupce vedoucího katedry), a režisér Martin Dolenský,¹³⁶⁾ který vede semináře *Filmové gramatiky*.

Ivo Trajkov a semináře „Praktické dramaturgie“

Trajkov se postupně pro své semináře, schopnost *dramaturgické* analýzy studentských filmů a navrhovaná řešení problémů v jejich vyprávění a struktuře stává vyhledávaným pedagogem napříč katedrami. Absolvent režie na FAMU nebyl žákem Josefa Valušia, a stojí tedy poněkud „mimo“ tradici výuky stříhové skladby. Jako takový přináší do výuky nové paradigma mimo oblast teorie stříhové skladby, která vychází spíše z tradice moderní americké scenáristiky.¹³⁷⁾ Pod pojmem *praktické dramaturgie*, kterou Trajkov vyučuje, můžeme chápat využití poznatků z naratologie ve filmařské praxi. Rozšíření teorie stříhové skladby o komplementární dramaturgii se ovšem jeví jako přirozená a nutná součást vývoje oboru.¹³⁸⁾ Trajkov definuje *dramaturgii* jako „organizaci díla v její struktuře“ a jeho *filmová pyramida* vykazuje také hierarchii nápadně podobnou té Kučerově: Vrcholem pyramidy (hierarchie) je *idea* díla (1.), v nižších patrech se pak sestupně nachází *téma* (2.), *příběh* — fabule (3.), *vyprávění* — syžet (4.) a základnu pyramidy tvoří *forma a styl* (5.).¹³⁹⁾ Trajkov ale operuje hlavně s pojmy, které zčásti stojí mimo českou tradici výuky drama-

134) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, s. 23.

135) MgA. Tomáš Doruška (1977) je český střihač, režisér a pedagog. Obor stříhové skladby na FAMU absolvoval v roce 2001. Od roku 2006 působí na KSS jako pedagog.

136) MgA. Martin Dolenský (1970–2017) byl český režisér a pedagog. Nejprve studoval na Matematicko-fyzikální fakultě UK (obor matematická analýza), následně na Filozofické fakultě UK (obor bohemistika a anglistika) — obě dvě studia nedokončil. V roce 1998 absolvoval na FAMU studium filmové režie. Od roku 2005 až do své smrti působil jako pedagog na KSS na FAMU, kde vedl semináře *Gramatiky filmového jazyka*. Tragicky zemřel při autonehodě v roce 2017.

137) Trajkov — podobně jako Kučera — zřídka kdy cituje jiné teoretiky či se konkrétně na jejich myšlenky odvolává. Nelze tedy přesně rozlišit, které jeho myšlenky jsou původní a které převzaté. Pravděpodobně jde o jejich vlastní originální syntézu. Oproti Kučerovi však Trajkov svou teorii nefixuje v textu. Kromě seminářů si tak studenti jeho poznatky předávají orálně či ve výpiscích ze seminářů.

138) Nutnosti propojit teorii stříhové skladby s dramaturgií si byl vědom i pedagog Ludovít Labík, Valušiačův žák, který v roce 2013 vydal svá vlastní knižní skripta *Dramaturgia stříhové skladby*, kde propojil Kučerův (a Valušiačův) teoretický odkaz s praktickou filmovou dramaturgií.

139) Autor filmového díla by měl při jeho konstrukci *filmovou pyramidou* „procházet“ sestupně z jejího nejvyššího patra — tedy od vzniku zamýšlené ideje filmu přes určení tématu, vytvoření příběhu a následného

turgie (a často nemají ani ustálený český ekvivalent): *základní dramatická situace*, *plot point I. a II.*, *insighting incident*, *midpoint twist* atd. Ustanovuje také pět vyprávěcích struktur, které vycházejí ze zahraniční naratologie: *Tří-aktová*, *Epizodická*, *Mozaiková*, *Epická* a *Leporelo*.

Schopnost podrobení vyprávění konkrétního filmu kritické a dramaturgické analýze scénáře se (nejen) díky Trajkovovi stává novou devízou absolventů střihové skladby. Stejně tak i schopnost ve střihně pozměnit původní nedokonalý či disfunkční scénář a příběh vyprávět „jinak“, než bylo původně zamýšleno. Zároveň ale způsobem, aby střihová skladba co nejvíce výtěžila možnosti materiálu, zakryla jeho nedostatky, a přitom zachovala (či maximalizovala) původní autorskou myšlenku.

Rozšíření výuky teorie střihové skladby

Trajkovova dramaturgie je ve výuce oddělena od teorie střihové skladby, jejímž neoficiálním garantem je nadále Martin Čihák. Po překotném období transformace získává teorie od akademického roku 2005/06 daleko jasnější a strukturovanější podobu, je výrazně rozšířena o další semináře a spolu s nimi především o nové teoretické obzory. Rozšiřující semináře vedou noví vyučující, kteří již nejsou absolventy oboru střihové skladby na FAMU a jimi probíraná látka směřuje spíše ven z českého prostředí. Semináře sestávají z exkurzů k filmovým teoriím a teoretikům, kteří se neorientovali na střihovou skladbu a nachází se mimo českou linii uvažování o filmu. Návaznost mezi semináři se ovšem nepodařila uchopit příliš systematicky a koncepčně.¹⁴⁰⁾ Zásadním pedagogickým přínosem rozšířené výuky teorie je především to, že každý z vyučujících přináší ze své vlastní praxe osobitý pohled na teorii a dokáže poznatky vztahovat k řemeslu filmové režie, střihové či zvukové skladby.

V každém ročníku svého studia je student povinen absolvovat jeden navazující seminář teorie. Jejich rozdělení vypadalo v akademických letech 2005/06–2017/18¹⁴¹⁾ následovně:

způsobu jeho zprostředkování skrz syžet až k volbě výrazových prostředků. Každé patro *pyramidy* musí být vždy podřízeno vyššímu patru. Divák naproti tomu při kontaktu s hotovým dílem prochází *filmovou pyramidou* vzestupně — tedy nejprve vnímá ztvárnění pomocí výrazových prostředků, následně si uvědomuje syžet, konstruuje si ho ve fabuli, posléze rozpoznává téma a případně i ideu díla. Tyto dva procesy (při tvorbě a čtení díla) ostatně popisuje i S. M. Ejzenštejn v jedné ze svých statí v *Kamerou, tužkou, perem*.

140) Rozsah teoretických vědomostí, které jsou od studentů předpokládány u státní závěrečné zkoušky — sestávající ze tří tematických okruhů: Teorie střihové skladby, Dějiny střihové skladby a Dramaturgie — představuje svým množstvím doposud spíše ideální a vytoužený stav jejich poznání. Velká část státnicových otázek totiž není dostatečně zpracována do výuky a rozsah látky doporučené studentům k samostudiu — aby se tím tento rozpor překlenul — se jeví jako neadekvátní. V teoretické části státní zkoušky je po studentech ještě vyžadováno vypracování diplomové práce, v praktické části pak musí předložit dva filmy, na kterých spolupracovali jako střiháči. Studenti jsou ale daleko častěji ponoukáni k tomu, aby na státní zkoušku předložili místo druhé spolupráce svůj vlastní režijní počín (bakalářský či magisterský film), na který mají od školy k dispozici i omezené finanční prostředky.

141) Od akademického roku 2010/11 došlo ke změně rozpisu výuky teorie střihové skladby. V jednom lichém zimním semestru se tak vždy vyučovala pro bakaláře pouze *Teorie II.*, kterou navštěvovali společně studenti 2. a 3. ročníku, a pro magistry *Teorie IV.*, kterou navštěvovali společně studenti 4. a 5. ročníku. V následujícím zimním semestru sudého roku se pak vyučovala *Teorie III.* společně pro bakaláře a *Teorie V.*

Na bakalářském stupni studia vede *Teorii střihové skladby I.* (pro první ročníky) až do současnosti Martin Čihák. (V letech 2008/09 až 2016/17 vyučoval Čihák v tandemu s Georgym Bagdasarovem.) Úvodní seminář je věnovaný vývoji střihové skladby od počátků kinematografie až po přechod na zvukový film, dále pak sovětské a evropské avantgardě němému filmu. Výuka je zaměřená kromě teorie i prakticky — studenti realizují několik cvičení, z nichž tím nejzásadnějším je vyhotovení fotoscénáře ve stylu vybraného sovětského montážníka. Seminář je pro svou náročnost považován za určitý „prubířský kámen“ prvního roku studia.

Teorie střihové skladby II. vedl v období 2005/06–2017/18 Tomáš Petrán,¹⁴²⁾ který jej koncipoval jako sérii teoretických přednášek, jež rámcově pokrývaly dějiny filmových teorií (a jejich vlivu na střihovou skladbu) od vzniku zvukového filmu. Petrán zdůrazňoval iluzivní charakter kinematografie, zaměřoval se zejména na základy sémiotiky a propojení psychoanalýzy s filmem (Jacques Lacan, Christian Metz).

Na výuce *Teorie střihové skladby III.* se nejprve podílel kolektiv pedagogů (Čihák, Trajkov, Petrán) a přednášky byly věnovány autorským osobnostem kinematografie, které dokázaly reflektovat svá tvůrčí stanoviska (a od nich odvislou práci se střihovou skladbou) ve svých teoretických statích či úvahách (Andrej Tarkovskij, Robert Bresson, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard atp.). Od ak. roku 2010/11 se pak semináře ujal Georgy Bagdasarov,¹⁴³⁾ který přesunul zaměření semináře k rozmanitým teoretikům filmu (Bazin, Deleuze), zvuku (Chion, Schaeffer) i médií (Benjamin, McLuhan).

Na magisterském stupni byla v letech 2005/06–2017/18 *Teorie střihové skladby IV.* a *V.* pojata ještě méně koncepčněji než na stupni bakalářském, semináře navíc probíhaly značně nepravidelně. *Teorie IV.* vedl Tomáš Petrán, který tematicky navázal na svoji *Teorii II.*, a danou látku (dějiny filmových teorií) rozšířil a dále obohatil o mezioborové poznatky. *Teorii V.* v tomto období vedl režisér Martin Dolenský, který nevyučoval teorii podle stanoveného sylabu svého předmětu (film a literatura), ale spíše seminář koncipoval jako rozšíření svého druhého a daleko praktičtější zaměřeného semináře *Filmové gramatiky*, kde studenti například vypracovávali storyboardy k zadaným scénám.

Toto nedávné období katedry je poměrně komplikované sumarizovat z perspektivy rozšiřujících tezí, které by srozumitelně doplňovaly dosavadní výuku teorie střihové skladby či redefinovaly pozici a profesi střihače. Ke studiu je v rozšiřujících seminářích teorie doporučováno bohaté množství české i zahraniční literatury, jejíž výběr se zdá být poměrně eklektický a přinejmenším postrádající sjednocující koncepci. (Namátkou uvedme příklady studijních materiálů z domácích publikací: *Za filosofii fotografie* Viléma Flussera, *Nová filmová historie* editora Petra Szczepanika, *Jazyk, kinematografie, komunikace* Jana

společně pro magistry. Toto neplatí pro *Teorii I.*, kterou navštěvují pouze první ročníky bez výjimky. K opatření došlo z důvodu nízkého počtu studentů a vytížení pedagogů.

142) Doc. MgA. Tomáš Petrán, Ph.D. (1967) je český režisér, pedagog a antropolog. V roce 1992 vystudoval obor dokumentární tvorby na FAMU, kde pak na Katedře dokumentární tvorby také vyučoval. V letech 2005–2017 učil na KSS, kde vedl semináře *Teorie střihové skladby*. V letech 2002–2005 byl na FAMU proděkanem pro zahraniční vztahy.

143) Mgr. Georgy Bagdasarov, Ph.D. (1978) je arménský skladatel, hudebník, teoretik a pedagog, narozený v Kazachstánu. Vystudoval kybernetiku na Technické univerzitě v Kaluze, dále pokračoval ve studiu skladby na Hudební akademii v Moskvě a poté absolvoval Petrohradskou filmovou školu. V roce 2012 dokončil doktorské studium na pražské FAMU. Bagdasarov působil jako pedagog na KSS v letech 2008–2017.

Bernarda. A několik příkladů zahraničních děl: *Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky* Jurije Lotmana, *Poznámky o kinematografu* Roberta Bressona, *Co je to film?* André Bazina.) Katedra střihové skladby přitom v tomto období téměř neprodukuje vlastní publikace, časopisecké články či skripta, které by se snažily zásadní poznatky pro střihovou skladbu písemně fixovat a selektovat. Výjimku v jistém ohledu představuje kolektivní publikace *K tvarozpytu montážních struktur* (2015), iniciovaná Martinem Čihákem, kde se autoři, tzv. „tvarozpytci“, odvolávají ke Kučerově *Knize o filmu* a Valušiakové *Střihovou skladbou k n-té dimenzi* a kde jsou jejich inspiračním zdrojem i poznatky ze seminářů *praktické dramaturgie* Iva Trajkova. Autoři opět pracují s širokým spektrem literatury z různých příbuzných oborů. Publikace je psána spíše v duchu „odborné poezie“ a klade si jednoduše jiné cíle než systematické utřídění množství literatury a vědních oborů, které se v souvislosti s teorií střihové skladby na FAMU objevovaly.¹⁴⁴⁾ Daleko spíše toto diskursivní a literární řečiště nadále rozšiřují. Metodičtěji uchopenou publikaci představuje následující kolektivní monografie (opět iniciovaná Čihákem) — *Distanční montáž Artavazda Pelešjana* (2016) — tentokrát monotematicky zacílená na dílo a montáž arménské- ho režiséra.

Období od roku 2002 na KSS až do současnosti — navzdory jejímu ideovému zacílení na teorii střihové skladby — nepřineslo z hlediska původních publikací věnovaných teorii nic, co by nahradilo či významněji doplnilo Kučerova a Valušiaкова skripta. Ta proto nadále ve výuce střihové skladby zastávají klíčovou roli. Navzdory své zastaralosti z hlediska technologického vývoje (a v jistém ohledu i filmové řeči a stylu) však stále slouží svému záměru, se kterým byla vypracována, tedy uplatňovat teorii střihové skladby v praxi.

Současnost

Rok 2017 byl pro Katedru střihové skladby tragický. V dubnu umírá při automobilové nehodě režisér Martin Dolenský. Drahomíra Vihanová zesnula v prosinci téhož roku. Množství pedagogických úvazků je postupně sníženo i odchodem Georgye Bagdasarova a Tomáše Petráně. Situace se výrazně podepisuje na seminářích *Teorie střihové skladby II.–V.*, které nemá pro vytíženost ostatních kmenových pedagogů kdo vyučovat. V roce 2018/19 tak zastává výuku teorie autor tohoto článku — střihač a doktorand Michal Böhm. V akademickém roce 2019/20 pak začíná semináře *Teorie střihové skladby II.–V.* vyučovat filmový teoretik Zdeněk Hudec,¹⁴⁵⁾ čímž je porušena dosavadní zvyklost, kdy *Teorii střihové skladby* vedli filmaři z praxe. Nastává tím jistý odklon od původní kučerovské tradice výuky teorie pro její praktické uplatnění, o kterou se snažili vyučující před Hudcem. Novým cílem Hudcových seminářů je snaha studenty spíše systematicky vzdělávat v oblasti filmové teorie, s důrazem na komplexní pochopení vývoje myšlení o střihové skladbě. Hudec zavádí do výuky také metodičtější výběr povinné literatury a doporučuje studentům k četbě i současné zahraniční učebnice spolu s moderními studiemi střihové skladby.

144) Metodologicky nejvíce ukotvený text, který by mohl případně sloužit jako výuková skripta pro studenty střihové skladby, představuje příspěvek Tomáše Polenského *Narativní trhlíny a jejich kompenzace*.

145) Doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D. (1971) je český filmový teoretik a pedagog. Vystudoval divadelní a filmová studia na Univerzitě Palackého v Olomouci v roce 1999, kde také v letech 2003–2019 vyučoval. Od roku 2019 vyučuje teorii střihové skladby na KSS.

V pedagogickém sboru praktických seminářů nastává jistá generační obměna: Na katedru v posledních letech přicházejí (a zase odcházejí) vyučovat praxi střiháči mladších generací (a absolventi střihové skladby na FAMU). V současnosti vyučuje praxi Adam Brothánek, Michal Reich a nově Šimon Špidla. Bývalými pedagogy jsou např. Janka Vlčková a Ota Šenovský.

Kontinuita a tradice výuky Katedry střihové skladby

Teorie střihové skladby si na KSS prošla několika etapami, které byly svázány s jejími vyučujícími. Vlastní teoretický systém Jana Kučery byl nejen poměrně unikátním jevem v českém prostředí, od otevření oboru střihové skladby na FAMU se stal také integrální součástí výuky. Kučera rozpracoval celý systém fungování kinematografického díla a jeho vehikula střihové skladby, přičemž stavěl na teoriích sovětské montážní školy a odvolával se na poznatky a sémiotické systémy českých strukturalistů. Kladl přitom důraz na společenský rozměr filmů a zodpovědnost jejich tvůrců, a především upozorňoval na nutnost řádu. „Co se týče Kučerovy teorie, tak to máme všichni střiháči v sobě zakódované a na tom stavíme. A velký podíl Valušiaaka byl v tom, že to zjednodušil pro tu každodennost,“¹⁴⁶ shrnuje Jan Mattlach.

Valušiaak, který jako jediný teorii vyučoval od Kučerovy smrti v roce 1977 až do roku 2002, vybíral z Kučerova teoretického (mnohdy až filozofického) fundamentu hlavně to, co bylo možné uplatnit ve střiháčově praxi. Výuku také rozšířil o novou funkci střihové skladby jako nástroje *sdělení nesdělitelného*, kterou odvozoval od „duchovního“ rozměru umění. Stejně jako Kučera i Valušiaak vnímal nutnost řádu a hierarchie díla, které střiháč docílí za pomoci *řad a souřadí*.

Martin Čihák, spíše než aby v teorii metodologicky navázal na své „předchůdce“, se zasloužil o reorganizaci a rozšíření výuky teorie. Spolu s dalšími pedagogy se na KSS pokusil, čtrnáct let po sametové revoluci, konečně propojit české teoretické prostředí se zahraničními teoriemi 20. století. Tento proces ovšem probíhal poměrně chaoticky a nová látka spíše rozšiřovala různorodé obzory studentů často bez jasného vztahu ke střihové skladbě. Daleko ukázněnější a systematictější výuku teorie střihové skladby proto nyní zavádí Zdeněk Hudec. V novém tisíciletí tak největší vývojový posun v teoretické výuce spočívá v provázání teorie střihové skladby s praktickou dramaturgií, kterou zavedl Ivo Trajkov.

Uvažování o střihové skladbě se na KSS doposud vyvíjelo spíše organicky než s plným vědomím „kučerovské“ tradice a kontinuity, ke které by se častěji odkazovalo ve výuce či teoretických textech. Od nového tisíciletí žádné nové teoretické texty o střihové skladbě na KSS ani nevznikají, a neexistuje tedy téměř žádné písemné odvolávání se na tuto tradici — výjimku představují sborník *K tvarozpytu montážních struktur* a konference na PAFu *Česká škola střihové skladby* věnovaná odkazu Jana Kučery (kterou by mělo doprovázet v roce 2021 vydání stejnojmenného sborníku). Pokud si odmyslíme povinnost četby Kučerovy *Střihové skladby ve filmu a televizi*, podnětné myšlenky zakladatele oboru jsou studentům předkládány spíše již transformované, aktualizované; jistá kontinuita s Kučerou

146) Rozhovor s Janem Mattlachem vedl Michal Böhm, 11. 2. 2020.

tak přetrvává, ale ve výuce je přítomna spíše v jejím „genetickém kódu“. Samotná tradice výuky KSS tak možná nespočívá tolik v kontinuálním a kvalitativním vývoji teorie, ale spíše ve způsobu praktické výuky — během které se zároveň teorie uplatňuje, ale více intuitivně — a způsobu, jakým jsou střiháči vedeni k tomu, aby vnímali a definovali sami sebe: tedy jako režisérova nejbližšího partnera a zároveň jeho ostrého kritika (což je písemnou definicí Kučery jako Valušiaka). Podstatným znakem tradice výuky se jeví i možnost svobodné autorské realizace svých vlastních filmů, kterou v takové míře na jiných filmových školách studenti střihu nemají.¹⁴⁷⁾ Pokud se tedy snaha této studie doložit *kontinuitu* vývoje a výuky teorie střihové skladby na KSS může jevit jako nepřilíš přesvědčivá, přesto byla alespoň objasněna *kontinuita* specifické výuky střiháčů na KSS, kteří jsou vedeni k tomu, o střihové skladbě — a filmu vůbec — teoreticky a samostatně přemýšlet a utvářet svůj osobitý autorský přístup.

Studie vznikla v rámci projektu Studentské grantové soutěže „Česká škola střihové skladby“, který byl podpořen z prostředků MŠMT poskytnutých Akademii múzických umění v Praze na specifický vysokoškolský výzkum v roce 2019.

Citované filmy:

Adam Kadmon (Jan Daňhel, Martin Čihák, 1994), *Burleska* (Jan Kučera, 1932), *Helimadoe* (Jaromil Jireš, 1992), *Naše zahrádka* (Jan Daňhel, Martin Čihák, 1993), *Neustadt* (Jan Daňhel, Martin Čihák, 1992), *Noc* (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961), *Ponorná řeka didaktiky* (Tomáš Polenský, 2012), *Pražský barok* (Jan Kučera, 1931), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1969).

Michal Böhm (1988) je povoláním filmový a televizní střiháč. Je doktorandem na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde vystudoval obor střihová skladba. Ve své teoretické diplomové práci se věnoval tématu filmového minimalismu. V rámci svého současného studia připravuje disertační práci *Montáž Nicolase Roega*. Příležitostně vyučuje na FAMU a přispívá do tištěných periodik *Cinepur*, *A2* a *Film a doba*. (Kontakt: bohmo@gmail.com).

147) Způsob výuky střihové skladby na FAMU je dokonce natolik specifický — jak v teorii, tak praxi — že svým uspořádáním a pojetím ovlivnil i nově vzniklé katedry (ateliéry) střihové skladby u nás i na Slovensku: Ateliér střihové skladby, který vznikl na Zlínské Univerzitě Tomáše Bati v roce 2008, Ateliér střihové skladby na bratislavské VŠMU, který vznikl již v 80. letech. Spoluzakladatel obou ateliérů a absolvent KSS, Ludovít Labík, se na tradici výuky KSS odvolává a nedává při tom zapomenout na jejího dalšího klíčového pedagoga Aloise Fišárka: „Všichni ti, co rozhodovali o koncepci ateliéru střihové skladby na VŠMU, jsou absolventi FAMU. Přinesli si z toho prostoru humanismus od Valušiaka a Fišárka, i filozofii autorských projektů. Ten odkaz je na mentální úrovni fakticky velice odlišný od například amerického prostředí, kde se vyučují především vazby, a kde se třeba princip dramaturgie a vlastní tvorby zanedbává. Spousta mých studentů z různých generací teď učí to, co se naučili ode mě. A já jsem se to naučil od Fišárka a Valušiaka. Všechny ty další generace v ateliéru střihové skladby na VŠMU jsou vlastně mentálně vygenerované z myšlenek, které vznikly na FAMU.“ Rozhovor s Ludovítem Labíkem vedl Michal Böhm, 24. 2. 2020.

SUMMARY

Didactics of Composition and Order*Development of Teaching Editing Theory at FAMU***Michal Böhm** (The Academy of Performing Arts in Prague)

This study aims to research the progression of film editing theory education at the Department of Editing at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague from 1964 to the present. The study focuses on the didactics of editing theory — which concerns the analysis of the textbooks, syllabus of study and practical education — and through it uncovers the intellectual transformation of the editing theory itself. This transformation occurred in a historical context and was deeply influenced by the institutional development of the Department of Editing. Thus, the secondary intention of this study is to briefly summarize the history of the department along with its most important figures, who defined the teaching and reflection of editing theory. The key person to the whole study is Jan Kučera, an important Czech film theoretician, who established the Department of Editing at FAMU and laid the foundation of the editing theory from which Josef Valušák and Martin Čihák — his future successors, theory teachers and other important figures of this study — draw upon to the present. One of Kučera's essential premises of editing and film theory overall was the semantic hierarchy and semiotic structure of the work of art, and this notion still defines the thinking of editing students. This study also covers the question of whether there is a continuity and tradition in the teaching of editing theory (which this study prefers over education of editing practice) at the Department of Editing at FAMU and reflects this unique pedagogical approach.

key words: theory of film editing, Department of Editing FAMU, pedagogy, Jan Kučera, hierarchy

klíčová slova: teorie střihové skladby, katedra střihové skladby FAMU, pedagogika, Jan Kučera, hierarchie

Ivan Klimeš (Univerzita Karlova / Národní filmový archiv)

Pod ochranou filmového průmyslu

Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu

Každého, kdo na toto badatelské pole vstoupí, bezpochyby udiví, jak málo je téma válečného nasazení kulturních pracovníků v roce 1944 vzdor své atraktivnosti v historické literatuře frekventované. Odborná literatura o totálním válečném nasazení pojednává toto téma zpravidla v obecné rovině a na jednotlivé obory nezaostřuje, uměnovědné obory pak bývají pravidelně strženy děním na tvůrčím poli a mimoumělecké dimenze svých témat, jako je kupříkladu umělecký provoz, tvorba právního rámce oboru, spolkový život či resortní příslušnost a oboru se týkající státní administrativa vstupují do prvního plánu spíše zřídka. Třebaže je filmová historiografie díky průmyslovému charakteru kinematografického oboru vůči těmto aspektům výrazně vnímavější, i zde jde o téma sotva dotčené.¹⁾ Nad editovanými dokumenty se tedy nabízí prolnout oba pohledy — onen obecný pohled na protektorát jako celek s užší perspektivou několika oborů a s vyústěním do oboru kinematografického.

I.

Děním v roce 1944 vyvrcholil několikaletý proces, který měl svůj počátek již v roce 1939, a to v podobě získávání pracovních sil pro Říši. Zprvu šlo o nábor dobrovolný, ale tlak se při náboru dělníků postupně zvyšoval. V popisu práce to měly pracovní úřady, jejichž síť

1) Zavedená opatření stručně vyjmenoval pouze Zdeněk Štábla v interním tisku ČSFÚ *Pomocné studie k dějinám čs. kinematografie. 1938–1945. Období okupace 15. březen 1939 – 9. květen 1945*, 5. část (Praha: Čs. filmový ústav 1985, s. 142–143). Světlou a cennou výjimku v pohledu na válečné nasazení českých kulturních pracovníků představuje obsáhlá monografie Volkera Mohna *Nacistická kulturní politika v protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany* (Praha: Prostor 2014). Dílčí pozornost věnoval tomuto tématu též Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Nakladatelství Libri 2007, s. 369–370.

byla namísto zrušených zprostředkovatelen práce budována na základě vládní vyhlášky č. 193/1939 z 25. srpna 1939 od září roku 1939. Jakkoliv tyto úřady pokrývaly širší spektrum činností, jejich klíčovým posláním se velmi záhy stalo jak racionální rozmísťování pracovních sil podle aktuálních potřeb válečného hospodářství v rámci protektorátu, tak i zajišťování pracovníků na práci do Říše.²⁾ Na počátku roku 1941 byla pak kompetence pracovních úřadů rozšířena o oprávnění pracovní nasazení v protektorátu i příkazat:

K provedení neodkladných prací mimořádné státně politické nebo hospodářské důležitosti mohou býti příkázáni praceschopní obyvatelé Protektorátu ve věku od 18 do 50 let. Pracemi v tomto smyslu jsou práce, jež slouží obraně země, zajištění výživy, výrobě spotřebních statků, hospodářskému využití země, zdokonalení dopravních poměrů, jakož i zdolávání stavu nouze a přírodních katastrof.³⁾

Ve sféře „řízení práce“, jak byla tato opatření ve vládních normách nazývána, tak nabyly protektorátní úřady nad pracujícími svrchovanou moc, kterou vládní nařízení z 18. prosince 1941 rozšířilo ještě o zcela zásadní pasus: „Osoby svobodné a jim na roveň postavené (ovdovělé, rozvedené, rozloučené nebo odděleně žijící) — s výjimkou osob zaměstnaných v zemědělství — mohou býti příkázány k provedení prací též v ostatním říšském území.“⁴⁾ Tím se do široka otevřely brány k využívání českého obyvatelstva protektorátu pro pracovní nasazení v Říši, kde miliony pracovních sil z obsazených území vykrývaly místa uprázdněná odvodem německých mužů do wehrmachtu, zejména tedy ve zbrojním průmyslu, ale i v jiných oblastech hospodářského života Říše.⁵⁾

Generální zmocněnec pro otázky pracovního nasazení Fritz Sauckel rozdělil celkovou kvótu sil, stanovenou nacistickým vedením, na jednotlivé země, přičemž po protektorátní vládě požadoval opakované „dodávky“ v řádech desetitisíců pracovníků. Čerpání lidských zdrojů z obsazených území nabralo ještě více na intenzitě počátkem roku 1943, kdy Němci utržili na východní frontě fatální porážku u Stalingradu, když předtím neúspěchem skončilo i Rommelovo tažení v severní Africe. V reakci na nepříznivý vývoj Němci vyhlásili totální válku zahrnující i totální pracovní mobilizaci. Všichni měli nyní pracovat pouze pro „válečně důležité úkoly“, a národní hospodářství se tak mělo soustředit jen na odvětví klíčová pro vedení války. Fritz Sauckel v prohlášení z 27. ledna 1943 rozšířil horní i dolní věkovou hranici nasazovaných pracovníků, a to u mužů od 15 do 65 let, u žen pak

2) Jaroslav Pažout, Úřady práce v protektorátu. In: Zdeňka Kokošková – Stanislav Kokoška – Jaroslav Pažout (eds.), *Museli pracovat pro Říši. Nucené pracovní nasazení českého obyvatelstva v letech 2. světové války*. Praha: SÚA 2004, s. 51–62.

3) Vládní nařízení č. 46/1941 ze dne 23. ledna 1941. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1941, částka 13 (3. 2.), s. 17.

4) Vládní nařízení č. 10/1942 ze dne 18. prosince 1941. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1942, částka 5 (12. 1.), s. 57. Souhrnně pak pojednalo příkazování práce v protektorátu i v říši vládní nařízení č. 154/1942 ze dne 4. května 1942.

5) Vzhledem ke stále komplikovanějšímu vývoji na východní frontě bylo během prvního půlroku 1942 povoláno do armády 1 270 000 německých mužů, kteří v průmyslové i zemědělské výrobě citelně chyběli. S odkazem na zprávu generálního zmocněnce pro pracovní nasazení uvádí Detlef Brandes po sečtení 2 663 000 dělníků odvedených z obsazených zemí jen za období od 1. dubna do 30. listopadu 1942, z toho 79 000 dělníků bylo příkazáno z protektorátu. Detlef Brandes, *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*. Praha: Prostor 1999, s. 366.

od 17 do 45 let.⁶⁾ Na slavnostním shromáždění v pražské Lucerně 26. února 1943 za přítomnosti protektorátní vlády při té příležitosti uvedl ve svém projevu K. H. Frank: „Začínáme totální válku. A již jenom to, co slouží válce, to jest k vítězství, bude od nynějška smět žít a konat...“⁷⁾

Z protektorátu proudilo v roce 1943 po nějaký čas na práci do Říše až 10 000 pracovníků měsíčně, a když se kvóty pracovních sil nedařilo naplnit rušením podniků pro vedení války zbytečných, přikročila protektorátní vláda k totálnímu pracovnímu nasazení celých ročníků, konkrétně to postupně postihlo ročníky 1918 až 1922, částečně i 1924. Počet nasazených kulminoval v září 1943, kdy se zastavil na děsivém čísle 286 663.⁸⁾ Skutečnost, že předpisy skýtaly určitou ochranu rodinám s dětmi, těhotným ženám, částečně i sezdáným párům a samozřejmě zdravotně nezpůsobilým, vedla k tomu, že velmi výrazně stoupala sňatečnost i natalita a vyskytovaly se případy zdravotního sebepoškození, falešných diagnóz od chápavých lékařů, ba i nepotřebné operace.⁹⁾

Tak vysoký a neutuchající úbytek pracovních sil nutně poznamenal průmyslovou výrobu i administrativu v protektorátu. Od samého počátku byla vláda nucena řešit situaci rušením podniků v oborech, které mohlo válečné hospodářství postrádat, a přesouváním ušetřených pracovních sil především do zbrojního průmyslu. V první etapě to postihlo zejména textilní, sklářský, stavební, potravinářský a kožedělný průmysl, ale i veřejnou správu, ve druhé byly zavírány bary, výčepy a pohostinství, do válečné výroby však zaměřilo i na 3 000 učitelů základních škol. Koncentrace pracovních sil v preferovaných oborech ovšem výkonnost ekonomiky nezvýšila, bránily tomu nequalifikovanost pracovníků stejně jako všeobecně nízká pracovní morálka, což nedokázalo kompenzovat ani prodloužení pracovního týdne z 48 na 60 hodin v září 1944. V průběhu roku 1944 došlo k dalšímu snížení počtu zaměstnanců v administrativě, a to razantním omezením veřejných akcí všeho druhu, v pozdní fázi nezůstalo ušetřeno ani soudnictví nebo školství.¹⁰⁾ V létě 1944 pak přišel na řadu poslední myslitelný rezervoár pracovních sil — obory kulturní.

Toho léta už byla situace pro Němce mimořádně vážná. V červnu 1944 se spojenci vylodili v Normandii a otevřeli tak západní frontu, v červenci Hitler jen zázrakem přežil atentát, jehož původci pocházeli z německých armádních kruhů, 25. srpna 1944 padla Paříž, do které Němci tak triumfálně vpochodovali v červnu 1940... Totální nasazení s neustálým doplňováním pracovních sil i početních stavů vojsk na frontě sice probíhalo už téměř půldruhého roku, ale nejužší nacistické vedení bylo přesvědčeno, že v Říši i v obsa-

6) Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis 1996, s. 253.

7) Tamtéž, s. 258.

8) Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny země Koruny české. Svazek XV.b. 1938–1945*. Praha – Litomyšl: Paseka 2007, s. 203.

9) Počet sňatků stoupl v roce 1942 oproti roku 1935 o třetinu, o téměř polovinu se v roce 1943 ve srovnání s rokem 1938 zvýšila natalita. D. Brandes, c. d., s. 368; *Dějiny obyvatelstva českých zemí*. Praha: Mladá fronta 1998, s. 309, 329–334. J. Gebhart – J. Kuklík, *Dramatické i všední dny...*, s. 259–260; J. Gebhart – J. Kuklík, *Velké dějiny země...*, s. 203. K problematice pracovního nasazení v protektorátu srov. též: Jaromír Tauchen, *Práce a její regulace v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)*. Praha: Wolters Kluwer 2016; Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Snahy o záchranu hroící se okupační moci Říše v Protektorátu Čechy a Morava (1944–1945)*. In: Petr Prokš a kol., *České země a moderní dějiny Evropy. Studie k dějinám 19. a 20. století*. Praha: Historický ústav 2010, s. 245–262.

10) D. Brandes, c. d., s. 367; Václav Průcha a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. I. díl. 1918–1945*. Brno: Nakladatelství Doplněk 2004, s. 501–502.

zených zemích zůstávaly stále ještě nevyužité rezervy. V červnu 1944 posílil Joseph Goebbels svou pozici o funkci říšského zmocněnce pro totální válečné nasazení. Jeho úkolem bylo zajistit dostatečný přísun bojeschopných mužů pro wehrmacht. Z Goebbelsových deníků vyplývá, že vedení totální války nepovažoval za dotažené a že se v tom údajně shodoval i s Albertem Speerem, říšským ministrem pro výzbroj a munici.

Je nesporné, že totální válka musí být za všech okolností v co nejkratší době zavedena. [...] Speer zůstává do dvou hodin u mě. Detailně mi klade své otázky a nastiňuje obavy. Rovněž on se domnívá, že by z německého národa mohlo být vytěženo ještě několik milionů pracovních sil a vojáků, kdybychom o totální válce jenom nemluvili, ale prakticky ji vedli.¹¹⁾

Úplné naplnění totální války, sáhnout si až na dno v získávání dalších lidských zdrojů pro vedení války bylo pro Goebbelse — jak dosvědčují jeho deníky — dominantním tématem letních měsíců roku 1944. Působil v tomto směru i na Hitlera, pro nějž sepsal zvláštní memorandum datované 18. července 1944. Zahájil jej slovy: „Můj Vůdče! V této kritické fázi války, kdy se musíme bránit jednotnému náporu našich nepřátel na všech frontách, pociťuji povinnost, znovu Vám předložit své úvahy o totálním vyčerpání našich národních sil za účelem dosažení jistého vítězství našich zbraní.“¹²⁾ A s vypětím všech sil se skutečně podařilo srpnové odvodové kvóty víceméně splnit, jak si Goebbels s uspokojením zaznamenává do deníku 2. září 1944.¹³⁾ Jistě se tak stalo i díky razantní redukci kulturního života, k němuž v Říši došlo na základě Goebbelsovy směrnice ze dne 24. srpna 1944. Pro všechny takto ušetřené mužské pracovní síly včetně německých kulturních pracovníků v protektorátu znamenalo toto nařízení okamžitý nástup k wehrmachtu.

Již 14. srpna 1944 vyjádřila protektorátní vláda německému státnímu ministru K. H. Frankovi, faktickému vládci Protektorátu Čechy a Morava, své odhodlání sdílet s Říší totální válečné nasazení a z toho také odvodila všechny své následující kroky v tomto směru. Nařízením ze dne 22. srpna 1944 zmocnila ministry k vydání mimořádných opatření v jejich resortech za účelem provedení totálního válečného nasazení, tedy s cílovým účelem uspořit pracovní síly a zvýšit výkonnost hospodářství. V následujících týdnech tak ministr hospodářství a práce zrušil v soukromém hospodářství dovolené,¹⁴⁾ zavedl 60hodinový pracovní týden¹⁵⁾ a vydal nařízení o zjednodušení ve veřejnoprávním nemocenském pojištění¹⁶⁾ a o zjednodušení ve vojenském zaopatření.¹⁷⁾ Další série minis-

11) Joseph Goebbels, *Deníky 5. 1943–1945*. Praha: Naše vojsko 2010, s. 177 (zápis ze dne 11. července 1944).

12) Peter Longerich, Joseph Goebbels und der totale Krieg. Ein unbekannte Denkschrift des Propagandaministers vom 18. Juli 1944. *Vierteljahrshesfte für Zeitgeschichte* 35, 1987, Heft 2, s. 289–305, memorandum s. 305–314, cit. místo s. 305.

13) J. Goebbels, c. d., s. 191.

14) Nařízení ministra hospodářství a práce č. 182/1944 ze dne 26. srpna 1944 o prozatímním zastavení dovolených v soukromém hospodářství. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 87 (28. 8.), s. 859–860.

15) Nařízení ministra hospodářství a práce č. 199/1944 ze dne 9. září 1944 zavedení 60hodinového týdne. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 97 (12. 9.), s. 989–900.

16) Nařízení ministra hospodářství a práce č. 216/1944 ze dne 22. září 1944 o zjednodušení ve veřejnoprávním nemocenském pojištění. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 105 (30. 9.), s. 1029–1033.

17) Nařízení ministra hospodářství a práce č. 222/1944 ze dne 26. září 1944 o zjednodušení ve vojenském zaopatření. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 108 (4. 10.), s. 1071–1072.

terských nařízení vzešla z ministerstva spravedlnosti, konkrétně o zjednodušení v občanském soudnictví,¹⁸⁾ o zjednodušení v protektorátní trestním soudnictví,¹⁹⁾ o zjednodušení justiční organizace²⁰⁾ a o opatřeních v oboru soukromého práva.²¹⁾ Ministr vnitra se připojil nařízením o dalším zjednodušení veřejné správy²²⁾ a ministr financí nařízením o zjednodušení v oboru daní a poplatků.²³⁾ Postup protektorátní vlády ve věci totálního válečného nasazení měl tedy plošný charakter a v tomto kontextu je také třeba vnímat analogická opatření v oblasti kultury.

II.

Naše edice je zaměřena na aktivity střešní instituce jednoho kulturního oboru, resp. kulturního průmyslu v protektorátu — filmové komory s názvem Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) v napjatém dějinném okamžiku. Zrod filmové komory (1940/1941) je v kontextu kulturní sféry protektorátu zcela unikátní případ. Česká filmová historiografie jej tradičně zkoumá v řečišti kinematografie, ale opustíme na čas toto oborové zúžení a pohlédneme na existenci ČMFÚ v širším rámci organizačního uspořádání ostatních kulturních oborů. Než tak učiníme, připomeňme si, jak oblast kultury řešila na vlastní pěst okupační mocnost, Německá říše.

Nacistická kulturní politika v Říši se hned od počátku vydala cestou důsledné centralizace a direktivního řízení všech kulturních oborů. Byly pro ně ustaveny oborové komory vrchnostenského typu s povinným členstvím a všechny komory pak zastřešovala Říšská kulturní komora (Reichskulturkammer).²⁴⁾ Té předsedal ministr lidové osvěty a propagandy Joseph Goebbels, pod jehož ministerstvo celý tento komorový komplex spadal. Říšská kulturní komora i s oborovými komorami byla ustavena hned na podzim 1933 a zpočátku ji tvořilo sedm oborových komor:

18) Nařízení ministra spravedlnosti č. 183/1944 ze dne 26. 8. 1944 o zjednodušení v občanském soudnictví (První nařízení k provedení totálního válečného nasazení v oboru občanského soudnictví v Protektorátu Čechy a Morava). *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 88 (29. 8.), s. 861–866.

19) Nařízení ministra spravedlnosti č. 184/1944 ze dne 26. 8. 1944 ke zjednodušení v protektorátním trestním soudnictví (První nařízení k provedení totálního válečného nasazení v oboru občanského soudnictví v Protektorátu Čechy a Morava). *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 89 (29. 8.), s. 867–881.

20) Nařízení ministra spravedlnosti č. 194/1944 ze dne 2. 9. 1944 o zjednodušení justiční organizace (První nařízení k provedení totálního válečného nasazení v oboru občanského soudnictví v Protektorátu Čechy a Morava). *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 94 (7. 9.), s. 901–904.

21) Nařízení ministra spravedlnosti č. 228/1944 ze dne 7. 10. 1944 o opatřeních v oboru soukromého práva (První nařízení k provedení totálního válečného nasazení v oboru občanského soudnictví v Protektorátu Čechy a Morava). *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 112 (11. 10.), s. 1083–1086.

22) Nařízení ministra vnitra č. 219/1944 ze dne 19. září 1944 o dalším zjednodušení veřejné správy. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 107 (30. 9.), s. 1049–1050.

23) První nařízení ministra financí č. 236/1944 ze dne 30. září 1944 o zjednodušení v oboru daní a poplatků. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 115 (14. 10.), s. 1095–1100.

24) Reichskulturkammergesetz. Vom 22. September 1933. *Reichsgesetzblatt* 1933, Teil I, č. 105 (26. 9.), s. 661–662.

Reichsschrifttumskammer (Říšská komora pro písemnictví)
 Reichsfilmkammer (Říšská filmová komora)²⁵⁾
 Reichsmusikkammer (Říšská hudební komora)
 Reichstheaterkammer (Říšská divadelní komora)
 Reichspressekammer (Říšská tisková komora)
 Reichsrundfunkkammer (Říšská rozhlasová komora)²⁶⁾
 Reichskammer der bildenden Künste (Říšská komora pro výtvarné umění)

Z propracovaného a pravidelného říšského komorového systému je hned na první pohled zřejmé, že jde o řád nastolený shora institucí státu, nikoliv snad zdola iniciativami jednotlivých oborových organizací, že je prodlouženou rukou státní správy. Hlavní poslání Říšské kulturní komory také spočívalo v provádění důsledného státního dozoru nad všemi oblastmi kultury, a to z hlediska ideologického, politického, rasového, hospodářského i estetického. Pro nesporný podíl Říšské kulturní komory na prosazování nacistické ideologie ocitla se také tato organizace na seznamu 62 nacistických organizací, které byly zákonem Spojenecké kontrolní rady č. 2 z 10. října 1945 zakázány.²⁷⁾

Pojmu „komora“ Němci využili i při vytváření mezinárodní organizační platformy v kinematografii. Potřebu takové institucionální báze deklarovali na okázale koncipovaném Mezinárodním filmovém kongresu v Berlíně koncem dubna 1935. Na benátském festivalu v září 1935 byl nato představen statut Mezinárodní filmové komory (IFK — Internationale Filmkammer / Camera internazionale del film) a v listopadu 1935 pak slavnostně podepsán v Paříži představiteli nejvýznamnějších evropských studií. V čele IFK zprvu stanul nikoliv náhodou prezident Říšské filmové komory Fritz Scheuermann, jedním z viceprezidentů se stal též nejvyšší šéf římských filmových studií Cines Carlo Roncoroni.²⁸⁾ V letech 1935–1937 byly členy IFK Československo, Dánsko, Finsko, Francie, Itálie, Jugoslávie, Lucembursko, Maďarsko, Německo, Norsko, Polsko, Portugalsko, Rakousko, Řecko, Španělsko, Švédsko a Švýcarsko, v roce 1937 přistoupila Indie, v jednáních bylo dále členství Bulharska, Rumunska a Turecka. Němci chtěli touto cestou čelit americké konkurenci na evropských trzích a zejména obnovit dřívější pozice německého filmu vážně oslabené po nástupu nacistů k moci, na nějž některé státy reagovaly snížením nebo dokonce zastavením filmového importu z Německa. Představitelé říšské kinematografie vyzývali již v Berlíně ostatní státy k zakládání vlastních filmových komor, které by pak pod vedením Německa a Itálie svou činnost koordinovaly. Značně by to usnadnilo i Němci zaváděnou praxi uzavírání bilaterálních smluv o vzájemné filmové výměně. V realizaci této své další

25) Říšská filmová komora byla zřízena jako první již v červenci 1933 a po zřízení Říšské kulturní komory včleněna do její struktury. Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer. Vom 14. Juli 1933. *Reichsgesetzblatt* 1933, Teil I, č. 82, s. 483–484.

26) V roce 1939 byla Říšská rozhlasová komora zrušena a záležitosti rozhlasu převedeny do Reichs-Rundfunk-Gesellschaft m. b. H. Fünfte Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes. Vom 28. Oktober 1939. *Reichsgesetzblatt* 1939, Teil I, č. 215 (31. 11.), s. 2128.

27) Dostupné online: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kontrollratsgesetz_Nr._2>, [cit. 10. 12. 2020]; <<https://de.wikipedia.org/wiki/Reichskulturkammer>>, [cit. 10. 12. 2020].

28) Benjamin George Martin, 'European Cinema for Europe!' The International Film Chamber, 1935–42. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich Cinema*. Palgrave Macmillan 2007, s. 26–27.

strategie nenacházela ovšem RFK adekvátní zahraniční partnery. Na ministerskou úroveň sama nedosáhla a dílčí svazy a spolky druhých zemí zase postrádaly plnou kompetenci k reprezentaci celku vlastního filmového průmyslu. Československo-německou filmovou dohodu z roku 1937 tak komplikovaně podepisovaly s požehnáním ministerstva obchodu společně Svaz filmové výroby v ČSR, Svaz filmového průmyslu a obchodu čs. a Ústřední svaz kinematografů v ČSR.²⁹⁾

Dramatický vývoj v Evropě ve druhé polovině třicátých let formování IFK přerušil, ale když byli Němci při své dobovatelské expanzi na vrcholu moci, opět komoru v červenci 1941 obnovili. Tentokrát se stal prezidentem IFK zakladatel benátského filmového festivalu Giuseppe hrabě Volpi di Misurata. IFK ovšem měla své sídlo v Berlíně a jejím výkonným šéfem se stal Goebbelsův blízký spolupracovník na ministerstvu lidové osvěty a propagandy Karl Melzer. Většinu členů nyní tvořily satelitní státy Německé říše.³⁰⁾ Jako plnoprávný člen zde byl zastoupen i Protektorát Čechy a Morava, což je ukaz zcela mimořádný, protože protektorát se jako samostatný subjekt na mezinárodním poli jinak nepo-
hyboval.³¹⁾

Zatímco bylo zákonodárství týkající se Říšské kulturní komory nařízením ze dne 29. prosince 1939 automaticky vztaženo i na všechna obsazená východní území,³²⁾ vůči Protektorátu Čechy a Morava uplatňovali Němci strategii založenou na Hitlerem přislíbené kulturní autonomii. Třebaže se obsah tohoto pojmu — viděno optikou nacistické kulturní politiky — v průběhu let posouval od „snesitelného soužití“ dvou autonomních kultur k jednoznačné dominanci vyspělejší kultury německé tolerující v historicky německém prostoru méně vyspělou kulturu českou, určitou míru autonomie si česká kultura přesto podržela až do konce války. Už jenom skutečnost, že Němci vždy dost pečlivě zvažovali, jaké zásahy si mohou na tomto poli dovolit, aniž by tím ohrozili relativně klidový stav protektorátu, svědčí o tom, že sami brali onu hru na autonomii dost vážně a německá zpravodajská služba rozmanité reakce a výkyvy nálad české společnosti pozorně sledovala. Němci také během protektorátu nikdy nepřešli k finalizaci svých výhledových plánů založených na germanizaci českého prostoru a naprosté marginalizaci zbytkových kulturních projevů českého etnika, jak ostatně vysvítá i z Goebbelsových deníkových záznamů:

Dlouhodobě nemají Češi nejmenší právo pěstovat vlastní kulturní život, protože by tato svoboda byla dál jen zneužívaná ke štvání proti Říši a k sabotování celé naší snahy nově vystavět Evropu.³³⁾

29) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství IV. Rok 1937*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1938, s. 15.

30) B. G. Martin, c. d., s. 28–29.

31) „Samostatné členství Protektorátu Čechy a Morava se zakládá na přání říšského ministerstva lidové osvěty a propagandy, které tím mohlo pro říši zajistit dalších 5 hlasů a získat tak v Mezinárodní filmové komoře převážnou většinu.“ Zpráva vedoucího oddělení kulturní politiky ÚŘP Martina Wolfa o zasedání IFK v Římě 7. – 10. 4. 1942, Praha 27. 4. 1942; NA, fond Státní tajemník u říšského protektora v Čechách a na Moravě, sg. 109 – 4/1439 (sken dostupný online: <www.badatelna.eu>, 109 – 4/1439, inv. č. 1684, reprodukce č. 4–6).

32) Verordnung über die Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung in den eingegliederten Ostgebieten. Vom 29. Dezember. *Reichsgesetzblatt* 1939, Teil I, č. 259 (30. 12.), s. 2507.

33) Elke Fröhlich (ed.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Teil II. *Diktate 1941–1945. Band 2. Oktober–Dezember 1941*. München: 1996, s. 95n; cit. podle: Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda. Kolaborace. Rezistence*. Praha: Nakladatelství Libri 2007, s. 82.

Nyní je ovšem třeba se zatím snažit, aby „bylo aspoň navenek zachováno určité zdání.“³⁴⁾

Jistěže se vyskytovaly i ráznější představy, jak se vypořádat v okupované zemi s porobeným národem. „Frank by nejraději celou autonomii zrušil. Ale pak bychom neměli už nic, čím bychom mohli hrozit,“ píše si Goebbels do deníku 17. listopadu 1939.³⁵⁾

Zdálo by se, že nacisté napochodovali v březnu 1939 do českých zemí s jasnými a detailně rozpracovanými plány na prosazení říšských zájmů v protektorátu, proti nimž nebylo obrany. Ale všechno naplánováno nebylo, jako právě organizace českého kulturního života, a tady se pak nabízel — i vzhledem k proklamované autonomii — jistý prostor k vyjednávání podmínek pro další kulturní existenci českého národa, což byl jednoznačně úkol pro reprezentativní kulturní instituce. Oblast kultury zastřešovala zvláště Kulturní rada při Národní radě české. Kulturní rada viditelně podporovala kulturní život a těšila se náležitému společenskému respektu, a to natolik, že v roce 1940 zvažoval K. H. Frank její zrušení. Třebaže se členila do oborových sekcí obdobně jako Říšská kulturní komora, zde veškerá, někdy přeceňovaná podobnost s ní končí. Jejím posláním přirozeně nebylo kulturu dozorovat a řídit, jako tomu bylo v Říši, nýbrž podporovat, rozvíjet a chránit. Ke skutečné ochraně jí však chyběly účinné nástroje, jak legislativní, tak i hmotné, takže operovala především svým symbolickým kapitálem. Po reorganizaci vlády v roce 1942 ztratila svou relativní nezávislost a octla se pod Moravcovým ministerstvem lidové osvěty.³⁶⁾

Péče o jednotlivé obory v nesvobodných podmínkách tak zůstávala především na bedrech profesních svazů a spolků a zde nápadně vystupovaly rozdíly mezi jednotlivými obory. Umělecké svazy a spolky, ať už typu odborového, či stavovského, zpravidla nezastřešovaly celé obory, a navíc za protektorátu často procházely krizí nebo i zanikaly. V některých případech také měly spíše charakter volnějšího zájmového sdružení než zájmové samosprávy v pravém smyslu slova. Čím více a ostražitěji si chránily svůj prostor, tím oslabenější byla jejich reálná pozice v kulturně politických zápasech v protektorátu. Stačí pohlédnout na institucionální reprezentaci jednotlivých kulturních oborů.

Pozoruhodné období z tohoto hlediska zažívaly za protektorátu kruhy **hudební**. Jakkoliv česká hudební kultura nedostatkem rozmanitých svazů, spolků, jednot, společenstev atd. rozhodně netrpěla, k budování střešní reprezentativní organizace de facto nedospěla. Idea hudební komory, s níž přišel hned po převratu v roce 1919 Hubert Doležil,³⁷⁾ odezvu nenalezla a stejně dopadla i iniciativa českých Němců, osnova zákona v paragrafovém znění o zřízení dvou hudebních komor dle národnostního principu, kterou v roce 1921 předložili vládě Robert Mayr-Harting a Gustav Oberleithner se skupinou senátorů.³⁸⁾ Jedi-

34) Goebbels, 11. 10. 1941, s. 95n, dle V. Mohn, c. d., s. 93.

35) J. Goebbels, *Deníky* 35–39, 17. 11. 1939, s. 422 (Mohn, s. 56).

36) V. Mohn, c. d., s. 169; Tim Fauth, *Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939 bis 1941*. Göttingen: V&R unipress 2004, s. 27n. Mohn i Fauth zastávají názor, že Kulturní rada byla ustavena podle vzoru Říšské kulturní komory.

37) Hubert Doležil, *Organizační potřeby české hudby. Smetana 9, 1918–1919*, s. 18–21, 35–38; *Dějiny české hudební kultury. 1890/1945*. 2. Praha: Academia 1981, s. 68.

38) Návrh senátorů dra Mayr-Hartinga, Oberleithnera a soudruhů na zřízení hudebních komor. Poslanecká sněmovna Parlamentu ČR, Jednání a dokumenty, Digitální repozitář, Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna, Senát, Tisk č. 878, 30. 6. 1921.

nou společnou platformu tak na čas našly hudební odbory, které se v roce 1927 spojily do Svazu hudebních organizací v ČSR (od roku 1935 Ústředního svazu...). Svaz vydržel jen několik let, postupně ztrácel dech i členské organizace a v roce 1939 zanikl. V témže roce ukončil svou činnost i Klub českých skladatelů, kteří poté našli azyl v Syndikátu českých spisovatelů.³⁹⁾ Zaniklý Ústřední svaz hudebních organizací nahradily Spojené hudební stavy, které ovšem byly v roce 1943 zrušeny pro údajnou nečinnost.⁴⁰⁾ Právě s nimi a v jejich rámci konkrétně s Uníí českých hudebníků z povolání je však spojena horečná aktivita kolem příprav hudební komory, jež mohla v pravý čas naplnit více než dvě desetiletí dřímající myšlenku jednotné reprezentativní organizace hudebního oboru, přestože v dané chvíli nejspíš nezbytně inspirované Říšskou hudební komorou (Reichsmusikkammer). Návrh na ustavení oborové komory byl připraven (obdobně jako v oboru filmovém) již za druhé republiky. Nacisté této myšlence obecně v cestě nestáli. Měli na dohledu nad oblastí hudebního života protektorátu zvláštní zájem, jak velmi přesvědčivě ilustrují následující dva citáty:

Musíme mít nad Čechy převahu ve všech oblastech, a nesmíme soupeřit tam, kde nemáme žádné vyhlídky. Tedy buď prvotřídní německý orchestr, nebo vůbec žádný.⁴¹⁾ Češi jsou v pěstování hudby národem obzvláště skvělým. Hudba byla vždy jedním z jejich nejdůležitějších prostředků k udržení jejich národní existence. Nezbytnou podmínkou jejich ovládnutí tedy mj. je, že právě na poli hudby podá německá strana v Praze, v tomto centru kulturního odporu, výkony rovnocenné, a možno-li ještě mnohem lepší.⁴²⁾

Dorovnat se na úroveň České filharmonie či opery Národního divadla bylo ovšem za daných okolností nad možností Němců, mimo jiné i možnosti finanční. Měli však pocho-pitelně zájem i na kontrole hudební dramaturgie koncertního života. Přesto žádná hudební komora nakonec ustavena nebyla, což svědčí o absenci důraznějšího německého tlaku na celou záležitost, nadále tak hudební život pouze regulovalo ministerstvo lidové osvěty.⁴³⁾

39) Stanovy spolku Syndikát českých spisovatelů a hudebních skladatelů. [Praha: Syndikát českých spisovatelů a hudebních skladatelů 1943.] Zemským úřadem v Praze schváleno 25. října 1941.

40) *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek druhý. M–Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1965, s. 577.

41) Joseph Goebbels, *Tagebücher*. I. Bd. 7, s. 251 (zápis z 30. 12. 1939). Cit. podle: V. Mohn, c. d., s. 339.

42) Zastupující říšský protektor R. Heydrich říšskému ministru financí J. L. Schwerinovi, Praha 10. 4. 1942 (koncept); NA, ÚŘP, karton 1138. Cit. podle: V. Mohn, c. d., s. 343.

43) *Studijní návrh Unie čes. hudebníků z povolání na zřízení hudební komory*. Praha: Unie českých hudebníků z povolání 1940; Milan Kuna, *Problémy s jednotnou organizací hudebníků za okupace. Hudební věda* 1, 1965, s. 650–670. Koncepce českých hudebních kruhů měla podle *Dějiny české hudební kultury* 2 oslabit roli ministerstva školství a národní osvěty v řízení protektorátního hudebního života, což pozornosti nacistů neuniklo, a tudíž z celé věci sešlo (s. 185–186). Nový výzkum ale poukázal také na významnou roli ambiciózního aktivistického úředníka ministerstva lidové osvěty Celestina Rypla, potažmo jeho mateřského úřadu, který chtěl prostřednictvím hudební komory získat nad hudební kulturou protektorátu plnou kontrolu, a o to domácí hudební kruhy rozhodně nestály, takže se údajně přestaly snažit dotáhnout věc do konce. Kateřina Nová, Celestin Rypl — „symfonik života a smrti“. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 303–319.

Oblast **divadelní** kultury byla z hlediska organizací propojujících umělce napříč divadelními soubory přehlednější, protože jednodušší. I Říšská divadelní komora se od ostatních nápadně odlišovala svým vnitřním členěním na pouhé dva odbory (1. Artisten, 2. Bühnen). Zájmová uskupení tradičně utvářeli herci a z druhé strany také jejich zaměstnavatelé, tedy divadelní ředitelé. Nejvýznamnější místo zaujímal za protektorátu Svaz českého herectva, který se dočkal ještě poválečných proměn českého divadelnictví, ale divadelní obor žádnými zásadními změnami ani nějakými centralizačními tendencemi až do srpna 1944 neprocházel, přípravy poválečného uspořádání probíhaly v ilegality, neměl tedy herecký svaz při své běžné činnosti před sebou žádné zásadní cíle konceptuální povahy, které by měl řešit a prosazovat u resortních ministerských úřadů (MŠANO a MLO). Ani Němci neměli na tomto poli žádné zvláštní ambice, o to více řešili problém protektorátních divadel německých, kterým se zvláště v regionech nedostávalo publika a byla schopna přežívat jen s velkými finančními dotacemi.⁴⁴⁾

Písemnictví tradičně spoluutvářely tři základní oblasti — nakladatelé a knihkupci, knihovnictví a literatura. Jeho spolkový život postrádal centralizační ambice, byť i jen sebezáchovné povahy, a odvíjel se ve zmíněných třech liniích odděleně. Svůj tradiční společenský kredit si uchovával Syndikát českých spisovatelů, jehož členská základna se za první republiky pohybovala mezi 200 až 300 spisovateli. Za protektorátu nepřestával pečovat o své členstvo, zůstával reprezentativní literární organizací, ale jeho aktivity se přirozeně soustředily pouze na problematiku literární tvorby a zájmů jejích autorů. Poslední valná hromada se konala v roce 1942.⁴⁵⁾

Ve **výtvarných** oborech působila za první republiky celá řada různých sdružení a uměleckých uskupení a některá z nich zůstala činná i za protektorátu, jako kupříkladu Svaz českého (československého) díla sdružující umělce z oblasti užitého umění, ale nikdy se zde ani náznakem nezrodila myšlenka celou tuto skutečně multioborovou oblast institucionálně zastřešit, jako tomu bylo v případě Říšské komory pro výtvarná umění v Německu. Pro jednání s protektorátními úřady tak neměli výtvarníci relevantní institucionální platformu.

Kinematografie se od všech těchto kulturních oborů lišila tím, že k zastřešující jednotné organizaci v podobě filmové komory dospěla. Myšlenka na centrální uspořádání filmového oboru, jež by umožnilo koordinovat činnost jednotlivých složek filmového průmyslu, se zrodila na sklonku první republiky a byla dále rozvíjena za republiky druhé, a to až do stadia vládního návrhu zákona. Vzešla z přirozených potřeb malé národní kinematografie s omezenými hospodářskými možnostmi, které důmyslnější organizační uspořádání oboru mohlo velmi prospět. Po zániku Česko-Slovenska a německé okupaci českých zemí došlo urychleně k ustavení provizorní komory pod názvem Filmové ústředí pro Čechy a Moravu na bázi dobrovolné koordinace a spolupráce hlavních profesních svazů a filmových odborů, vše ve srozumění s ministerstvem obchodu.⁴⁶⁾ Filmové ústředí okamžitě

44) Věra Psotová, Historie německých divadel za tzv. protektorátu. *Československý časopis historický* 16, 1968, č. 1, s. 99–124.

45) vm [Vladimír Macura], Syndikát českých spisovatelů. In: *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. 4. S–Ž. Svazek I. S–T. Praha: Academia 2008, s. 505–508.

46) Tereza Czesany Dvořáková, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2011.

zahájilo jednání s představiteli státu o změně dosavadní podpory filmové výroby, protože v nastalých poměrech domácí filmový průmysl přišel o podstatnou část svých pravidelných příjmů a řítit se do těžkého hospodářského regresu. K centralizaci filmového oboru hned na počátku protektorátu tedy nedošlo primárně z vlasteneckých důvodů ochrany českého filmu před okupační mocí, jak se v literatuře traduje, nýbrž jednoznačně z důvodů hospodářských, z potřeby vyjednat zásadní pomoc státu. Staré vády (ještě donedávna třeba tradičně mezi kinaři a distributory) byly v nastalé situaci hbitě zapomenuty a všechny profesní svazy se semkly v hospodářsky i společensky vlivnou jednotku fungující navenek ve vzácné shodě. Neobyčejně pevným, protože sebezáchovným poutem je k sobě pojila potřeba uchránit a zabezpečit domácímu filmovému průmyslu vůbec schopnost samostatné hospodářské existence. Ústředí chtělo dát stávajícímu organizačnímu uspořádání oboru pevný zákonný rámec, a předložilo proto Úřadu říšského protektora návrh na ustavení řádné české filmové komory v protektorátu. Na reakci okupační moci však čekalo řadu měsíců.

Tak dlouhé otálení s odpovědí nás zpravuje především o tom, že Němci o takovémto řešení původně vůbec neuvažovali a nebyli na to připraveni. Zatímco protektorátní okupační správa se shodovala v tom, že by jednotná organizační struktura byla z praktických důvodů rozhodně lepší než stávající „změť“ různých profesních svazů,⁴⁷⁾ z odlehlého Berlína se věc jevila docela jinak. Z tamní perspektivy se zdály být podstatnější základní kontury dobytelského rámce a do nich nějaká filmová komora porobeného národa, která by de facto etablovala český filmový průmysl jako pevnou součást kinematografie budoucí Velkoněmecké říše, vůbec nepasovala. Ještě tři týdny před vydáním nařízení říšského protektora o zřízení Českomoravského filmového ústředí 26. října 1940 si Goebbels do deníku zapsal: „Existuje záměr založit českou kulturní především filmovou komoru. Jsem proti tomu. Raději jen nějaký jednoduchý správní orgán. To stačí a není to tak ožehavé.“⁴⁸⁾

Úřad říšského protektora však byl svrchovaný okupační orgán, který se řídil vlastní strategií odvoзованou od bezprostřední situace v protektorátu a v různých záležitostech někdy postupoval v rozporu s představami Berlína; nezbytně tak docházelo i ke kompetenčním sporům. V oblasti kultury dospívaly pražský úřad a Goebbelsovo ministerstvo lidové osvěty a propagandy v konkrétních případech ke společnému stanovisku formou sepsaných dohod, jako byl například protokol ze dne 14. října 1941 o dalším postupu v oblasti rozhlasu, filmu, divadla, hudby a varieté⁴⁹⁾ nebo dohoda o budoucí úpravě filmových záležitostí v protektorátu ze 17. července 1942.⁵⁰⁾ Nařízení ze dne 26. října 1940 zřizující Českomoravské filmové ústředí konstatuje zrod centrální oborové instituce jako česko-německé veřejnoprávní korporace podřízené říšskému protektorovi, nařizuje povinné členství pro všechny pracovníky působící ve filmovém oboru a zároveň zrušuje všechny jiné filmové organizace. Nařízení se vztahovalo jak na všechny české filmové pracovníky, tak i na Němce působící v protektorátu s tím, že hájení stavovských zájmů se bude

47) V. Mohn, c. d., s. 429.

48) Joseph Goebbels, *Tagebücher*. I. Bd. 8, s. 358 (zápis z 3. 10. 1940). Cit. podle: V. Mohn, c. d., s. 429.

49) Protokoll vom 14. Oktober 1941; NA, fond Státní tajemník u říšského protektora v Čechách a na Moravě, sg. 109 – 4/1423 (sken dostupný online: <www.badatelna.eu>, inv. č. 1668, reprodukce č. 78–85).

50) Tereza Dvořáková, Německá dohoda o budoucnosti kinematografie v protektorátu. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 101–105; Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech. Tamtéž, s. 107–115.

dít národnostně odděleně.⁵¹⁾ Myšlenka sdružit Němce s Čechy pod společným organizačním zastřešením se ani trochu nezamlouvala vedení říšské propagandy NSDAP, které proti tomu u Úřadu říšského protektora protestovalo, stejně jako proti principu, že předsedou ČMFÚ má být Čech.⁵²⁾ Ale v ÚŘP panovalo přesvědčení, že protektorátní filmová komora bude muset zavádět řadu nepopulárních opatření, a nechtěl si je tedy raději udělati Češi sami. S fungováním ČMFÚ nakonec byly spokojeny i centrální úřady v Berlíně, jak také daly najevo na zasedání Mezinárodní filmové komory v Římě v dubnu 1942, kde jejich zástupci kladli ostatním zemím „příkladně organizované filmové hospodářství v protektorátu za zdánlivě neutrální vzor“.⁵³⁾ Nařízení bylo uvedeno v život 15. února 1941, 20. únorem 1941 jsou pak datovány Stanovy ČMFÚ uveřejněné v nově založeném dvojjazyčném úředním listu ČMFÚ s názvem *Věstník Českomoravského filmového ústředí / Mitteilungen der Böhmisch-Mährischen Filmzentrale*.⁵⁴⁾

V řízení filmového oboru ČMFÚ kontinuálně rozvíjelo, co započalo Filmové ústředí v prvních měsících protektorátu, a počínalo si i nadále velmi koncepčně. Dbalo skutečně autenticky o rozvoj českého filmu, o jeho všestrannou profesionalizaci a promýšlelo i vzdálenější cíle (kupříkladu na poli filmového školství).⁵⁵⁾ Sledovalo sice výrazně centralizační linii, ale šlo o budovatelský program s pozitivním nábojem. Tím si ČMFÚ v nejširších filmových kruzích vysloužilo nemalý respekt, jak koneckonců dokládá také skutečnost, že vedoucí činitelé ČMFÚ mohli i po válce obsadit vrcholné posty ve strukturách nově vzniklého státního filmu. Třebaže filmoví pracovníci zprvu usilovali o to, aby filmová komora vznikla jako instituce česká, a v tomto snažení tedy neuspěli, zdá se, že varianta česko-německé veřejnoprávní korporace s českým předsedou a německým zástupcem, varianta prosazená z moci úřední Úřadem říšského protektora, měla za daných okolností pro český film své nesporné výhody. Vše, co z ČMFÚ vzešlo, mělo posvěcení od okupační správy. Jako samosprávná instituce vrchnostenského typu, na kterou stát delegoval i velmi významné pravomoci (např. udělování koncesí pro kina), mohla vystupovat s náležitým sebevědomím a také tak činila jak směrem dovnitř oboru, tak i navenek za účelem jeho ochrany. Žádný jiný kulturní obor v protektorátu takto silnou záštitou nedisponoval.

III.

Zpět k roku 1944. Nutno zdůraznit, že na rozdíl od jiných odvětví a oborů zasáhlo nařízení pracovní nasazení kulturní sféru vůbec poprvé. Nedisponujeme statistickými údaji o počtech postižených pracovníků, závažných čísel v porovnání s jinými obory ale nejspíš

51) Karel Knap, *Přehled práva filmového*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1945, s. 121.

52) Bundesarchiv Berlin, NS/18, Bd. 361.

53) NA, sg. 109 – 4/1439 (reprodukce č. 4).

54) Stanovy Českomoravského filmového ústředí z 20. února 1941. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 1, 1941, č. 1 (4. 4.), s. 2–6. K. Knap, c. d., s. 130–145. První nařízení ČMFÚ ustanovuje *Věstník* úředním listem ČMFÚ a zavazuje všechny členy ČMFÚ k povinnému odběru časopisu. Velkým písmenem F uprostřed odkazuje název k předchozímu Filmovému ústředí v Čechách a na Moravě a absencí výrazu „filmová komora“ zase ke své neodvislosti od Říšské filmové komory. Velké F se z názvu vzápětí vytratil, a to počínaje hned č. 2/1941 *Věstníku ČMFÚ*.

55) Detailně o ČMFÚ a jejich předchůdcích srov.: T. Czesany Dvořáková, c. d.

nedosahovaly. Daleko závažnější byl vnější efekt tohoto kroku — ona zneklidňující viditelnost celého trsu všech kulturních omezení, tedy to, jakým způsobem zasáhla tato opatření do každodenního života českého obyvatelstva protektorátu.⁵⁶⁾

Na zásadách totálního válečného nasazení v kulturních oborech se vláda usnesla dva dny po zveřejnění Goebbelsových směrnic pro Říši, tedy 26. srpna 1944 (viz Příloha I). Cílem masivního zásahu do kulturní sféry protektorátu nebyla tedy primárně redukce kulturního života českého obyvatelstva jako po nástupu Reinharda Heydricha v roce 1941, nýbrž — jak už řečeno — plošná úspora pracovních sil v posledním „zákoutí“ společnosti, které dosud zůstávalo nedotčeno. Následující výčet zákazů a omezení skýtá dostatečnou představu, v jakém marasmu už se německý válečný kolos musel nacházet, když se nacistické špičky odhodlaly v celém Německu i na obsazených územích k tak citlivému a bezprecedentnímu kroku. Počínaje 1. zářím byla v protektorátu — stejně jako v Říši — zavřena veškerá divadla, varieté a kabarety, byla zakázána ochotnická představení, divadelní soubory i s technickým personálem byly převedeny do zbrojního průmyslu.⁵⁷⁾ Byly rozpuštěny všechny orchestry s výjimkou rozhlasového, filmového a České filharmonie, zakázány veškeré výstavy, soutěže a uzavřeny obchody s uměleckými předměty. Byla zakázána výroba beletristických knih, snížen počet nakladatelství a knihkupectví a velká nakladatelská knihkupectví uzavřena, rozesílání knih se nadále mohlo dělat jen prostřednictvím knihkupeckých družstev. Z kulturních časopisů si jednotlivé obory mohly ponechat vždy jen jeden. Byla zavřena všechna muzea, silně omezeny památkové úřady, zastaveny veškeré archeologické vykopávky. Nebyly otevřeny nové ročníky pražské a brněnské konzervatoře, i jejich učitele a žáky čekalo totální nasazení, zavřena byla Knihovnická škola (viz Příloha II). Analogicky dopadl i život sportovní.⁵⁸⁾

Na rozdíl od zle poničeného území Říše s rozvráceným každodenním životem zůstal Protektorát Čechy a Morava přece jen hájemstvím relativního klidu, kde každodenní kulturní a sportovní život nadále plynul sice různě omezován, ale bez existenčního ohrožení. Převzetí Goebbelsovy říšské směrnice znamenal pro celou českou veřejnost šok a protektorátní vláda si to velmi dobře uvědomovala. Do tvrdého nařízení nainstalovala

56) Díky vyhlášení nouzových stavů a přijetí řady omezujících opatření v souvislosti s coronavirovou pandemií v roce 2020 si můžeme udělat velmi konkrétní představu, jak se každodenní život obyvatel protektorátu proměnil. Tehdy sice zůstala v provozu kina, ale jinak je nabízející se analogie až pozoruhodně věrná, jen příčiny jsou jiné. Také před námi vyvstávají otázky, které bychom nejspíš nechali bez povšimnutí, jako třeba nebezpečí náhlé hmotné nouze kulturních pracovníků, pokud pracovní nasazení, spjaté vždy s výdělkem, nenastalo plynule. (Nařízení protektorátní vlády hovoří o pracovním nasazování postupným.)

57) Ze všech opatření zavedených ministrem lidové osvěty Emanuelem Moravcem jedině zavření divadel se uskutečnilo formou nařízení uveřejněného ve Sbírce zákonů a nařízení. Bylo vskutku lakonické: „Při provádění totálního válečného nasazení se zastavuje činnost českých divadel, varieté a kabaretů od 1. září 1944.“ Nařízení ministra lidové osvěty č. 187/1944 ze dne 30. srpna 1944 o zastavení činnosti českých divadel, varieté a kabaretů. *Sb. z. a n. Protektorátu Čechy a Morava* 1944, částka 90 (30. 8.), s. 886.

58) „Sport má sloužit výlučně jenom nezbytnému rozptýlení pracujících obyvatelstva, aniž však pro sport bude ztracena třeba jedna pracovní hodina anebo pořádáním sportovních podniků bude ještě více zatížena doprava. Proto je po dobu válečného totálního nasazení dovolen jenom tento sportovní provoz: A. podnikový sport; B. spolkový sport v sídle spolku o nedělích a svátcích jakož i ve všedních dnech od 18. hodiny v místě omezeném rozsahu. Župní mistrovství, okrsková mistrovství, pohárové zápasy atd. se již nesmějí konat. Přátelské zápasy se sousedními kluby jsou dovoleny jenom mezi obcemi, které nejsou od sebe vzdáleny více než 30 km; C. soukromý sport o nedělích a svátcích jakož i ve všedních dnech od 18. hodiny.“ Omezení sportovního života v Protektorátě. *Lidové noviny* 52, 1944, č. 240 (31. 8.), s. 3.

sérii „úlev“, které měly změkčit celkový dojem z restriktivní akce. Tisk je také patřičně zdůrazňoval a prezentoval jako projev citlivosti a ohleduplnosti vůči českému národu. Komentář ministra lidové osvěty Emanuela Moravce, do jehož kompetence celá kulturní agenda spadala, tuto strategii odkrývá více než zřetelně:

... národ není živ jen svou kulturou. Kultura i přes svůj vysoký a důležitý význam musí však dočasně ustoupiti do pozadí, jde-li o otázku národní existence. Ale i tu se nám podařilo dosáhnouti určitých výjimek. Potěší vás, že Česká filharmonie bude nadále šířiti slávu české hudby. Uspokojí vás, že nejvýznačnější čeští umělci budou z pracovního nasazení vyňati a že se vynasnažíme, aby umělcům byla přičtena práce taková, aby při ní netrpěly jejich umělecké vlohy. Do práce bude český zdravý kulturní svět zasazován postupně, jak to válečná výroba bude požadovat. Vynasnažíme se, aby zdravé a hodnotné umělecké soubory byly pracovníčně použity jako celky, tedy ve starém kamarádství. Při tom je dbáno, aby až tyto těžké doby pominou, české umění znovu zazářilo ve staré slávě. Dnešní dny můžeme srovnat s poměry ve středověkém městě, které nepřítel obklíčil a kde mistři všech cechů musili se chopit halaparten a kde kněz pomáhal při upevňování poškozeného podsebití.⁵⁹⁾

Okupační úřady a jejich bezpečnostní složky se — jak řečeno — obávaly možných protestů a demonstrací z české strany proti zavedeným opatřením, ale žádné se prakticky nekonal. Svodky bezpečnostních služeb hlásily jen silně emotivní závěrečná divadelní představení v posledních srpnových dnech a velké loučení publika se soubory s voláním „na shledanou“, ale to bylo vše. V očekávání brzkého konce války přijalo české obyvatelstvo balík kulturních zákazů v podstatě v klidu jako „dočasné zlo“. Tak to pojmenoval K. H. Frank ve své zprávě šéfovi říšského kancléřství Hansi Heinrichu Lammersovi z 9. září 1944 a nevzdorovitou akceptaci nových kulturních omezení z české strany vysvětloval, celkem oprávněně, českým „přesvědčením o rychle se blížící a úplné vojenské porážce Říše“.⁶⁰⁾ Praxe ukázala, že vzdor místy nesmlouvavé dikci vládou stanovených zásad, zůstával v různých oblastech přece jen určitý manévrovací prostor. Z totálního nasazení bylo postupně vyňato hodně přes tři sta umělců a vůbec ne vždy „obzvláště vynikajících“, jak se pravilo ve směrnici. Povolení ke koncertování dostala i další hudební tělesa než vládou jmenovaná apod. Umělce vyňaté z totálního nasazení měl na starosti nově zřízený Útvar pro distribuci umělců, který spadl pod sekčního šéfa ministerstva lidové osvěty Augusta von Hoopa.⁶¹⁾ Jen na divadla se žádné podobné výjimky nevztahovaly, zůstala všechna zavřená až do osvobození, i když k jedné hodně kuriózní anomálii přece jen v samém závěru války došlo. Se souhlasem K. H. Franka smělo obnovit v posledních týdnech protektorátu i války činnost pražské Národní divadlo, které ve dnech od 1. dubna do 4. května 1945 odehrálo za nadšeného zájmu veřejnosti v karlínské budově někdejšího Prozatímního divadla 27 představení, vesměs inscenací z repertoáru předešlých sezón. Sérii přerušilo až

59) Emanuel Moravec, Naše úloha. *Lidové noviny* 52, 1944, č. 236 (27. 8.), s. 1. (O dva dny později byl Moravcův článek opět na titulní straně otištěn v *Lidových novinách* v plném rozsahu znovu.).

60) Cit. podle: V. Mohn, c. d., s. 151.

61) V. Mohn, c. d., s. 153.

Pražské povstání.⁶²⁾ V každém případě však poslední měsíce Protektorátu Čechy a Morava probíhaly za velkého útlumu veřejného kulturního života. Až na dvě výjimky — stejně jako v Říši se nařízení v podstatě netýkalo **rozhlasu a filmu**.

IV.

Goebbels považoval rozhlas a film za klíčové propagandistické nástroje a možnosti přímého působení na masy jejich prostřednictvím se nemínil vzdát. Obě média skýtala podle něj daleko osobnější, emotivnější účín než tištěné slovo. V případě filmu šlo navíc o Goebbelsovu osobní vášeň a jeho až fanatickou víru v sugestivní sílu tohoto média. Dodnes nepřestává historiky — a vůbec ne jen filmové — fascinovat produkční příběh historického velko filmu Veita Harlana KOLBERG (1945) o úspěšné heroické obraně obyvatel pruského městečka Kolberg proti Francouzům v čase napoleonských válek. Kvůli tomuto megalomanskému projektu, který se zrodil v atmosféře po porážce německé armády u Stalingradu, neváhal Goebbels zařídit stažení 187 000 vojáků z fronty, aby tvořili ve velkolepých davových scénách Harlanova filmu komparz.⁶³⁾ Na 4 000 z nich sloužilo navíc u maríny, ale ani protesty vrchního velitele německého válečného námořnictva velkoadmirála Karla Dönitze jejich odvelení k filmu nezabránily. (Musel to být pro ně po všech těch válečných hrůzách a útrapách jistě úlevný, ale také nemálo přízračný zážitek.) Natáčení filmu probíhalo od října 1943 do srpna 1944, zbytek roku zabraly dokončovací práce. Film byl hotov zkraje roku 1945, to už spojenecká vojska čelila poslední německé protiofenzívě v Ardenách a na východě dosáhla Rudá armáda Odry — brzký zánik tisícileté říše se rýsoval na opravdu blízkém horizontu. Vzdor tomu či snad právě proto si Goebbels usmyslel, že světová premiéra Harlanova historického velko filmu se musí uskutečnit 30. ledna 1945 v den 12. výročí převzetí moci nacisty, a to v přístavní pevnosti La Rochelle, posledním zachytném bodu, který ještě zůstával na pobřeží Atlantiku v rukách Němců. Protože se však toto město už nacházelo za frontou, pověřil Goebbels říšského filmového intendanta Hanse Hinkela, aby do obklíčených opevnění v La Rochelle a St. Nazaire nechal kopii filmu shodit padákem.⁶⁴⁾ Tady už dávno nešlo o rutinní filmovou propagandu, nýbrž o monumentální režii totálního národního sebezničení.

Vyjmutí filmu a rozhlasu z totálního nasazení Goebbels veřejnosti i odborným kruhům vysvětloval a zároveň vysílal do obou ušetřených oborů varovný signál.

Jestliže zachováváme část kulturního sektoru, tak hlavně proto, abychom poskytli našemu těžce pracujícímu národu ještě možnost určitého povznesení a uvolnění, ale

62) Vladimír Just, *Pražská idyla uprostřed apokalypsy*. (Poznámky ke „kulhavému divadlu“ jako paradoxu každodennosti). In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita IV. Každodennost*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016, s. 206–226.

63) Felix Moeller, *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin: Henschel Verlag 1998, s. 309. Záznam v Goebbelsově deníku z 2. prosince 1944: „Referuji mu [Hitlerovi] o novém filmu ‚Kolberg‘, líčím mu některé scény, které vůdce dojmají skoro až k slzám. Žádá mě, aby byl tento film co nejdříve uveden, a podle mého líčení ho označuje za vítěznou bitvu v politickém vedení války.“ J. Goebbels, c. d., (pozn. 12) s. 207.

64) Klaus Kreimeier, *Die UFA Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1995, s. 411–412; F. Moeller, c. d., s. 309–312; J. Goebbels, c. d., (pozn. 12) s. 298 (poznámkový aparát editora).

v žádném případě ne proto, abychom dotyčným kulturním institucím zajistili jejich odstup od války. Něco takového nepřipadá pro nikoho a pro nic vůbec v úvahu. Všechno musí být zacíleno na válku, jestliže v ní chceme obstát. Zvládneme-li ji s největším vypětím veškerých našich národních sil a korunujeme-li ji naším vítězstvím, tím lehčeji se pak vrátíme k míru a znovu vystavíme všechno, co dnes musíme ve prospěch našeho válečného snažení zbořit.⁶⁵⁾

Třebaže se Goebbelsovy směrnice na kinematografii nevztahovaly, Říšská filmová komora na ně reagovala vlastní úpravou celkového provozu filmového průmyslu s cílem uspořit pracovní síly, aniž by to ovšem jakkoliv poškodilo výrobu hraných filmů i provoz kin. Žádný filmový tvůrčí pracovník, tj. ani režisér, herec či kameraman, neměl nadále zůstat ani den bez plného pracovního nasazení. Všichni se měli snažit pracovní proces maximálně zjednodušit a pracovat co nejefektivněji.⁶⁶⁾ Tvůrci se měli vyvarovat realizačně příliš komplikovaných scén. Produkční a režisérské získali v produkčním systému zvýšené pravomoci, aby mohli výrobu filmu realizovat v co nejefektivnějším režimu.⁶⁷⁾ Výroba kulturních a reklamních filmů byla zastavena a jejich předvádění v kinech zakázáno. Bylo rovněž zastaveno laboratorní zpracovávání všech úzkých formátů.⁶⁸⁾ Filmový a divadelní dorost byl převeden do zbrojního průmyslu,⁶⁹⁾ ve zbrojní výrobě museli strávit 50 % svého pracovního času rovněž zaměstnanci půjčoven. Kina dostala limity pro počet zaměstnanců (na kino s kapacitou do 450 míst připadali tři pracovníci v hlavním pracovním poměru) a s výjimkou vedoucího kina, promítače a pokladní nesměli být mladší 50 let, byly zavýšeny šatny i bufety. Personální omezení nesmělo vést ke snížení počtu představení, naopak kina, která hrála jen některé dny v týdnu, měla spět vzdor všem restrikcím ke každodennímu provozu.⁷⁰⁾ Všechny takto ušetřené pracovní síly musely nastoupit do zbrojní výroby, bojeschopné muže do 50 let čekal nástup k wehrmachtu.⁷¹⁾

Analogicky k tomu se zachovalo i Českomoravské filmové ústředí. Vybaveno od počátku rozsáhlými vrchnostenskými pravomocemi, vydalo ČMFÚ 29. srpna 1944 ve svém věstníku nařízení (s datem 23. srpna 1944) „o opatřeních k totálnímu válečnému nasazení ve filmovém oboru v Protektorátu Čechy a Morava“ (viz Příloha III). Přijatá opatření neměla — stejně jako v Říši — žádným způsobem ohrozit jednak provoz kin a jednak vý-

65) Arbeiter für die Rüstung, Soldaten für die Front. Weitere Maßnahmen zur Totalisierung des Kriegseinsatzes. *Film-Kurier* 26, 1944, č. 64 (11. 8.), s. 2.

66) Gesetze des Krieges für den deutschen Film. Der Reichsfilmintendant erläßt Richtlinien für das gesamte Filmschaffen in der entscheidenden Kriegsphase. *Film-Kurier* 26, 1944, č. 65 (15. 8.), s. 1.

67) Weitere Maßnahmen innerhalb der Filmwirtschaft. Anordnungen für den Arbeitsbereich der Reichsfilmkammer, für den Filmvertrieb, die Filmtheater und die Filmbearbeitungsbetriebe. *Film-Kurier* 26, 1944, č. 66 (18. 8.), s. 1.

68) Gesetze des Krieges für den deutschen Film. Der Reichsfilmintendant erläßt Richtlinien für das gesamte Filmschaffen in der entscheidenden Kriegsphase. *Film-Kurier* 26, 1944, č. 65 (15. 8.), s. 1–2.

69) Arbeiter für die Rüstung, Soldaten für die Front. Weitere Maßnahmen zur Totalisierung des Kriegseinsatzes. *Film-Kurier* 26, 1944, č. 64 (11. 8.), s. 1.

70) Anordnungen im Bereich der Filmwirtschaft. *Film-Kurier* 26, 1944, č. 63 (8. 8.), s. 1.

71) O opatřeních zaváděných v Říši průběžně informoval i český filmový tisk: –I– [Jiří Havelka], Říšské filmovníctví ve znamení totálního nasazení. *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 33 (18. 8.), s. [1]; ps., Nová situace ve filmovém oboru. *Pressa* 16, 1944, č. 162 (19. 8.), s. [1]; –ro– [Jaroslav Brož?], I pro film platí zákony války. *Pressa* 16, 1944, č. 163 (22. 8.), s. [1].

robu hraných filmů. Jinak se ovšem i zde vynořila řada omezení převzatých z Říše, byť zdaleka ne tak drastických jako v jiných kulturních oborech — ale zakázána byla například výroba i promítání náborových a hospodářských filmů, dále výroba filmů kreslených a kulturních, pokud neměly sloužit válečným účelům, výroba trailerů, jakož i výroba příliš nákladných hraných filmů (výpravných či historických). V kinech byly stejně jako v Říši zrušeny obvyklé bufety, zavřeny šatny (pokud je neobsluhoval personál kina), zakázán byl i prodej fotografií umělců. I nařízení ČMFÚ limitovalo počet zaměstnanců kin v odstupňované škále od tří (do 250 sedadel) do šestnácti pracovníků (nad 950 sedadel) podle kapacity sálu. Nastavení zde bylo tedy měkčí než v Říši a v protektorátu také nedošlo k částečnému pracovnímu nasazení zaměstnanců půjčovny. Přebývající pracovní síly měly být dány k dispozici úřadům práce. Celkový počet totálně nasazených pracovníků z filmového oboru není podle všeho vyčíslen,⁷²⁾ ale disponujeme alespoň dvěma seznamy filmových tvůrčích pracovníků, kteří museli, resp. mohli být pro natáčení z pracovního nasazení uvolněni (viz Příloha III a IV).

Tyto seznamy nejsou pouhým výčtem jmen, z nichž tu a tam některé známe (naprostou většinu nikoliv). Jejich výpovědní hodnota je rozložena do více vrstev, u nichž se nyní postupně zastavme, byť třeba jen položením nezodpovězené otázky. Z bočního pohledu nám totiž bezděky představují střešní protektorátní instituci kinematografického oboru Českomoravské filmové ústředí a její strategie v zaostřeném vidění.

Z bezprostředně poválečného času máme o členstvu ČMFÚ k dispozici tyto rozhodně důvěryhodné statistické údaje:

	uměl.	techn.	admin.	ostatní	CELKEM
ateliéry	—	269	115	937	1 321
laboratoře	2	53	15	7	77
výroba celovečerních filmů	42	24	10	9	85
výroba krátkých filmů	8	20	21	10	59
půjčovny	—	37	152	201	390
kina	—	1 707	3 147	6 183	11 037
tvůrčí pracovníci	776	56	—	264	1 096
různé	—	13	104	10	127
CELKEM	828	2 179	3 564	7 621	14 192 ⁷³⁾

72) Tu je potřeba upozornit na velmi nepříjemnou chybu, která se šíří (Mohn, Kašpar...) z často citované knihy Jiřího Doležala *Česká kultura za protektorátu*. S odvoláním na Jiřího Havelku zde autor uvádí, že se pracovní mobilizace ve filmovém oboru týkala 14 192 pracovníků (Jiří Doležal, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA 1996, s. 226), ale Havelka přitom výslovně zdůrazňuje, že jde o souhrnný počet všech pracovníků filmového oboru **před** „totálním nasazováním v létě 1944“ (Jiří Havelka, *Filmové hospodářství 1939–1945*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1946, s. 21). Tuto statistiku, zahrnující i početní rozčlenění do zaměstnaneckých kategorií, umožnila mimochodem přesná evidence všech oborových pracovníků plynoucí z povinného členství v ČMFÚ. Z předválečných časů podobnými statistikami nedispонуeme a nikdy nebudeme, proto se také pravidelná statistická kapitola o filmových pracovnících objevuje v Havelkových *Filmových hospodářstvích* až v poválečných svazcích, tj. po provedení centralizace oboru započaté v roce 1939.

73) Dalších 326 osob představoval tzv. dorost — umělecký (76), technický (58) a promítači praktikanti (233). Jiří Havelka, c. d., s. 21.

Českomoravské filmové ústředí bylo členěno, jak uvádějí jeho stanovy v § 11, do čtyř odborových skupin: 1) filmová výroba (včetně atelierů, kopírovacích ústavů, laboratoří a filmové techniky); 2) obchod s filmy (tuzemský i zahraniční); 3) kinematografy; 4) filmoví tvůrčí pracovníci.⁷⁴⁾

Suverénně nejpočetnější skupinu tvořili provozovatelé a zaměstnanci kin, téměř 78 %. Na filmovou výrobu připadalo necelých 11 % a na filmový obchod 1,4 %. Odborová skupina filmových tvůrčích pracovníků dosahovala před totálním nasazením téměř k 8 %. Editované Listiny Muss a Eventuel obsahují celkem 728 jmen.⁷⁵⁾ Pokud se snad vyskytovaly ještě nějaké další osoby téže kategorie, které nebyly do těchto seznamů pojaty, pracovaly už dávno ve válečné výrobě, pravděpodobněji se ale zdá být, že se ČMFÚ postaralo o všechny. V jiných odvětvích filmového oboru patrně žádné podobné seznamy neexistovaly. Pracovníci filmové výroby, tedy zaměstnanci atelierů a laboratoří i stálí zaměstnanci výrobních společností, zůstali na svých místech, protože jejich přerušovaná přítomnost by ohrožovala chod produkce, v kategorii půjčoven, resp. obchodníků s filmy šlo o práci kontinuální, nikoliv nárazovou, která by vyžadovala či umožňovala povolávat zpět posily z válečné výroby. Kina pak měla pevně stanovený povolený počet zaměstnanců, takže ani zde nemohlo docházet k jakýmkoliv výkyvům. Pokud v těchto odvětvích filmového průmyslu došlo k totálnímu nasazení některých pracovníků, tj. k redukci zaměstnanců za účelem úspory pracovních sil (a zcela určitě tomu tak bylo přinejmenším v oblasti kin, možná i půjčoven), nemáme o jejich počtech žádnou, ani orientační informaci. Zároveň to činí z filmových tvůrčích pracovníků velmi specifickou kategorii, která po vyhlášení totálního válečného nasazení fungovala ve vlastním režimu, v kontextu hospodářského a kulturního života v protektorátu i v Říši režimu možná zcela unikátním. Pro filmové tvůrčí pracovníky v protektorátu i v Německu totiž platilo, že o tom, zda budou nasazeni ve filmové branži, nebo ve válečné výrobě paradoxně rozhodovaly nikoliv potřeby války, nýbrž potřeby filmové výroby. Němcům z filmového oboru to přinášelo v obou případech spásné východisko, neboť je to uchránilo před odvodem k wehrmachtu. Čechy to zase spolehlivě chránilo před případným pracovním nasazením v Říši a otevíralo prostor — na rozdíl od výrazně přísnějších poměrů v Německu — pro hledání rozmanitých vlastních cestíček, jak vše přečkat. Jak jinak koneckonců chápat zorganizování záchranné námětové akce pro české spisovatele na podzim 1944 než jako čtveráckou hru se systémem v mezích zákona, ovšem hru nejenže Němci tolerovanou, ale dokonce i státem financovanou.⁷⁶⁾

Podle sdělení ČMFÚ č. 25/44 ze dne 15. dubna 1944 byli filmoví tvůrčí pracovníci organizováni ve IV. odborové skupině rozděleni do následujících podskupin:

74) K. Knap, c. d., s. 132.

75) Konfrontace s uvedenou tabulkou ukazuje odchylku v řádech stovek — součet tvůrčích pracovníků činil u Havelky 1 096 osob (7,7 %). Dobrat se příčin tohoto rozdílu je prakticky nemožné. Jednak nevíme, ze kdy přesně Havelkova statistika pochází a k jakému pohybu v členstvu došlo za ony měsíce od jejího zpracování až do přípravy editovaných seznamů, z nichž druhý je datován až 7. lednem 1945, a jednak nevíme, jak je v seznamech přítomen umělecký dorost, který Havelka ponechal mimo uvedenou statistiku.

76) O námětové akci českých spisovatelů na podzim roku 1944 pojedná připravovaná navazující studie.

„Námět

- a) scénáristé [sic!] (Szen.)
- b) jazykoví znalci (Ling.)
- c) textaři (Text.)

Hudba

- a) hudební skladatelé (Kom.)
- b) kapelníci (Kap.)
- c) hudebníci (Mus.)
- d) opisovači not

Obsazení

Herečtí představitelé

- a) hlavních úloh (Art.)
- b) vedlejších úloh (Art.)

Herecký dorost (Nachw.)

Tanečníci

- a) choreografové (Art.)
- b) sóloví tanečníci (Art.)
- c) sboroví tanečníci (Art.)

Štáb

1.
 - a) ředitelé výroby (PdDir.)
 - b) vedoucí výroby (Pd.)
 - c) režiséři celovečerních filmů (Rg.)
 - d) režiséři krátkých kulturních filmů (Rg.)
 - e) režiséři čekatelé (Rg.)
 - f) asistenti filmové výroby (PdAss.)
 - g) pomocníci asistentů kat. A (PdAss.)
 - h) pomocníci asistentů kat. B (PdAss.)
 - i) zapisovatelé-script (Script)
2.
 - a) architekti (Arch.)
 - b) pomocníci architektů (Arch.)
 - c) pomocníci architektů-začátečníci (Arch.)
 - d) umělečtí malíři (Arch.)
 - e) asistenti uměleckých malířů (Arch.)
 - f) sochaři (Arch.)
 - g) umělečtí a kostýmní poradci (Arch.)
 - h) rekvizitáři (Req.)
 - i) pomocníci rekvizitářů (Req.)
3.
 - a) samostatní šatnáři (Gard.)
 - b) pomocníci šatnářů (Gard.)
 - c) šatnářská výpomoc (Gard.)

4. a) samostatní maskéři (Mask.)
b) pomocníci maskérů (Mask.)
c) maskéřská výpomoc (Mask.)
5. k a m e r a m a n i
a) I. kameramani celovečerních filmů (Kam.)
b) II. kameramani celovečerních filmů (Kam.)
c) pomocníci kameramanů (Kam.)
d) kameramani krátkých a kulturních filmů (Kam.)
e) kameramani-reportéři (Kam.)
f) fotografové (Fot.)
g) asistenti fotografů (Fot.)
6. t ó n m a j s t ř i
a) tónmajstři celovečerních filmů (Ton)
b) tónmajstři krátkých a kulturních filmů a týdeníků (Ton)
7. S t ř i h
a) střihači (Cut.)
b) pomocníci střihačů (Cut.)⁷⁷⁾

Máme tu před sebou vlastně úplný oficiální soupis filmových profesí přítomných ve filmové výrobě a chápaných i označovaných nejvyšším kinematografickým orgánem protektorátu jako tvůrci. Porovnáme-li tento soupis s Listinou Muss, zjistíme okamžitě, že z jeho struktury důsledně vychází a že žádnou z uvedených profesí nevynechala. Neboli — všechny profese zavedené dosavadní produkční praxí měly být kdykoliv vyreklamovatelné z válečné výroby, aby se natáčení nového filmu mohlo uskutečnit v plném standardní režimu, nikoliv snad nějakém „zjednodušeném“, tedy redukovaném. V nouzové situaci by něco takového jistě bylo možné, ale vše bylo evidentně nastaveno tak, aby stav nouze ve filmové výrobě vůbec nenastal. Jedinou svízel tak představovala omezená dostupnost barrandovských ateliérů, a tedy nutnost realizovat větší část produkce v menších ateliérech v Radlicích a v Hostivaři.⁷⁸⁾

Na první pohled je rozhodně překvapující početná sekce taneční. Tu a tam se tanec v českých filmech sice vyskytoval, ale prakticky jen společenský, na výraznější taneční kreace narazíme v české produkci jen zcela výjimečně. Hudební film odezněl spolu s filmovou operetou hned počátkem protektorátu a taneční film zůstal žánrem nedotčeným. A přece nalezneme v Listinách Muss a Eventuel celkem 4 choreografy, 14 tanečních sólistů a 69 tanečnic a tanečníků a dalších 25 českých členů baletů ze zavřených německých divadel v Praze, evidovaných samostatně a bez registračních čísel, jako by jim ČMFÚ poskytlo „přístřeší“ jaksi mimo protokol. ČMFÚ zařadilo na Listiny Muss a Eventuel také 42 mladých herců a hereček z oblastních divadel vybavených jen prozatímními členskými

77) Sdělení ČMFÚ z 15. 4. 1944, č. 25/44 Věst. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 4, 1944, č. 7 (15. 4.), s. 38–39. Německé zkratky u jednotlivých podskupin prozrazují, že členění filmových profesí v Říšské filmové komoře užívalo, zdá se, hrubší rastr.

78) Z produkce roku 1943 se na Barrandově točily pouze 2 české filmy (a to navíc jen zčásti), zbylých 5 vzniklo v Radlicích a v Hostivaři, v období 1944–1945 jich připadá na barrandovské ateliéry 5, na ateliéry v Radlicích také 5 a na Hostivař 2.

průkazy. Šlo pravděpodobně o speciální akci s cílem podchytit a získat pro film nadějně herce z regionů, kteří by se jinak k filmu dostávali jen obtížně, protože pražské filmové výrobny se při obsazování filmů tradičně omezovaly jen na pražskou hereckou nabídku. Seznamy naopak neobsahují s výjimkou skladatelů kategorii hudebníků, kterých jinak v členské evidenci najdeme 341. Lze tak předpokládat, že pocházeli především z orchestrů vyňatých z totálního nasazení.

Členství v ČMFÚ bylo sice pro všechny pracovníky filmového oboru povinné, ale nevznikalo automaticky. O členství bylo potřeba požádat, přičemž každá žádost byla předmětem posuzování, mj. z hlediska její relevantnosti, tj. zda pro členství žadatele existují objektivní předpoklady.⁷⁹⁾ Nemohl se tedy členem ČMFÚ stát kdokoli z ulice. Ale zároveň ČMFÚ nic nebránilo, aby získávalo nové členy podle vlastní úvahy, aniž by byly tyto lidské akvizice nezbytně vázány na konkrétní filmovou produkci. Třebaže členství v ČMFÚ nechránilo před totálním pracovním nasazením automaticky, jako autoritativní záštita vůči svému členstvu rozhodně vystupovalo a v rámci možností se také o členy postarat snažilo. V této souvislosti není od věci připomenout, že sekce filmových tvůrčích pracovníků měla odborářské kořeny, geneticky se vlastně vyvinula z odborové organizace Československá, resp. Česká filmová unie, která po vzniku protektorátu přešla pod Filmové ústředí pro Čechy a Moravu a po svém vplynutí do Českomoravského filmového ústředí se transformovala do IV. odborové skupiny, přičemž unie jako taková byla zřízením filmové komory zrušena, stejně jako všechny ostatní organizace filmového oboru. (Jejich majetek přešel pod ČMFÚ.)⁸⁰⁾ Odbory obecně se za protektorátu octily ve svízelné situaci. Skutečné odborové organizace byly soustředěny do Národní odborové ústředny zaměstnanecké (NOÚZ) a jejich původní účel od hájení zájmů svého členstva „přesměrován“ na mírnění nespokojenosti a povzbuzování k pracovnímu výkonu.⁸¹⁾

„Musíme se stát naprosto dominantní filmovou velmocí evropského kontinentu,“ zapisal si Joseph Goebbels do deníku v roce 1942. „Pokud budou filmy vyráběny ještě v jiných státech, mohou mít pouze lokální nebo vymezený charakter. Proto musíme jakémukoliv vytváření nového národního filmového průmyslu podle možnosti zabránit, popřípadě síly k tomu způsobilé angažovat pro Berlín, Vídeň nebo Mnichov.“⁸²⁾ Příklad Protektorátu Čechy a Morava ale nasvědčuje tomu, že si filmový průmysl v každodenním provozu uměl najít své vlastní cesty k přežití. Domácí výroba hraných filmů s předválečným objemem více než čtyřiceti titulů ročně, která měla být podle původních představ okupační moci postupně utlumena až k nebytí, „dovedena k zániku“, jak praví říšsko-protektorátní dohoda z roku 1942,⁸³⁾ sice klesla až na čtvrtinu předválečného objemu, ale zísкала velmi pevný a stabilní organizační základ, nastolila nový, a jak se záhy ukázalo, velmi perspektivní typ vztahu s institucí státu a výrazně profesionalizovala celý produkční sys-

79) K. Knap, c. d., s. 124, 135–136. Povinné členství v ČMFÚ se nevztahovalo na kompars, ale člen komparsu musel být evidován v rejstříku komparsu vedeném v ČMFÚ. Nařízení ČMFÚ o komparsu ze 14. října 1941 č. 19/1941 *Věst. Věstník Českomoravského filmového ústředí* 1, 1941, č. 11 (26. 10.), s. [1].

80) Nařízení říšského protektora v Čechách a na Moravě o zřízení Českomoravského filmového ústředí ze dne 26. října 1940. K. Knap, c. d., s. 122.

81) V. Průcha a kol., c. d., s. 498.

82) Joseph Goebbels, *Goebbels Tagebücher. Aus den Jahren 1942–43. Mit andern Dokumenten*. Ed. Louis Paul Lochner. Zürich: Atlantis [1948], s. 206.

83) Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 110.

tém. V okamžiku, kdy se okupační moci naskytla vyloženě ideální příležitost k dovršení původního likvidačního záměru, nejen že se tak nestalo, ale navíc se i nad českou filmovou produkcí rozprostřel mocný ochranný deštník paradoxně třímaný v rukách právě těmi, kdož zánik českého filmu původně naplánovali. Možná, že Českomoravské filmové ústředí v tom sehrálo už svou existencí daleko zásadnější roli, než si zatím připouštíme.

Totální válečné nasazení v české kinematografii 1944

SEZNAM EDITOVANÝCH DOKUMENTŮ:

- 1) Oznámení vlády o zásadách uplatněných při omezení českého kulturního života (26. / 29. srpna 1944)
- 2) Totální válečné nasazení v Protektorátu Čechy a Morava v oblasti kultury (30. / 31. srpna 1944)
- 3) Nařízení ČMFÚ o totálním válečném nasazení ve filmovém oboru (23. / 29. srpna 1944)
- 4) Seznam filmových tvůrčích pracovníků — Listina Muss (7. 1. 1945)
- 5) Seznam filmových tvůrčích pracovníků — Listina Eventuel (leden 1945?)

1.

1944, 26. srpen / 29. srpen, Praha. — Oznámení vlády prostřednictvím tisku o zásadách uplatněných při výrazném omezení českého kulturního života v Protektorátu Čechy a Morava v důsledku totálního válečného nasazení.

Totální válečné nasazení v Protektorátu

P r a h a , 26. srpna. — Vláda Protektorátu Čechy a Morava:

Vláda projevila dne 14. srpna Německému státnímu ministru pro Čechy a Moravu odhodlání, že všemi prostředky bude usilovat, aby se uskutečnilo totální válečné nasazení českého obyvatelstva. Při tomto prohlášení se vycházelo se stanoviska, že Protektorát jako součást Říše má nést táž břemena jako ostatní říšské území, i když se v podrobnostech přihlíží ke zvláštním poměrům v Čechách a na Moravě.

Podstatné zjednodušení veřejného života v Protektorátu bylo již provedeno. V nejbližších dnech se nyní uskuteční ohlášená omezení v kulturním životě našeho národa, jak byla provedena již pro německý kulturní život i v Čechách a na Moravě. Přitom platí pro nás tytéž výjimky, které se připouštějí na německé straně. Stejně jako zůstává na ostatním území Říše zachován rozhlas a film, právě tak zůstávají zachovány i český rozhlas a česká filmová výroba. Skutečnost, že říšský zmocněnec pro totální

válečné nasazení vyňal ze všeobecného zastavení činnosti orchestrů několik vedoucích německých hudebních těles, umožňuje, aby byla vedle českých rozhlasových orchestrů zachována také Česká filharmonie. Na ostatním území Říše a také v Čechách a na Moravě však byla uzavřena veškerá německá divadla, a proto nejsou možny výjimky ani pro zachování činnosti divadel českých. Ale se zřetelem na mimořádný význam českého Národního divadla se soubor nejvýznačnějších sil Národního divadla osvobozuje od nasazení do práce a včleňuje se až do opětovného otevření Národního divadla dočasně do českého rozhlasu a do českého filmu a vyhrazuje se pro jiné mimořádné umělecké podniky. Kromě toho bude pracovní nasazení umělců všeho druhu prováděno se zvláštní péčí se zřetelem na uměleckou budoucnost.

Vláda je přesvědčena, že české obyvatelstvo ocení zřetele na nejdůležitější potřeby české kultury, které byly uplatněny při provedené úpravě, a že ponese pronikavá omezení s vědomím, že jde o to, aby přechodnou újmou přispělo ke konečnému vítězství Říše a tím ke konečnému zabezpečení našich, jakož i evropských kulturních hodnot před bolševickou zkázou.

Venkov 39, 1944, č. 203 (29. 8.), s. 2.

2.

1944, 30. / 31. srpna, Praha. — *Souhrn opatření k omezení českého kulturního života v oborech a oblastech písemnictví, divadla, hudby, výtvarného umění, kulturních časopisů a všeobecného vzdělávání lidu v souvislosti s totálním válečným nasazením.*

Totální válečné nasazení v Protektorátě

Provedení totálního válečného nasazení v autonomní kulturní oblasti

ČTK — Praha 30. srpna

Podle zásad, oznámených vládou Protektorátu 27. srpna [sic!]¹⁾, bude totální válečné nasazení provedeno v témže rozsahu jako v německém kulturním životě v Čechách a na Moravě, pro nějž bude přímo použito směrnic říšského zmocněnce pro totální válečné nasazení ze dne 24. srpna. Sdělujeme nyní nejdůležitější směrnice a opatření všeobecného rázu pro různé kulturní obory, jež v českém sektoru budou prováděny ministerstvem lidové osvěty.

P í s e m n i c t v í :

Výroba knih a spisů beletristického a zábavného rázu je, pokud nejsou již v tisku, počínaje 1. zářím až do odvolání zakázána. Výjimky povoluje ministerstvo lidové osvěty, jde-li o spisy nebo reprodukce, jimž může být přikládán zvláštní válečný význam.

Počet nakladatelství a knihkupectví bude snížen na míru, odpovídající omezeným výrobním poměrům, při čemž se vezme zvláštní zřetel

na rovnoměrné regionální rozdělení. Uzavření knihkupectví se bude týkat zejména velkých knihkupectví, připojených k nakladatelským podnikům.

Výroba tiskovin, které nemají válečné důležitosti (jako soukromé tiskoviny, rodinná oznámení, pozvánky) se zakazuje. V uzavírání neracionálně pracujících tiskáren, které se již provádí, bude pokračováno. Výroba a používání plakátů se zásadně zakazuje a ve výjimečných případech,

1) Správně — 26. srpna.

odůvodněných válečnou důležitostí, se váže na povolení ministerstva lidové osvěty. Aby bylo ulehčeno nakladatelským podnikům, které budou zachovány, a také poště, a aby bylo dosaženo dalších úspor pracovních sil a materiálu, bylo nakladatelstvím uloženo, aby knihy nebo neperiodické spisy dodávala s okamžitou platností již jenom knihkupcům, aby již nepřijímala od soukromníků objednávky knih, po případě aby nezodpovídala příslušné otázky a rozesílání knih knihkupcům prováděla od nynějška jenom prostřednictvím obchodních družstev českých knihkupců.

D i v a d l o :

Stejně jako v německém sektoru budou i v sektoru českém, počínajíc 1. zářím, bezvýjimečně až do odvolání zavřena všechna divadla, varieté a kabarety. Také ochotnická představení jsou zakázána. Takto uvolněný technický personál a největší část umělců budou včleněny do zbrojení. Podle možností budou umělci nasazeni ve zbrojařských podnicích společně a jenom pro takové práce, které nepoškodí jejich uměleckou budoucnost. Od pracovního nasazení jsou kromě přestárklých sil osvobozeny jenom ony síly, kterých je bezpodmínečně třeba k dalšímu vedení nejnaléhavějších správních záležitostí a k protiletectvé ochraně domu, jakož i jednotliví čelní umělci, jejichž obzvláště vynikající výkony jsou uznávány. O použití čelných umělců jakož i umělců, kteří pro své stáří nepřicházejí již v úvahu pro pracovní nasazení, ve filmu, v rozhlasu a jiných podnicích rozhoduje ministerstvo lidové osvěty zvláštními pokyny. Zaopatřovací otázky, vznikající z této dočasné přeměny, budou upraveny zvláště.

H u d b a :

V oboru hudby budou obdobně, jako se to stalo úpravou v ostatní Říši, zachováno kromě pražského německého filharmonického orchestru také Česká filharmonie a orchestry, nasazené pro potřebu rozhlasu a filmu, kterých kromě

toho je i nadále třeba při kulturní péči o dělnictvo. Všechny ostatní orchestry se počínajíc 1. zářím zastavují. Nasazení hudebníků takto uvolněných bude podle možnosti rovněž společně a bude provedeno se zřetelem k umělecké budoucnosti jednotlivých hudebníků.

Česká filharmonie bude stejně jako německý filharmonický orchestr i nadále plnit úkoly prvního kulturního orchestru, jsou však zakázány všechny cyklické podniky (jako hudební dny nebo hudební týdny) a všechny abonentní koncerty. Na každý koncert musí být vstupenky prodávány zvlášť. Koncerty sólistů se v rámci možnosti, dané touto úpravou, mohou konat i nadále.

V ý t v a r n é u m ě n í :

V oboru výtvarného umění jsou pro dobu totálního válečného nasazení zakázány výstavy a soutěže všeho druhu. Z pracovního nasazení je vyňato několik čelných umělců. Všichni ostatní volní výtvarní umělci budou podle možnosti nasazeni k pracím, které obzvláště dobře mohou konat na podkladě svého technického vzdělání a individuální obratnosti. Obchody s uměleckými předměty a obchody se starožitnostmi musí být počínajíc 1. zářím bez výjimky uzavřeny.

K u l t u r n í č a s o p i s y :

Z patnácti českých kulturních časopisů může být v rámci totálního válečného nasazení i nadále vydáván s příslušným omezením rozsahu a nákladu již jenom jeden časopis pro literaturu, jeden pro výtvarné umění a jeden pro hudbu, a to pro obor literatury týdeník »Knihkupec a nakladatel« (bývalé »Rozhledy«), pro výtvarné umění měsíčník »Umění« a pro obor hudby měsíčník »Smetana«. Při rozhodování o kulturních časopisech, které i nadále budou vycházet, byl vzat zřetel na jejich veřejný význam.

V oboru všeobecného vzdělání lidu provedlo ministerstvo školství ještě tato opatření:

Všechna musea byla uzavřena. Museím zůstane jenom personál, kterého je nezbytně třeba k zachování a k péči o nenahraditelné umělecké hodnoty, v museích uložené.

Činnost památkových úřadů v oboru péče o památky byla už déle jednoho roku v podstatě omezena na práce, které se týkají zachování vynikajících uměleckých památek. Také tyto práce byly nyní zásadně zastaveny. Památkové úřady v Praze a Brně se musí omezit na provádění opatření, směřujících k protiletecké ochraně a k záchráně uměleckých památek a na běžnou kontrolu těchto opatření. Prehistorické a rané historické vykopávky v Protektorátu se zastavují. Archeologický ústav v Praze a jeho pobočka v Brně se uzavírají. Konservatoře hudby v Praze

a v Brně nebudou počátkem nového školního roku otevřeny a všichni jejich žáci byli dáni k dispozici pro pracovní nasazení, stejně jako i profesori, pokud ještě nepřekročili nejvyšší věkovou hranici, předepsanou pro nasazení. Také všechny hudební školy se zásadně uzavírají. Nedotčena zůstává prozatím hudební výchova mládeže pod 14 let, prováděná v hudebních školách učiteli vyššího stáří, kteří již nejsou vázáni pracovní povinnostmi.

Bibliotéky a knihovny budou stejně jako na ostatním říšském území pokračovat ve svých pracích nezbytným nejmenším počtem personálu při nejkrajnějším využití každé jednotlivé pracovní síly. Knihovnická škola se uzavírá.

Lidové noviny 52, 1944, č. 240 (31. 8.). s. 1.

3.

1944, 23. srpen / 29. srpen, Praha. — *Nariadení o opatřeních k totálnímu válečnému nasazení ve filmovém oboru publikované ve Věstníku Českomoravského filmového ústředí 29. srpna 1944.*

NAŘÍZENÍ

Českomoravského filmového ústředí

o opatřeních k totálnímu válečnému nasazení ve filmovém oboru v Protektorátu Čechy a Morava z 23. srpna 1944

Podle § 7 nařízení říšského protektora v Čechách a na Moravě o zřízení Českomoravského filmového ústřední ze dne 26. října 1940 (Věst. ŘProt str. 55) ve spojení s § 5 stanov Českomoravského filmového ústředí se nařizuje:

§ 1

(¹) S okamžitou platností jest zakázána:

1. výroba náborových, reklamních a hospodářských filmů. Výrobci zmíněných filmů jest zakázána jakákoliv reklama pro tyto filmy, ať ústní nebo písemná. Práce na výrobě zmíněných filmů, pokud pro ně byl již vydán registrační výměr, smějí býti dokončeny jen se zvláštním svolením Českomoravského filmového ústředí.

2. Výroba filmů ukázkových.

3. Výroba reklamního materiálu s výjimkou materiálu, uvedeného § 3, odst. 2, jakož i materiálu, nutného pro exploitaci filmů mimo Říši.

4. Výroba filmů, které vyžadují nákladů, jichž nelze za válečných poměrů zodpovědět, jako tzv. filmy výpravné (filmy kostýmní, historické aj.). Vyňaty z toho jsou filmy, pro které bylo výrobní povolení již uděleno a přidělený materiál již zpracován.

(²) Výroba filmů kulturních a kreslených se zastavuje, pokud nejde o filmy zvláštní válečné důležitosti. O výjimkách rozhoduje v každém jednotlivém případě Českomoravské filmové ústředí.

(³) Výroba filmů poučných se omezuje na filmy, které výlučně slouží zjednodušení některého pracovního nebo výcvikového pochodu, žádoucím z hlediska totální války a obrací se na větší okruh osob.

(⁴) Práce na výrobě filmů, zmíněných v odstavcích (²) a (³), pro které výrobní povolení bylo již uděleno, smějí být dokončeny jen na zvláštní povolení Českomoravského filmového ústředí.

§ 2

S okamžitou účinností se zakazuje:

1. zpracování všech filmů, jejichž výroba jest podle § 1 zakázána;
2. zpracování úzkých filmů formátů 8 mm a 9½ mm, jakož i 16 mm úzkých filmů inversních.

§ 3

(¹) Cesty zástupců a jiných zaměstnanců půjčoven za účelem filmových uzávěrek, statistických šetření, termínování apod. se s okamžitou účinností zakazují.

(²) Dodávání reklamního materiálu kinematografům se zásadně zakazuje. Z toho jsou vyňaty dodávky:

1. reklamního materiálu, který jest určen výlučně pro oznamování filmového programu, přípustné podle § 4 odst. 3;
2. jiného filmového materiálu, pokud jeho dodávka se může státi bez dodatečného zatížení (např. dodávka společně s filmovou kopií).

(³) Zasílání reklamních rad a reklamních pokynů půjčovnami kinematografům jest zakázáno.

§ 4

(¹) Provoz buffetů v kinematografech je s okamžitou platností zastaviti.

(²) Provoz šaten v kinematografech jest zastaviti, pokud nemohou býti obsluhovány personálem zaměstnaným ve vedlejším povolání nebo kromě jiné činnosti personálem ostatním.

(³) Filmová reklama, bez ohledu na to, zda jde o reklamu výroby filmů, filmové půjčovny nebo kinematografu, jest zakázána. To se nevztahuje na obvyklé oznamování filmových programů, které slouží jen k informování obecnosti o programu (jako inserty v tisku, diapositivy). Vystavování fotosek na budově a uvnitř budovy kinematografu jest dovoleno, pokud tyto mohou být dodávány bez porušení ustanovení § 3 odst. 2. Zakázána jest reklama reklamními tabulemi a markýzami.

(⁴) Zakázáno jest promítati filmy náborové a hospodářské.

(⁵) Zakázáno jest promítati diapositivy. Z toho jest vyňato promítání diapositivů, nařízené Českomoravským filmovým ústředím a diapositivů pro vlastní reklamu kinematografu.

(⁶) Zakázán jest prodej fotografií umělců v kinematografech.

§ 5

(¹) Ve všech filmových podnicích jest bezodkladně provésti vhodná racionalizační opatření a zjednodušení vnitřních postupů v závodu, která zajistí udržení nerušeného chodu podniku při plném nasazení co nejmenšího počtu pracovních sil. Tato povinnost se vztahuje zvláště též na nasazení filmových tvůrčích pracovníků.

(²) Provozovatelé nebo vedoucí kinematografů, pokud tuto činnost vykonávají jako své hlavní povolání, jsou povinni zastávat práci plně pracovní síly.

(³) V kinematografech smí být zaměstnání v hlavním povolání včetně provozovatelů nebo jejich zástupců nejvýše:

v kinematografech do

250 sedadel		3 osoby
od 251–350	"	4 "
" 351–450	"	5 "
" 451–550	"	6 "
" 551–650	"	8 "
" 651–750	"	10 "
" 751–850	"	12 "
" 851–950	"	14 "
přes 950	"	16 "

U kinematografů, které nepořádají představení denně nebo které pořádají méně než 10 představení týdně, jest od shora uvedeného maximálního počtu osob činných v hlavním povolání odečísti vždy jednu osobu. Pokud shora uvedený maximální počet osob v hlavním povolání nedostačuje k udržení bezvadného chodu podniku, smějí být další osoby zaměstnávány ve vedlejší m p o v o l á n í , zejména takové, které nepodléhají pracovnímu nasazení pro stáří, invaliditu apod.

(⁴) Pracovní síly, které budou na základě shora uvedených ustanovení ve filmových podnicích ušetřeny, musí být bezodkladně dány k dispozici příslušným úřadům práce.

§ 6

Uspokojování kulturní potřeb obyvatelstva filmy nesmí trpěti opatřeními, provedenými podle shora uvedených ustanovení. Zejména nesmí býti počet filmových představení snížen; naopak je-li to zapotřebí, jest jejich počet zvýšiti.

§ 7

Jednání proti tomuto nařízení bude stíháno pořádkovými tresty.

§ 8

Toto nařízení nabývá účinnosti dnem 1. září 1944, pokud v jednotlivých ustanoveních není vyslovena okamžitá účinnost.

Předseda
F R . B L Á H A v . r .

Věstník Českomoravského filmového ústředí 4, 1944, č. 10 (29. 8.), s. [49]–51.

4.

1945, 7. leden, Praha. — *Seznam filmových tvůrčích pracovníků, členů ČMFÚ, kteří měli být povinně uvolňováni z válečného pracovního nasazení pro natáčení hraných filmů.*¹⁾

Böhmisch-Mährische Filmzentrale
Českomoravské filmové ústředí

Fachgruppe IV.
Odb. skupina IV.

[MUSSLISTE
LISTINA -MUSS-]^a

	Seite — strana
Filmfachdarsteller.....	1
herci	
Filmfachdarstellerinnen.....	4
herečky	

Überaltet — Männer, Frauen	7
přestárlí — muži, ženy	
Ballettmeister, Ballett	9
choreografové, baletní sbor	
Szenaristen	11
scenáristé	
Dramaturgen, Komponisten	12
dramaturgové, hudební skladatelé	
Produktionsleiter	13
vedoucí výroby	
Spielleiter	14
režiséři	
Kameramänner	15
kameramani	
Kamera-Assistenten	16
pomocníci kameramanů	
Bildberichter, Standphoto	17
reporteři, fotografové	
Aufnahmeleiter	18
asistenti film. výroby	
Architekten, Filmbildner	20
architekti, výtvarníci	
Schnittmeister, Script	22
střihači, script	
Tonmeister	23
zvukoví mixeři	
Requisiteure	24
rekvizitáři	
Garderobiers	25
šatnáři	

Maskenbildner26
maskeři

Selbständige Unternehmer, Geschäftsführer28
samostatní podnikatelé, vedoucí podniku

Prag, den 7. 1. 1945.

Praha, dne 7. 1. 1945.

[FILMFACHDARSTELLER

HERCI]^b

28	Beneš Svatopluk	M ²
41	Blahovec Kamil	F
44	Boček Vítězslav	M
45	Boháč Ladislav	M
104	Černý František	M
123	Deyl Rudolf jun.	M
2349	Dítě Zdeněk	M
129	Dohnal Jiří	M
SE ³	Doležal Miroslav	M (Akce ⁴)
SE	Dubský Eduard	M (Akce)
142	Dvorský-Pecháček Alois	F
163	Fiala Eman	F
170	Filipovský František	M
183	Futurista Ferenc (Fiala Fr.)	M
205	Grossmann Sláva	F
206	Gruss Josef	M
229	Hanus František	M
SE	Harna Rudolf	M (Akce)
244	Hilmar Gustav	M
SE	Holub Miloslav	M (Akce)
260	Hora — Novák Zdeněk	F
262	Horešovský Leopold	F
267	Höger Karel	M
270	Hradilák Karel	M
50	Hrušínský-Böhm, Rud. sen.	M
276	Hříbal Emanuel	F
321	Jedlička Antonín	M
SE	Kampf Zdeněk	M (Akce)
1027	Karas-Kratochvíl Karel	M
363	Karlovský Adolf	F

368	Kemr Josef	M
SE	Klika František	M (Akce)
381	Kohout Eduard	M
393	Korbelář Otomar	M
402	Kovářík František	M
409	Kreuzmann František	M
SE	Krejča Otomar	M (Akce)
400	Kubart Oldřich	F
484	Linhart Vladimír	F
491a	Majer Vladimír	M
SE	Maršálek Jiří	M (Akce)
506	Marvan Jaroslav	M
522	Merten Vojta	F
535	Motyčka Oto	M
536	Mrázek František	M
567	Nedbal Miloš	M
575	Nezval Gustav	M
587	Novák Vojta	M
615	Pásek Pavel	M
620	Paul František	M
633	Pešek Ladislav	M
641	Pfeiffer Vilém	M
645	Pišťek Theodor	F
646	Pivec Jan	M
647	Plachta Jindřich	M
648	Plachý Jiří	M
SE	Pravda Jiří	M (Akce)
664	Pražský Dođa	F
284	Prchal Bolek	M
683	Prokop Evžen	M
673	Průcha Jaroslav	M
2260	Pehr Josef	M
703	Rašilov Saša	M
1059	Richter Karel	M
SE	Roll-Čapek Jiří	M (Akce)
725	Rubík Otto	M
1043	Řehoř Zdeněk	F
731	Řepa Vladimír	M
753	Salač Vladimír	M
1157	Seník Jaroslav	M
771	Smolík František	M
779	Soukup Antonín	F
1136	Spal Jaromír	M
782	Speerger J. W.	F

SE	Sklenčka Ota	M (Akce)
869	Strnad Antonín	M
868	Strejka Antonín	F
837	Špejbl Josef	F
820	Štěpánek Zdeněk	M
894	Trégl Václav	M
897	Třešňák Karel	M
936	Veverka Bedřich	M
936a	Veverka Ludvík	M
940	Vejražka-Vít Petr	M
946	Vnouček František	M
948	Vojta Jaroslav	M
952	Vondrovič Jiří	M
SE	Vrchota Josef	M (Akce)
971	Vyskočil Václav	F
1001	Záhorský Bohuš	M
1004	Zápal Miroslav	F

[FILMFACHDARSTELLERINEN
HEREČKY]^c

[2264	Avratová Věra] ^d	
7	Augustová Olga	F
14	Baarová Lída	F
36	Bezděková Jaroslava	F
57	Brožová Marie	M
63	Burešová Marie	M
65	Bušová Helena	M
92	Cífková Nora	F
148	Dannerová Zdenka	F
891	Doležalová Slávka	F
145	Dítětová Jana	M
SE	Dvořáková-Heuslerová Mir.	M (Akce)
153	Ebertová-Čapková Jana	M
159	Fabiánová [sic!] Vlasta	M
161	Ferbasová Věra	F
157	Fialová-Ferencová Anna	F
181	Fričová Marta	M
SE	Froňková Jiřina	M (Akce)
SE	Foustková Eva	M (Akce)
192	Frýbortová Dagmar	M
200	Glázrová Marie	M
201	Gollová Nataša	M

223	Hálková Elena	F
231	Hanzlíčková Božena	F
SE	Renata Havlová	M (Akce)
286	Havránková Sylvie	F
308	Hegerlíková Antonie	M
242	Hermanová Jindra	M
1109	Horová Marie	F
254	Holmová Jarmila	F
264	Horutová Milada	F
269	Hradecká Kateřina	M
273	Hrdličková Marie	F
2362	Hrubá Vlasta	M
306	Chválová Lída	M
362	Ježková-Skoludová Marta	F
351	Kabátová Zita	M
348	Kadeřábková Anna	F
SE	Kalášková Miloslava	M (Akce)
212	Klenová Eva	F
1111	Kočvarová Věra	F
408	Kreutzerová Emma	F
SE	Kučírková Marta	M (Akce)
1063	Kuchařová Eliška	F
476	Lehovcová Dagmar	F
552	Matasová Milada	M
511	Matulová Vlasta	M
514	Medřická Dana	M
560	Mottlová Marie	F
561	Nademlejská Marie	M
SE	Oprailová Růžena	M (Akce)
606	Orlíková Slávka	F
614	Otavová Marie	F
SE	Petrovická Jiřina	M (Akce)
SE	Petržolová Věra	M (Akce)
670	Procházková Slávka	F
679	Prokopová Dagmar	M
735	Romanová Jana	M
3110	Salačová Jiřina	F
756	Sedláčková Jiřina	F
763	Skrbková Lola	M
838	Smejkalová Jarmila	M
781	Spazierová Míla	F
787	Sulanová Zdenka	F
840	Svobodová Lída	M
802	Šejbalová Jiřina	M

836	Šimanová Jana	F
885	Šípová Eva	M
821	Štěpničková Jiřina	M
843	Štrosová Marie	F
860	Steimarová Jiřina	M
891	Stumpflová Věra	F
900	Taberyová Eva	F
920	Valentová Meda	M
925	Vášová Marie	M
SE	Vikusová Blanka	M (Akce)
SE	Vítová Milada	M (Akce)
941	Vítová Hana	F
981	Waleská Blanka	M
972	Wildová Marie	F
995	Zázvorková Stella	F
SE	Zeithamlová Zdenka	M (Akce)
SE	Zoubková Miluše	M (Akce)

[Ueberaltet — Männer
přestárlí — Muži]^e

103	Čermák Otto	675	Příhoda Josef
122	Deyl Rudolf sen.	728	Růžicka Vlastimil
131	Dostál Karel	858	Steimar Jiří
141	Dvorský Alois	816	Šott Karel
187	Fifka Jan	824	Šubrt Miloš
307	Huml Jiří	981	Veverka Karel
386	Kolár Karel	955	Vošahlík Josef
459	Lašek František	958	Vydra Václav sen.
559	Nejedlý Viktor	1135	Zákon Josef

[Frauen
Ženy]^f

68	Bednářová Heda	493	Májová Marta
16	Baldová Zdenka	519	Melíšková Anna
17	Bálek-Brodská Matylda	562	Nasková Růžena
30	Beníšková Otylie	568	Nedošínská Antonie
43	Blažková Marie	579	Nollová Ella
46	Bokrová Libuše	617	Pačová Míla
1009	Brzková Terezie	678	Ptáková Marie
132	Dostálová Leopolda	718	Rosenkrancová Kamila

182	Friedlová Helena	882	Svobodová Božena
197	Gampeová Milada	772	Smolíková Milada
250	Hodrová Marie	810	Šlemrová Růžena
434	Kysilková Betty	859	Steimarová Anie
175	Langrová Antonie	949	Vojtová Hermína

[BALLETTMEISTER
CHOREOGRAFOVÉ]^g

60	Atanskovičová Elena
490	Macharovský Rudolf
596	Nikolská Jelizaveta

[SOLOTÄNZER
SOLOVÍ TANEČNÍCI]^h

186	Fuksová Marie	1129	Šiklová Marie
342	Jarský Josef	2283	Slancová Eliška
448	Kaiseršatová Anna	2334	Šemberová Zora
362	Karlová Emilie	811	Štěpánek Svatopluk
461	Ledecká Dagmar	1106	Tatoušková Jindra
1097	Menclová Božena	1127	Vieweghová Věra
1128	Šiklová Jiřina	1095	Záleská Naďa

MITGLIEDER DES BALLETTES DER DEUTSCHEN THEATER in PRAG
ČLENOVÉ BALETU NĚMECKÝCH DIVADEL v PRAZE

Bašik Alevtina	Neuhortová Helena
Bartáková Jiřina	Nováková Bohumíra
Beránková Dagmar	Rychtaříková Nina
Chmelová Miloslava	Vorlová Václava
Holá Hana	Žilková Alžběta
Horálková Blažena	
Hutteau Johanna	Andrs Jiří
Innemannová Poldi	Kryšpín Jiří
Ivanová Milada	Marxt Jan
Jankovcová Vally	Tolar Karel
Kuhls Marietta	Vystrčil Josef
Mazalová Růžena	Zoubek Vladimír
Neanderová Hana	
Nedbálková Jiřina	Vacek František – Kapellmeister kapelník

[SZENARISTEN]ⁱ — TEXTDICHTER[SZENARISTEN]^j — TEXTAŘI

1096	Drda Jan	633	Peroutka Vladimír
213	Götzová Josefina — Pražák Jan	677	Přikryl-Čech Vladimír
245	Hlaváč Josef	743	Rutte Miroslav Dr.
299	Horáková Olga	769	Smatková Elena
333	Jirouš Jaroslav	2335	Scheinpflugová Olga
359	Kaplan Jan	818	Štěpánek Bohumil
373	Kmínek Oldřich	831	Schmitt Julius
374	Kmínková Jarmila	863	Steklý Karel
419	Kubásek Václav	842	Špatenka Antonín
428	Kujal Quido	1031	Trumpf Valerie Dr.
2340	Lang Miroslav	103	Urban J. A.
487	Madran-Vodička Rudolf	944	Vlček František
488	Mach Josef	947	Vodička František
2352	Dr. Marek Hans	2280	Voňavka-Řezáč Václav
9	Matějka Ladislav	982	Walló Ladislav Dr.
556	Mathesius Bohumil	2278	Werner Vilém
533	Mottl Jaroslav	1011	Zeman Bořivoj
592	Neuberg Josef	1012	Zeman Václav
594	Nezval Vítězslav	2347	Zrůbek Karel
599	Němeček Zdeněk		

[DRAMATURGEN]^k — SPRACHENKENNER[DRAMATURGOVÉ]^l — JAZYKOVÍ ZNALCI

2342	Binder Hannswalter
204	Grmela Jan Dr.
226	Haller Miroslav Dr.
403	Kožík František Dr.
500	Maralík Milan Dr.

[UEBERSETZERPŘEKLADATELÉ]^m

483	Augustin Ludvík Dr.
-----	---------------------

[Komponisten]^a — Dirigenten[Hudební skladatelé]^o — dirigenti

27	Beneš Jára	768	Smatek Miloš	
37	Běhounek Kamil	877	Smetáček Václav Dr.	
40	Blahník Roman	783	Srnka Jiří	
126	Dobeš Josef	796	Svojk František	
143	Dvorský R. A.	807	Škvor František	
168	Fiala Jiří	826	Šust Jiří	
163	Fiala Eman	883	Staněk Josef	
437	Křička Jaroslav	864	Stelibský Josef	
354	Kalaš Julius Dr.	865	Sternwald Jiří	
438	Kratochvíl Jiří	863	Traxler Jiří	
598	Malina Jaroslav			
581	Nováček S. E.	1377	Vašíček Rudolf	– Klavierspieler
658	Ponc Miroslav			klavirista

[NotenabschreiberOpisovači not]^p

1480 Bendl Josef

PRODUKTIONSLEITER von abendfüllenden Filmen

VEDOUCÍ VÝROBY celovečerních filmů

90	Carlsen-Schulz Ludwig	D	2364	Niklas Jaroslav	
136	Dražil Václav		741	Rechenmacher Ernst	D
1032	Hüske Max	D	754	Sedláček Otakar	
325	Jerhot František		759	Sinnreich Jan	
352	Kabelík Vladimír		803	Šilhánek Karel	
2366	von Neusser Erich	D			

PRODUKTIONSLEITER von Kurzfilmen

VEDOUCÍ VÝROBY krátkých filmů

95 Čadan Karel
 389 Kolda Ladislav
 456 Krofta Josef

SPIELLEITER von abendfüllenden Filmen

REŽISEŘI celovečerních filmů

89	Binovec Václav	413	Krška Václav	
48	Borský Vladimír	531	Molas Zet — Smola Sidonia	D
55	Brom Ladislav	809	Schlögel Čeněk	
93	Cikán Miroslav	765	Slavíček Jiří ing.	
97	Čáp František	767	Slavínský Vladimír	
180	Frič Martin	791	Svoboda Jan	
253	Holman J. A. ing.	817	Špelina Karel	
51	Hrušínský Rudolf jun.	928	Vávra Otakar	
411	Krňanský Miroslav	985	Wassermann Václav	

SPIELLEITER von Kurzfilmen

REŽISEŘI krátkých filmů

21	Baroch Karel	419	Krejčík Jiří	
190	Fiala Jindřich	425	Kučera Jan	
165	Fiala František	391	Plicka Karel prof.	
209	Gürtler František	706	Rejlek František Dr.	
246	Hlaváček Rudolf	752	Sádek František Dr.	
372	Klos Elmar	800	Sent Schaschek Waldemar	D
385	Kolaja Jiří			

SPIELLEITER — Anwärtter

REŽISEŘI — čekatelé

151	Dvořák Antonín
371	Klimeš Antonín

KAMERAMÄNNER von abendfüllenden Filmen

KAMERANI celovečerních filmů

42	Blažek Jaroslav	854	Stallich Jan
120	Dégl Karel	867	Střecha Josef
230	Hanuš Václav	898	Tuzar Jaroslav
277	Huňka Václav II. Kameramann	929	Vegricht Julius
627	Pečenka Ferdinand	937	Vích Míla
719	Roth Jan	2338	Bůžek Josef

KAMERA-ASSISTEN von abendfüllenden Filmen
 POMOCNÍCI KAMERANŮ celovečerních filmů

71	Bronec Jiří	584	Novák Jan
111	Čihák František	2286	Novotný Jindřich
2356	Franěk Josef	618	Paris Bohumil
290	Hába Bohumil	625	Pazderník Václav
237	Hečl Jiří	687	Povolný Miloš
256	Helpuch Jaromír	1161	Pechar Josef
340	Jiráček Alois	623	Payer Oldřich
442	Kníže Jaroslav	722	Rovný Petr
387	Kolátor Bohumil	774	Smutný František
481	Lorenc Vladimír	775	Smutný Karel
325	Milič Rudolf	880	Stahl Rudolf jun.
545	Muřický Robert	878	Stipek Karel
565	Nebeský René	1016	Zora Petr

KAMERAMÄNNER von Kurzfilmen
 KAMERANI krátkých filmů

184	Frič Ivan Vojtěch	1119	Šulc Jaroslav
272	Hrdlička Pavel	825	Šulc Stanislav
544	Matoušek Jan	899	Týrlová Hermína
543	Míček Josef	1005	Zástěra Ladislav
590	Novotný Vladimír	1014	Zika R. J.

[BILDBERICHTER
 REPORTÉŘI]^q

101	Čepelák Josef
172	Fišer Jaroslav
337	Jurda Bedřich
392	Kopřiva Karel
922	Vandrovec Vladimír
1002	Zahradníček Čeněk

[STANDPHOTOGRAPHEN
 FOTOGRAFOVÉ]^r

188	Feyfar Zdeněk
739	Rosegnal Vilém

- 993 Wurm František
 996 Zámečník Rostislav

ASSISTENTEN
 ASISTENTI

- 20 Balzarová Julie
 1141 Elstner René
 2341 Hesslerová Zdenka
 496 Malý Václav
 966[?] Stránský Antonín

[I. AUFNAHMELEITER
 ASISTENTI]^s FILM. VÝROBY

- | | | | | |
|-----|--------------------|------|----------------------|---|
| 137 | Drvota Antonín | 524 | Milič František | |
| 167 | Fiala Jindřich | 1139 | Nansen Fred | D |
| 255 | Holomý Josef | 583 | Novák Ivo | |
| 312 | Innemann Vratislav | 804 | Šimáček Eduard | |
| 366 | Kaválek Lubomír | 823 | Štrup Václav | |
| 405 | Kratina Jiří | 852 | Stahl Rudolf sen. | |
| 424 | Kubový Antonín | 896 | Tryzna Jaroslav ing. | |
| 560 | Mach Jaroslav | 904 | Urbánek František | |
| 507 | Mastník Miloslav | 959 | Vyhlička Robert | |

[II. AUFNAHMELEITER
 POMOCNÍCI]^t ASISTENTA VÝROBY kat. „A“

- | | | | |
|-----|-------------------|-----|----------------------|
| 2 | Adolf Jindřich | 431 | Kulhavý Jaroslav |
| 32 | Beran Karel | 597 | Novák František |
| 110 | Červený Vojtěch | 621 | Patočka Jiří |
| 169 | Fiala Miroslav | 656 | Pokorný Karel |
| 225 | Haller František | 738 | Rott František |
| 297 | Hladký Vladimír | 727 | Růžicka František |
| 305 | Huška Hugo CC | 850 | Šimek Vlastimil ing. |
| 343 | Jelínek František | 982 | Valenta Vladimír |
| 419 | Kubásek Bohuslav | 945 | Vlček Vladimír |

[HILFSAUFNAHMELEITERPOMOCNÍCI]^u ASIST. VÝROBY kat. „B“

121	Dekoj Antonín	518	Mikešuk Jiří
146	Drvota Mojmir	598	Nožička Josef
1037	Holub Drahoslav	1058	Šmídová Miroslava
1064	Janeba Karel	2350	Schmiedberger Miloš
1159	Komon Rudolf	967	Voňavka-Řezáč Ivan
471	Loukota Karel		Prunner Miroslav
1064	Marušík Milan		

[ARCHITEKTENARCHITEKTI]^v

140	Dušek Jiří	639	Petrásek Vladimír
164	Fiala Ferdinand	709	Ritter z Rittershainů Vilém
243	Hesch Gottlieb	808	Škvor Karel ing.
391	Kopecký Štěpán ing.	901	Uher Chrudoš ing.
512	Mecera Alois	1006	Zázvorka Jan
527	Minichthaler Václav	1155	Weber Karl

[HILFSARCHITEKTENPOMOCNÍCI ARCHITEKTŮ]^w

75	Bernat Zdeněk	742	Rajniš Václav ing.
149	Drozda Václav	833	Schránil Bedřich
485	Lukeš Rudolf	1142	Syrovátka Vladimír
630	Pelc Miroslav	446	Kollinger Jiří

[BILDHAUERSOCHAŘI]^x

303	Hocek Jaroslav	844	Štrunc Vladimír
1054	Lankáš Julius	997	Životský Jindřich
523	Mikuláščík Stanislav	1020	Žemlička František
890	Stehlík Bohumil		

[KUNSTMALER
UMĚLEČTÍ MALÍŘI]^y

150	Dvořák Miroslav		914	Vácha Josef
557	Mika Antonín		965	Vančák Antonín
2368	Ponesch Wilhelm	D	986	Wenig Adolf
913	Vácha Fernand			

[ASSISTENTEN
ASISTENTI]^z

698	Pavlík František
600	Novák Josef

[KÜNSTLERISCHE BERATER
UMĚLEČTÍ PORADCI]^{aa}

72	Birnbaumová Alžběta Dr.
517	Mellanová Míla

[KOSTÜMBERATER
KOSTÝMNÍ PORADCI]^{bb}

202	Gottlieb J. M.	
296	Hankovcová Věra	
1040	Ploberger Herbert	D
822	Stross Vladimír	

[SCHNITTMEISTER
STŘIHAČI]^{cc}

49	Bourová Marie	433	Kursa Ferdinand
66	Berdych Václav	1026	Lukešová Jiřina
125	Dobřichovský Josef	857	Stehlík Zdeněk
234	Hašler Gina	943	Vlasová Anna
382	Kohout Jan	1010	Zelenka Antonín
933	Kopecká-Veselá Marie	846	Sobotka Jiří
2367	Kull Maria	D	

[ASSISTENTEN
ASISTENTI]^{dd}

295 Huberová Marie
317 Janovský Antonín

[ATELIERSEKRETÄRINNEN
ZAPISOVATELKY]^{ee}

301	Hegerová Zdenka	K. f.	638	Petrovičová Vlastimila
336	Juklíčková Libuše		755	Sedláčková Gill
263	Nováková Bohumila		832	Schmitt J. O.
628	Pečenková Věra		1021	Ženíšková Věra

[TONMEISTER
ZVUKOVÍ MIXEŘI]^{ff}

99	Čechura Jaroslav	680	Poupera Emil
105	Černý František	672	Prokeš Miroslav Ing. C.
566	Nečásek Bohumil	701	Rambousek Antonín
619	Pasuth Jan	845	Šimák František
2318	Paleček Jan	805	Šindelář František
642	Pilát František	951	Vondraš Stanislav ing.
657	Poledník Emil ing.	1015	Zora Josef

[ASSISTENTEN
ASISTENTI]^{gg}

2333 Kočí Ivo B.
835 Sádlo Jaromír
2353 Vlček Josef

[REQUISITEURE
REKVISITÁŘI]^{hh}

284	Harnach Vlastimil	589	Novotný Oldřich
370	Kliment Ferdinand	635	Petera Jan
1018	Kubová Inka	640	Pěkný Prokop
570	Nestler František	1013	Zezulka Josef
571	Nestlerová Zdenka		

[HILFSREQUISITEURE
POMOCNÍCI REKVIZITÁŘŮ]ⁱⁱ

74	Brabec Antonín	622	Pavlík Josef
189	Fryntová Žofie	1132	Strnad Stanislav
2363	Mácha Vladimír	785	Suchý František
577	Němeček Josef	934	Veselý Jaroslav
695	Papež Jaroslav	2355	Zajíček František
691	Pašek Antonín		

[GARDEROBIERS
ŠATNÁŘI]^{jj}

3	Adolfová Betty	495	Malá Marie
311	Černá Kateřina	585	Novák Jaromír
139	Dušánek Štěpán	634	Peták Jan
291	Herschmannová Jarolína	643	Pírková Anna
251	Holanová Marie	732	Říha František
329	Jindřich Václav	777	Sochor Bohumil
404	Králová Růžena	788	Suldovský Václav
486	Mádl František	853	Stahlová Pavla

[HILFSGARDEROBIERS
POMOCNÍCI ŠATNÁŘŮ]^{kk}

143	Doležalová Marie	541	Mašek František
2398	Dražilová Jarmila	595	Novák František
2339	Hasala Vlastimil	697	Peschek Bedřich
300	Havrdová Marie	686	Procházka František
298	Henke Friederike	688	Průša Josef
304	Houšková Božena	1025	Sandrová Marie
1056	Jindrová Marie	760	Skalická Vilemína
353	Kadlec Jindřich	750	Smišková Františka
347	Kalina Jiří	860	Seimlová Františka
447	Kohoutek František	839	Šebková Marie
346	Kotrbatá Anna	843	Šenfeld Jaroslav
445	Kratschmer Maria	844	Štěfanová Anna
444	Krýsl František	979	Walzberger Leopold
2322	Kysela Karel		

[MASKENBILDNER
MASKEŘI]^{II}

252	Holek Karel	412	Krolop Václav
356	Kamarád Václav	468	Linhart Jaroslav
378	Kobík Josef	720	Rous František
395	Košťál Otakar		

[I. HILFSMASKENBILDNER
POMOCNÍCI MASKERA]^{mm}

14	Bacílek Ladislav	436	Křížová Marie
102	Čermák Jaroslav	502	Marek Karel
144	Dvořáková Marie	548	Matauschek Jan
228	Hanuš Josef	530	Mojžíš František
294	Hammer Rudolf	738	Riegel Antonín
271	Hrdlička Augustin	721	Rousová Růžena
281	Hýbl Ladislav	1140	Štětina Jaroslav
338	Jelínek Václav	939	Vít Karel
379	Kobíková Františka	950	Volk Václav
397	Koubek Miroslav	1007	Zděblov Vladimír
440	Králová Věra		

[II. HILFSMASKENBILDNER
VÝPOMOCNÍ MASKEŘI]ⁿⁿ

83	Beranová Erna	509	Mátlová Anna
112	Čermáková Marie	537	Mužík Antonín
124	Dítě Jaroslav	603	Ondříček Rudolf
198	Gaudek Richard	659	Poriasová Anna
282	Hýblová Anna	2274	Rezek Jiří
427	Kuchař Antonín	806	Škamrada Otakar
443	Kuchařová Marie	852	Stejskal Rudolf
451	Kolářová Josefa	980	Vítová Marie
542	Malec František	2314	Černý Vladimír
508	Mátl Benno		

FILMSCHAFFENDE, SELBSTSTÄNDIGE UNTERNEHMER
BETRIEBSFÜHRER, BEAMTE UND ÄHNL.
 FILM. TVŮRČÍ PRACOVNÍCI, SAMOSTATNÍ PODNIKATELÉ,
 VEDOUCÍ PODNIKU, ÚŘEDNÍCI A POD.

2361	Bezručová Zdenka		Film-Club
22	Baroš Josef		BMS ⁵⁾
19	Balzar Jaroslav		Photo-Atelier
25	Bennedickt Anton	D	Pragfilm ⁶⁾
76	Bouček Jaroslav Dr. Ing.		B. M. S.
54	Brichta Jindřich		BMFZ ⁷⁾ (Archiv)
56	Brož Vilém		Lucernafilm
60	Bulánek Josef		K. F. ⁸⁾
100	Čejka Antonín		Stagma
2365	Emo E. W.	D	Pragfilm
160	Feix Karel		Nationalfilm
166	Fiala Alois		Elekta
179	Frič Antonín		Photo-Atelier
2302	Goertz Karlheinz	D	Ufa
211	Götz František		JKT theater ⁹⁾
208	Guba Ludwig Arch.	D	K. F.
224	Hamr Ladislav		Pragfilm
235	Havel Miloš		Lucernafilm
293	Hein Josef	D	Pragfilm
323	Jeníček Jiří		K. F.
335	Jonáš Josef		Kosmos
367	Kehm Eduard	D	Stella
1034	Kleinau Felix	D	Pragfilm
2360	Klikar Karel		STAFI
2359	Kotrbatý František		STAFI
421	Kubíček Jan		Kosmos
423	Kubišta Ivan		Kosmos
464	Lehovec Jiří		K. F.
477	Lorenc Adolf		Titl. ¹⁰⁾
544	Matoušek Jan		Adria
559	Monnard Hans	D	BMFZ
522	Morávek Frant[išek].		BMS
538	Miškevyč Roman Dr.		Terra
564	Navrátil Frant[išek].		Excelsior
588	Novotný Antonín		Pragfilm — Labor.
593	Novotný Jaroslav		K. F.
591	Nový Oldřich		Theater-Direktor
612	Olmer Stanislav		K. F.
617	Papež Oldřich		Lucernafilm

526	Pecián Václav	Lucernafilm
2344	Pečený Karel	Aktualita
652	Plíva Josef Dr.	Ministerium
696	Poledník Bedřich Dr.	Pragfilm
689	Procházka Antonín	UFA
2358	Prokop Karel	STAFI ¹¹⁾
737	Raušer Alois	Ministerium
736	Reiman Zdeněk	Pragfilm
712	Rogoz Zvonimír	Fremdenpass
470	Rogozová Libuše	– „ –
746	Rupli Kurt	[D] Pragfilm
744	Rychlík Josef Dr.	Lucernafilm
773	Smrž Karel Ing.	BMFZ ^{oo} Film-Studio
879	Staněk Václav Dr.	K. F.
873	Strömminger Vilém	Photo-Atelier
789	Svára Jaroslav Dr.	Jurist
790	Sviták Jan	BMFZ
901	Taraba Vilém	Pragfilm ¹²⁾
905	Utěšil František	K. F.
919	Valenta Josef	Kosmos
942	Vladyka Alfred	Theater-Direktor
991	Wagner Mirko	Gubafilm
990	Wokoun Vladimír	Elekta

NFA, fond Českomoravské filmové ústředí, inv. č. 575.

a-c — proložené

d — vepsáno rukou

e-nn — proložené

oo — vepsáno rukou

- 1) Listina Muss (NA, ČMFÚ, inv. č. 575) je strojopisná kopie na papíru formátu A4 o rozsahu 30 listů popsaných po jedné straně. U svazku je přiložen proužek papíru ustřiženého z kancelářských desek s nalepeným štítkem v českém a německém jazyce označující dokument jako Listinu Eventuel s obdobným níže uvedeným textem. Nápis je rukou přeškrtnut a tužkou připsáno „Muss-listina“. Na štítku je rovněž zeleným inkoustem napsáno jméno H. P. MONNARD. Vstupní vypsání obsah Listiny Muss dokládá, že dokument vznikl pro zcela praktické účely administrativního provozu IV. odboru ČMFÚ.
- 2) Co znamená označení M a F, se nám zatím nepodařilo objasnit. Vyskytuje se pouze u kategorie herců a hereček, avšak pouze v Listině Muss, nikoliv již v Listině Eventuel.
- 3) SE = Sonderernehmigung (prozatímní průkaz). Prozatímní průkaz byl vydáván nečlenům ČMFÚ, kteří byli se souhlasem ČMFÚ přechodně angažováni u filmu.
- 4) Co přesně označuje poznámka *akce*, zatím nevíme. Vyskytuje se pouze v Listině Muss u herců a hereček, držitelů prozatímních průkazů ČMFÚ. Ty, které se podařilo dohledat, spojuje až na jedinou výjimku věková kategorie od 20 do 30 let a dále skutečnost, že všichni aktuálně působili v oblastních divadlech. Je možné, že se ČMFÚ snažilo podchytit perspektivní mimopražské herecké síly, které se k angažmá v pražském filmovém průmyslu dostávaly jen vzácně. Stejně tak to ale může souviset s uskutečňováním nějakého jiného projektu

ČMFÚ, např. se zakládáním Filmového studijního a výzkumného ústavu. Srov.: Tereza Czesany Dvořáková, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2011, s. 301–302.

- 3) BMS = Böhmisch-Mährische Schmallfilmgesellschaft.
- 4) V seznamu je sice důsledně užívaný tvar *Pragfilm*, ale správné znění je *Prag-Film*.
- 5) BMFZ = Böhmisch-Mährische Filmzentrale. Vepsáno rukou; škrtnuto *Film-Studio*.
- 6) K. F. — výrobce krátkých filmů (Kurzfilme, Kulturfilme).
- 7) Z původního názvu *Nationaltheater* bylo slovo *National* vyškrtnuto a rukou připsáno JKT, tedy Divadlo J. K. Tyla, jak bylo původní Prozatímní divadlo v Karlíně přejmenováno, když bylo v roce 1944 odňato Národním divadlu a přiděleno Městským divadlům pražským.
- 8) Výrobce titulků. Rukou vyškrtnuta následující řádka: „472 / Ludikar Pavel / im Reich“.
- 9) Rukou vepsáno *e* do vlastního jména a rukou škrtnuto *D* (Deutsche).
- 10) Rukou vyškrtnuta následující řádka: „1036 / Tetting C. W. / Pragfilm“.

5.

[1944, po 1. září, Praha.] — Seznam filmových tvůrčích pracovníků, evidovaných členů Českomoravského filmového ústředí, kteří mohli být z válečného pracovního nasazení uvolňováni pro natáčení hraných filmů.¹⁾

[Verzeichnis der Filmschafenden
EVENTUELL — Liste]^a — in der
Kriegsindustrie oder total eingesetzte Personen,
die aber für Filmarbeiten auf bestimmte Zeit
beurteilt werden können.

[Seznam filmových tvůrčích pracovníků
Listina — EVENTUEL]^b — osoby nasazené
totálně neb ve válečném průmyslu, které však
mohou být pro práci ve filmu na určitou dobu
uvolněny.

EVENTUELL-Liste

Listina — EVENTUEL

FILMFACHDARSTELLER

HERCI

70 ²⁾	Bennet Julius	D ³⁾	580	Norrová-Preisslerová Marie
38	Bělský Josef		605	Orlický Jaroslav
75	Besta Ladislav		602	Olšovský Zbyšek
47	Bolek Emil		682	Petáková Věra
73	Bozděch Bedřich		1061	Peterka Alois
78	Brodský Vlasta		684	Plodr František
69	Brož Antonín		654	Podlipný Zdeněk
81	Budeusová-Léblová M.		692	Podzimek Vlasta
107	Černý Karel		704	Raus Martin
130	Doležal Jindřich		707	Rendl Bohuš
174	Fišer Jindřich		710	Roden Karel ⁴⁾
233	Hart Gabriel		715	Roland František

257	Hlavatý Vladimír	719	Rosůlková Marie
232	Hanslíková Eichlerová Věra	766	Slavičková Blažena
249	Hodačová Ludmila	795	Svobodová Eva
501	Hodr Zdeněk	797	Svozilová Světlá
259	Homola Miroslav	2275	Šárková Ella ⁵⁾
318	Janů Zorka	887	Šásek Karel
319	Jarkovský Mejkal Ferd[inand].	1042	Šíp Svatopluk
327	Ježková Marie	813	Šmíd Karel
396	Kotapiš Josef	827	Švabíková Grussová Jarmila
1160	Krüger Alois D	885	Stallich Norbert
439	Kautská Marie	881	Streit Antonín
430	Kulhánek Ladislav	1152	Uldrych Bedřich
1120	Kupšovský Boh[uslav].	931	Velecký Arno
460	Láznička Jindřich	966	Vladyková-Růžičková Naděžda
466	Leraus Vladimír	953	Voska Václav
520	Menger Václav	936	Vrbský Bedřich ^c
1067	Mlejnek František	SE ⁶⁾	Wiese Edith D
574	Neumann Stanislav	1000	Zakopal Antonín ⁷⁾

EVENTUELL-Liste
Listina — EVENTUEL

[CHORTAENZER — SBOR. TANEČNÍCI]^d

82	Barošová Milada	1126	Limaxová Anna
1110	Benešová Gabriela	1077	Malinská Květa
1145	Blažek Jiří	1146	Mannl Zina D
87	Borůvková Dagmar	1115	Maříková Anna
1073	Burianová Anna	1144	Michálková Gabriela
1182	Burianová Jiřina	1090	Michlová Věra
1112	Bohumír Brunclík	1151	Nelibová Marie
1102	Čmuchálková Olivie	2325	Nedvídková Věra
2262	Divíšek Vladimír	1122	Nachtmannová Libuše
2303	Drahotová Marusa	2306	Nohlová Josefa
2282	Eisenbergová Blanka	1105	Niederlová Miloslava
2320	Faiglová Marie	1104	Nocarová Milena
1091	Gébová Nina	2276	Pietschmannová Josefa
2272	Hanušová Marie Jana	1108	Podrabská Vlasta
1091a	Hejlová Dagmar	1158	Pšeničková Marie
2307	Feiferlíková Anna	1069	Rendlová Blanka
1150	Chlupáčová Zdena	1094	Řípová Jana
1091a ⁸⁾	Chudobová Nina	1089	Sobotková Naděžda
1075	Jásek Josef	1114	Srbová Anna

2284	Jeníčková Markéta	2324	Svobodová Anna
2279	Jungová Olga	2273	Stará Marie
1148	Jelínková Jarmila	2306a	Študentová Farkačová Věra
2265	Jeníková Vlasta	2263	Stárková Anna
1087	Keplerová Irena	1171	Špryzlová Dagmar
1147	Kohoutková Marie	2316	Šťastná Jarmila
1093	Kotalová Marie ^e	2346	Šerclová Božena
1086	Knížková Jiřina	1634	Šuranová Kateřina
2304	Kofroňová J. M.	1103	Švingerová Irena
1062	Kolman Miloslav	1149	Tovarnická Milena
1123	Kozmanová Aloisie	2281	Ulrychová Jaroslava
1072	Krajská Marie	2277	Vejvodová Hana
2317	Krupička Zdeněk	1163	Veselá Marie
1085	Kudelová Helena	1164	Vlasáková Marta
1157	Kudrnová Jana	2321	Vandasová Františka
1143	Kylnarová Věra		

EVENTUELL-Liste

Listina — EVENTUEL

[BALLETTMEISTER — CHOREOGRAFOVÉ]^f

2337 Hansel Helmuth D

[ARCHITEKTEN — ARCHITEKTI]^g

1 Ing. K. P. Adam D

EVENTUELL-Liste

Listina — EVENTUEL

SPIELLEITER — ANWARTER (SONDERERNEHMIGUNGEN)REŽISÉŘI — ČEKATELÉ (PROZATÍMNÍ PRŮKAZY)

310 Jernek Karel
 SE Svoboda Karel
 SE Palouš Karel
 SE Linhart Oskar

[Nachtrag zur EVENTUELL-LISTE]^h Nr. 1[Dodatek k LISTINĚ EVENTUEL]ⁱ čís. 1Mitglieder der Provinztheater (Schauspieler)

Členové mimopražských divadel (herci)

[Bukovanská] ^j Miluše	SE	Linhart Oskar	SE
Čapek-Roll Jiří	SE	Lokša Jaroslav	SE
Fišer Ladislav	SE	Malík Jaroslav	SE
Froňková Zdenka	SE	Pospíšil Jaromír	SE
Charvátová Julie	SE	Raušer Jaroslav	SE
Chromek Rudolf	SE	Roček Boleslav	SE
Jurdová Běla	SE	Skálová Gisa	SE
Kořínek Vladimír	SE	Vozák Vladimír	SE
Krátký Rudolf	SE		

*NFA, fond Českomoravské filmové ústředí, inv. č. 574.***Připravil Ivan Klimeš**

a-b — podtrženo

c — vepsáno rukou

d — proloženo

e — vepsáno rukou

f-i — proloženo

j — všechna příjmení v tomto seznamu členů mimopražských divadel jsou psána proloženo

- 1) Listina Eventuel (NA, ČMFÚ, inv. č. 574) je strojopisná kopie psaná na papíru formátu A4 o rozsahu 17 listů popsaných po jedné straně. U dokumentu je přiložen proužek papíru ustríženého z kancelářských desek s nalepeným štítkem v českém a německém jazyce: „Seznam film. tvůrčích pracovníků — Listina Eventuel — osoby nasazené totálně neb ve válečném průmyslu, které však mohou být pro práci ve filmu na určitou dobu uvolněny.“ V seznamu jsou některá jména rukou vyškrtnuta, jiná naopak dopsána. Všechny takové zásahy jsme v naší edici průběžně evidovali. Dokument není datován, o jeho časové shodě s Listinou Muss můžeme pouze spekulovat. Formy zvýraznění textu v obou dokumentech registrujeme v písmenných koncových poznámkách, koncové poznámky číslované pak obsahují komentáře.
- 2) Číslo průkazu ČMFÚ.
- 3) Německý člen ČMFÚ.
- 4) Následuje rukou vyškrtnuté jméno: „712 / Rogoz Zvonimír“. (Jeho jméno se již vyskytuje v tzv. Listině Muss.).
- 5) Následuje rukou vyškrtnuté jméno: „SE / Waté Adi / D“.
- 6) SE = Sonderernehmung (prozatímní průkaz). Prozatímní průkaz byl vydáván nečlenům ČMFÚ, kteří byli se souhlasem ČMFÚ přechodně angažováni k natáčení filmu.
- 7) Následuje rukou vyškrtnuté jméno: „158 / Elb Gretl / D“.
- 8) Patrně překlep, správně mělo být: 1091b.

Československá televize pro zahraniční diváky a čtenáře

Martin Štoll, *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia. From the First Democratic Republic to the Fall of Communism*. New York and London: Bloomsbury Academic 2018.

Recenzovaná monografie dokumentaristy, režiséra, dramaturga a předního českého historika a teoretika médií Martina Štolla *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia* vyšla v ruce 2018 v renomovaném londýnském nakladatelství Bloomsbury Academic. Vzhledem k omezenému množství anglojazyčných publikací věnovaných historii televizního vysílání v zemích bývalého východního bloku představuje vydání Štollovy monografie pozoruhodnou událost. Dosud vyšlo v anglickém jazyce pouze několik knih zaměřených na historii polské, východoněmecké či rumunské televize,¹⁾ výsledky akademického výzkumu na poli dějin televize ve východním bloku jsou mnohem častěji prezentovány formou tematicky úžeji zaměřených studií, článků či konferenčních příspěvků. Monografie Martina Štolla je proto průkopnickou a dosud tematicky nejrozsáhlejší publikací o historii Československé televize v anglickém jazyce, která zároveň rozšiřuje mezinárodní pole akademického výzkumu v oblasti dějin televize v období socialismu.²⁾

Autor zde částečně navazuje na svou dřívější publikaci o prehistorii televizního vysílání v Československu a událostech vedoucích k zahájení pravidelného vysílání, nazvanou dle přelomového data 1. 5. 1953. *Zahájení televizního vysílání. Zrození televizního národa*.³⁾ *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia* nicméně zpracovává časově mnohem širší výzkumné období a klade si za cíl kontextualizovat historický vývoj národní veřejnoprávní televize v Československu v proměnách ideologického diskursu. Kniha sleduje rozvoj televizního média v Československu od prvních výzkumných kroků v meziválečném období přes zahájení pravidelného televizního vysílání Československé televize, expanzi televizního média během 60. let v souvislosti se zesilováním politického dohledu, dopady událostí roku 1968 a období tzv. normalizace až po revoluci roku 1989. Závěrem zpracovává také násled-

1) Heather L. Gumbert, *Envisioning Socialism: Television and the Cold War in the German Democratic Republic*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2014; Sabina Mihelj – Simon Huxtable, *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*. Cambridge: Cambridge University Press 2018; Burton Paulu, *Radio and Television Broadcasting in Eastern Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1967.

2) Srov. Paulina Bren, *Greengrocer and His TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca: Cornell University Press 2010, české vydání *Zelínář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia 2013.

3) Martin Štoll, *1. 5. 1953. Zahájení televizního vysílání. Zrození televizního národa*. Praha: Havran 2011.

nou transformaci a rozpad federální Československé televize, ke kterému dochází s rozpadem Československa k 31. 12. 1992 a vstupem nezávislých vysílatelů na český mediální trh.

V chronologicky řazených tematických celcích a podkapitolách, časově vymezených zlomovými okamžiky politického a společenského vývoje Československa či klíčovými milníky vývoje televizního média v zemi, Štoll analyzuje vztah televizního média a politického, ekonomického a společenského vývoje v zemi. Tento vztah je mnohovrstevnatý, interaktivní, nerozdělitelný a především velice dynamický. Československá televize, ale přeneseně i další masová média v zemi pro autora představují živý a trvale proměnný organismus, který bezprostředně reaguje na společenský vývoj napříč 20. stoletím a zároveň ho aktivně ovlivňuje. Ostatně jak sám autor píše v úvodu své monografie: „Dějiny Československé televize tvoří paralelu k dějinám Československa“ (s. 241).

Vzhledem k jazyku publikace a její distribuci primárně na angloamerickém trhu je text doprovázen „kontextualizujícími vsuvkami“ (Context Boxes). Jejich praktickou funkcí je ve zkratce přiblížit klíčové události a souvislosti analyzovaného období moderních československých dějin, které by nemusely být zahraničnímu čtenáři automaticky známé. Také úvod své publikace autor věnuje obecnému nastínění socialistické ideologie a její manifestaci ve středoevropském kontextu před rokem 1945 i procesům, které v této souvislosti následovaly v československé společnosti od konce druhé světové války. Tento kontext je klíčový pro uchopení vztahu vládnoucí Komunistické strany Československa a Československé televize jako instituce i média k hlubšímu porozumění motivací a mechanismů využití televizního vysílání jako nástroje propagandy a upevňování moci KSČ.

Štoll v *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia* nejprve na základě studia primárních pramenů, archivních a programových fondů a sekundární literatury provádí důkladnou analýzu technologických počátků a institucionalizace televizního vysílání na československém území. Úvodní část zachycuje průkopnické období meziválečného výzkumu televizních technologií, které provázejí pozoruhodné příběhy vědeckého i osobního zápalu zúčastněných radioamatérů i rozporuplný přístup státních institucí. Sleduje postupné vydělování televize z pozice technické kuriozity okrajového společenského významu, která je jen určitým doplňkem bujně se rozrůstajícího rádiového trhu. Rozpoznání potenciálu mladého média během druhé světové války pak učinilo z dosaženého televizního výzkumu žádanou válečnou kořist jak ze strany německé, tak sovětské armády.

50. léta jsou charakterizována pokračující experimentální povahou televize a hledáním institucionálního a organizačního rámce. Experimentální televizní vysílání je zahájeno 1. května 1953, za pravi delné je pak prohlášeno 25. února 1954. Až do roku 1959 byla nicméně Československá televize organizační součástí Československého rozhlasu jako Televisní studio Praha, což přinášelo řadu praktických omezení v každodenním provozu. Štoll zde také podnětně přibližuje modely konzumace audiovizuálního obsahu v tehdejší Československu, jež značně formovaly i televizní produkci prvních let vysílání. V rámci vztahu televizního média a totalitního režimu je důležité přiblížení experimentální povahy prvních let vysílání, která proces rozvoje televize od mocenského dohledu vzdalovala a v důsledku přinášela určité svobody.

I přes nevyhovující technické vybavení provizorních natáčecích studií a ekonomickou podhodnocenost televizního provozu ze strany vlády v první dekádě vysílání rapidně stoupal počet televizních koncesionářů — na počátku 60. let přesáhl první milion. I proto přinesla první polovina 60. let upevnění nového legislativního rámce Československé televize a v jeho důsledku posílení mocenské pozice Ústředního výboru Komunistické strany Československa. Autor představuje dané období jako „zlatou éru televize“, jejíž charakter přibližuje i skrze několik vybraných titulů. Důležité aspekty vnímá ve formování specifických televizních žánrů, rozšiřování mezinárodního renomé instituce skrze úspěchy

produkce Československé televize na zahraničních festivalech⁴⁾ a rozrůstající se autorské platformě tvůrců.

Rozvoj specifické dobové televizní praxe Československé televize autor funkčně klade do kontextu upevňování politického dohledu nad televizním vysíláním, přičemž tyto souvislosti nevnímá pouze národně, ale vztahuje je i k dalším vysílatelům bývalého východního bloku. Především k sovětské televizi, která byla v tomto období určujícím modelem, ale i k dalším televizím, například polské či východoněmecké, jež dotvářely dobovou mediální krajinu a měly svůj vliv na programovou dramaturgii i dlouhodobé plány rozvoje Československé televize. Důležitý je Štollův vhled do technologie televizní produkce a praxe. Skrze něj ilustruje, jak stísněné studiové podmínky, nedostatek filmového materiálu a personálu a nezbytnost velkého osobního nasazení stály u vzniku specifických vyprávěcích a formálních postupů uplatněných v televizní dramatické tvorbě v 50. a 60. letech. Stejně tak mobilita televizních štábů byla pro rozvoj televizní publicistiky v tomto období a jejích specifických přístupů klíčová. Československá televize si během prvních dvou dekad vysílání rovněž vybudovala nezastupitelnou úlohu v reflexi společenského dění, což se především během 60. let zásadním způsobem projevovalo. Zatímco politické uvolnění otevřelo prostor pro vznik sociálně a politicky kritických pořadů, konsolidační procesy v posrpnovém období měly přímé důsledky v restrikcích — nejčastěji v personálních postizích jejich autorů a revizi odvysílaného obsahu. Konkrétní případové sondy zde funkčně ilustrují změny politického klimatu v rámci instituce a tlaky, které na ni jako na celek byly vyvíjeny a měly bezprostřední dopady na personální, dramaturgické i ideové rovině.

Television and Totalitarianism in Czechoslovakia poskytuje také rozsáhlý přehled tvorby Československé televize napříč žánry i formáty. Vzhledem k provenienci vydání publikace je možné s jistotou předpokládat, že znalost těchto děl bude u zahraničního čtenáře limitovaná. Štoll nepřináší rozsáhlejší analýzu konkrétních titulů, ale nachází mezi nimi určité tematické, žánrové či autorské vzorce. Klíčovou otázkou ale zůstává vývoj vztahu mezi mocenskými mechanismy upevňování komunistické ideologie a produkcí a konzumací televizního obsahu. V období tzv. normalizace, tedy ve funkčním období ústředního ředitele Československé televize Jana Zelenky, dochází k výraznému odklonu v aktuální hrané televizní tvorbě od realistického obrazu společnosti. Vznikají seriály jako *ŽENA ZA PULTEM*, *NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA*, *PLECHOVÁ KAVALERIE*, *DRUHÝ DECH* a řada dalších, u kterých propagandistický záměr zcela srozumitelně posouval zobrazení každodenní reality Československa až do téměř absurdních rovin. Osvěžující je práce s dobovou diváckou zkušeností, často osobní, čímž dosahuje výstižného, až černohumorného komentáře dobové atmosféry v Československu. Zároveň Štoll pracuje s určitým předpokladem diváckého čtení proti oficiální politické ideologii — právě v zájmu diváků o žánrově pestrá a umělecky hodnotnou tvorbu bez prvoplánového propagandistického obsahu vidí jeden z faktorů, jež vyústily v široký záběr televizní tvorby v období 70. a 80. let.

Přelom 80. a 90. let, sametová revoluce a následný rozpad federace utvrdil pozici Československé televize jako spoluhybatele klíčových politických a společenských změn, přinesl proměnu interakce televizního média s divákem i státní mocí a předznamenal konec federální Československé televize a počátek vysílání České televize na diverzifikovaném mediálním trhu otevřeném soukromým vysílatelům. Štoll sleduje období zániku Československé televize z perspektivy především personální a institucio-

4) Především Mezinárodní televizní festival v Monte Carlu (v roce 1962 celkem čtyři oceněné tituly v pěti kategoriích, mj. *NÁMLUVY*, *MEDVĚD*, *ZTRACENÁ REVUE* a *PŘÍPAD OBRNA* nebyl zaznamenán), Mezinárodní televizní festival v Montreux (*TISÍC POHLEDŮ ZA KULISY*, oceněn Bronzovou růží v roce 1961), Mezinárodní televizní festival v Římě (*KOČÁR NEJSVĚTĚJŠÍ SVÁTOSTI*, laureát ceny Gran Premio v roce 1963) [pozn. aut.].

nální, přičemž se zaměřuje na klíčové osobnosti, které se na transformaci instituce podílely, a na faktory, které ji usměrňovaly.

Martin Štoll ve své monografii zpracovává čtyři dekády historie Československé televize, nepřistupuje k ní však jako k uzavřenému monolitu, ale jako k fascinujícímu a tematicky různorodému badatelskému poli, jež odráží celospolečenské změny. Zároveň pracuje s televizním médiem jako s možným východiskem pro analýzu mocenských mechanismů v totalitním režimu, zejména způsobem, jakým zohledňuje sociologické a politologické přístupy na rámec historiografického výzkumu. V neposlední řadě publikace ve svém celku vyzařuje dlouhodobý akademický i osobní zápal pro dané téma, který činí jeho knihu velice čtivou, široce přístupnou a projevující velký respekt k individuálním příběhům, jež nestojí pouze v pozadí velkých dějin institucí, ale jsou jejich zcela klíčovou a nedělitelnou stavební jednotkou.

Autor přináší řadu dosud nezpracovaných výstupů svého unikátního výzkumu, které by bylo nepochybně nadmíru zajímavé analyzovat detailněji a ve větším rozsahu. Nepochybně cenná by mohla být širší práce se zdroji orální historie, které by mohly ještě obohatit pohled na zvolené období televizního vysílání. Nejvíce zdrojů orální historie je možné využít k období od druhé poloviny 60. let k současnosti. Pomíjivost těchto pramenů je zjevná, každý provedený rozhovor je proto cenný i nad horizont dané publikace. Vzhledem ke Štollově ambici reflektovat televizní praxi ve vztahu k institucionálnímu a politickému rámci Československé televize postrádám tyto materiály o to více. Zároveň by mohlo být podnětné pracovat analytičtěji s konkrétními audiovizuálními díly, například formou ilustrativních případových studií. Dá se předpokládat, že většina titulů nebude cílovým čtenářům širěji známá, přesto o nich v publikaci dostanou často pouze telegrafickou informaci doplněnou občasnou obrazovou ilustrací. Nicméně plocha textu neposkytuje k takovým analytickým sondám dostatečný prostor, a jejich zapojení by se tak pravděpodobně děllo na úkor konzistentního přístupu a promyšlené stavební struktury textu. *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia* takto nabízí inspirativní přístup k uvažování o moderních dějinách Československa skrze metaforickou televizní obrazovku, jejíž obraz je místy rozostřený, místy zrnitý, ale nabízí nesmírně dramatický program s diváckým potenciálem pro celou řadu televizních diváků i badatelů v domácím a především mezinárodním kontextu.

Jana Čížková

Parikkův zelený obrat v mediální teorii: záslužná intence, problematická filozofie

Jussi Parikka, *Geologie médií*. Praha: NAMU 2020 [z originálu přel. Jan Petříček].

Nový český překlad knihy *A Geology of Media* (2015)¹⁾ od finského akademika Jussiho Parikky, jednoho z předních mediálních teoretiků současnosti, je dalším přírůstkem do edice „Studia nových médií“ vydávané nakladatelstvím Karolinum. Tato série pečlivě vybraných titulů se v českém a slovenském kontextu stává neoficiálním kánónem mediální teorie a představuje diverzitu a interdisciplinárnost (novo)mediálních studií. Parikkova *Geologie médií*, jak zní neproblematický český překlad názvu knihy, se zařazuje mezi dosavadní publikace od Lva Manoviche²⁾ či filozofa informace Luciana Floridiho působícího při Oxfordském internetovém institutu.³⁾

Finský teoretik do této edice patří právem. Od dob svých raných prací o počítačových virech až po pozdější texty na rozhraní kulturní teorie, mediální archeologie či politicko-ekonomické kritiky médií se etabloval mezi teoretiky, se kterými se oboroví experti i seriózní studenti musí potýkat, ať už s nimi souhlasí, či nikoli. Parikku lze vnímat jako ideálního reprezentanta současného myšlení o médiích — citované reference v *Geologii médií* až na pár chybějících jmen tvoří téměř kompletní nomologickou síť novomediálních studií jako takových. Setkáme se s reflexí myšlenek Friedricha Kittlera, Benjamina Brattona, Michela Foucaulta, dua Gilles Deleuze – Félix Guattari, Bruna Latoura, Manuela DeLandy, Waltera Benjamina, nebo také například amerického postmoderního spisovatele Thomase Pynchona. Vedle teoretických prací se Parikka odvolává na současné spekulativní umělecké a designové projekty, ze kterých čerpá inspiraci k vlastnímu myšlení, ale také jimi v konkrétní podobě prezentuje své teoretické argumenty.

V knize předkládá Parikka jednoduchou tezi. Moderní digitální technologie se sice tváří nemateriálně, ale ve skutečnosti je jejich existence umožněna exploatací miliony let vznikajících *velmi* materiálních chemických procesů, minerálů a nerostů, ale také prací spojenou s jejich těžbou a následným (ne)řešením, co se s médii stane po skončení jejich životnosti. A mediální teorie v paradigmatu Parikkovy geologie médií má za úkol kriticky zhodnotit celý životní cyklus materiality médií, počínaje těžbou a zpracováním nerostů, které jsou součástí komplexně propojené a pro většinu lidí těžko představitelné sítě materiálních, ekonomických a průmyslových vztahů. Ty stanovují logiku ekonomické produkce a podmiňují kulturní a společenské procesy. Média, stručně řečeno, nevznikají a nefungují

1) Jussi Parikka, *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

2) Lev Manovich, *Jazyk nových médií*. Přeložil Václav Janoščík. Praha: Karolinum 2018.

3) Luciano Floridi, *Čtvrtá revoluce. Jak infosféra mění tvář lidské reality*. Přeložil Čestmír Pelikán. Praha: Karolinum 2019.

ve vakuu. Benjamin Bratton připomíná, že málokdo si při používání chytrých mobilních zařízení typu iPhone uvědomuje, že nosí po kapsách „malé kousky Afriky“ (s. 69), například minerál koltan přímo zapříčiňující ozbrojené konflikty a zneužívání dětské práce při těžbě v africkém Kongu.

Mediální teorie orientovaná na materialitu médií má svou genealogii. Důležitým zlomem bylo, když humanitní a sociální vědy začaly média studovat nejen po stránce obsahu, ale také na základě analýzy jejich materiality. Za to vděčíme podle Parikky především německé mediální teorii, tak jak ji praktikoval Friedrich Kittler a jeho následovníci.⁴⁾ Tato teorie staví do popředí média jako technické aparáty, jejich obvody, hardware technologie, ale i širší kontextuální aspekty mediálního a vědeckotechnologického komplexu složeného ze strojů, sociálních a technických sítí, institucí a vzorců výchovy a chování (s. 16). Parikka se s touto verzí materialismu médií ztotožňuje, ale zároveň argumentuje, že Kittler a další se zastavili při otevírání pomyslné černé skříňky médií příliš brzy. Pod vlivem teorie antropocénu proto Parikka navrhuje další posun, tentokrát k zelené či environmentální mediální teorii, kde nejmenší analytickou jednotkou mají být chemické procesy, minerály a různé druhy nerostného bohatství geologické sféry planety, bez kterých by průmyslová revoluce 19. století ani digitální revoluce druhé poloviny 20. století nebyly možné (Silicon Valley dostatečně symbolizuje nepostradatelnost křemíku ve vývoji mikročipů).

Parikkova analýza podmínek médií se tímto mění na geologické zkoumání materiality Země z pozice ekologie „hlubokého času“ (Tiefenzeit) po vzoru německého mediálního teoretika Siefreda Zielesskiho (s. 59). Místo hardwaru, softwaru a politických dopadů algoritmů se do popředí zájmu dostávají celoplanetární afordance⁵⁾ geologických vrstev, nerostného bohatství a mimolidských hlubokých planetárních temporalit rozkladů a obnovy (s. 67). Parikka geologickou analýzou médií otevírá opomíjené materiálně-existenciální podmínky médií a nachází ještě „tvrdší“ a fundamentálnější hardware — chemické procesy a vlastnosti nerostů coby prvotní podmínky existence médií. Například rané baterie jsou uvedeny jako ztělesnění „chemického skladování energie“ pomocí kyseliny sírové a dusičné (s. 127), moderní počítače se neobejdou bez křemíku a serverové farmy vyžadují elektrický příkon často srovnatelný s menším městem. Tato „mediální historie hmoty“ poukazuje na to, že „různé komponenty, minerály, kovy, chemikálie a další prvky spojené s médii zde chápeme jako důležitou součást historie a archeologie médií“ (s. 43–44). Každá technologická infrastruktura je v poslední instanci vždy realizována v nějaké materiální formě, která sice zůstává pod povrchem našeho každodenního vnímání, ale to neznamená, že nemá kauzální vliv na lokální i globální politické, ekonomické a ekologické procesy. Tyto jevy podle Parikky (a většiny současných mediálních teoretiků a teoretiček) vyústily v antropocén, respektive Parikkův neologismus „antroboscén“, jenž vznikl spojením antropocénu a „obscénních“ konzumních tužeb a kapitalistických sil, které jsou důležitým hnacím motorem antropocentrických klimatických změn.⁶⁾

Vedle mediálně-archeologické metodologie a empirických dat ke spotřebě nerostného bohatství při výrobě médií si Parikka vypůjčuje estetickou a rétorickou sílu vybraných projektů na pomezí spe-

4) V alternativní genealogii materialismu v diskursu mediální teorie bychom dle mého názoru uvedli i torontskou školu médií a jejího nejslavnějšího představitele Marshalla McLuhana, jenž provedl koperníkovský obrat v mediální teorii, když místo doposud privilegovaného obsahu začal zkoumat formální, materiální a technické aspekty médií. To je poselství zprofanovaného aforismu „the medium is the message“.

5) Pro bližší vysvětlení pojmu „afordance“, jež nemá doposud v českém jazyce ustálený překlad, viz s. 25 a poznámka 31.

6) Komentář k významu pojmu „antroboscén“ viz s. 33. Případně Parikkova další kniha, která se zcela pojmu věnuje, viz Jussi Parikka, *The Anthroboscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

kulativního umění a designu. Silné emoce u většiny čtenářů vyvolá například mobilní aplikace spadající do žánru tzv. vážných her: *Phone Story* od studia Molleindustria. V duchu Parikkovy geologie médií aplikace provází uživatele krok za krokem místy a procesy výroby chytrého telefonu iPhone: uživatel se stane hlídačem pracovního tábora, kde nezletilé děti a váleční zajatci jsou nuceni dolovat v africkém Kongu koltan, hojně používaný v elektronice, nebo pomáhá zachránit čínské dělníky při jejich sebevražděných skocích ze střechy montážní továrny (s. 89–90). Další projekt, videoinstalace *Squeeze* od Miky Rottenbergové (s. 32), používá motivu podsvětí pro vyobrazení místa tvrdé práce, kapitalistického výrobního způsobu a konceptu odcizení. A v současné době vzkříšeného veřejného imaginárního vesmírných letů je relevantní i projekt *The Last Pictures* vizuálního umělce Trevora Paglena (s. 69), který poukazuje na finální stádium kapitalismu, kdy se vrstvy kosmického smetí na oběžné dráze stávají nedílnou součástí vnější geologické vrstvy Země, a tudíž i objektem zájmu antropocentrického myšlení.

Parikkovo použití nové materialistické teorie médií má vedle mediálně-archeologického zaměření i výraznou filozofickou dimenzi naznačující ontologické a epistemologické důsledky materiality médií. Geologický přístup pojímá mediální technologie jako „dodatečné účinky“ nebo „dozvuky“, které „přetrvávají jako fosilizované stopy plánovaného zastarávání a přístrojové kultury, jakož i masivní infrastruktury, na jejímž základě média fungují“ (s. 87). V pojetí nového materialismu nejsou média, technologie ani hmota obecně pasivní a inertní „věci“, ale mají vlastní moc konat, mají na člověku nezávislou ancestrální historii (Quentin Meillassoux). Podle politické teoretičky Jane Bennetové mají média a technologie „vitalitu“,⁷⁾ fyzika a feministická teoretička Karen Baradová zas promlouvá do filozofie médií svou teorií „agenčního realismu“ a „intra-akce“.⁸⁾ V neposlední řadě známá teoretička Donna Harawayová zavedla do diskursu novomediální teorie pojem „přírodokultur“,⁹⁾ na který se Parikka v knize často odvolává, a dokonce na něm staví svou vlastní verzi „mediapřírod“. Přisuzováním života věcem a neorganickým procesům vychází Parikka také z filozofie Deleuze a Guattariho a jejich pojetí „dvojí artikulace“ geologicky inspirovaných procesů variace a stratifikace, kdy „intenzity a toky Země“ mají generativní sílu produkovat nové formy a látky (s. 57).¹⁰⁾

Především u Baradové a Harawayové nacházíme filozofický závazek vůči překročení modernistických dichotomií tím, že tyto dva pomyslné protipóly jsou v tak úzce propojené inter-akci, kde dochází k natolik intenzivnímu vzájemnému redefinování, že je filozoficky přesnější hovořit o koevoluci a konsubstancialitě (soudstatnosti) subjektu/objektu či přírody/kultury. Parikka zavedením „mediapřírod“ přidává k „přírodokultuře“ i dimenzi médií, technologií a technických infrastruktur, čímž poukazuje na to, že mediální technologie spolukonstruují, co znamená být člověkem.

Abychom mohli zkoumat vliv materiality médií na antropocén, Parikka důsledně poukazuje na fakt, že bychom se neobešli bez médií samotných. Díky mediovanému vztahu k Zemi a technikám „vizualizace, sonifikace, kalkulace, mapování, předpovídání, simulace a tak dále“ (s. 28) jsme schopni Zemi uchopovat jako objekt našeho fenomenologického (a technologicky mediovaného) vnímání. Parikka uznává, že „média strukturují, jak se to s věcmi ve světě má a jak je poznáváme“ (s. 15), a tím mé-

7) Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010.

8) Karen Michelle Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press 2007.

9) Donna J. Haraway, *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2007; Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.

10) Více ke dvojí artikulaci, stratifikaci a variaci u Deleuze a Guattariho viz s. 57.

dia vytváří „epistemologický rámec“, který umožňuje i formuje specifické formy vnímání, simulace, konstrukce a plánování (s. 86).

Parikka má pravdu, že vedle ontologických otázek jsou to i otázky poznávání a rozšiřování našich kognitivních a percepčních schopností, které jsou nedílnou součástí nejen geologické analýzy médií, nýbrž mediální teorie jako takové. Kde se však s Parikkou názorově rozcháším, je jeho unikauzální a deterministický pohled na to, jaký epistemologický rámec člověku média poskytují a jakým způsobem nás média navádí nazírat na planetu a přírodu. Pro Parikku je pouze jedna odpověď: logika a hodnoty (kognitivního) kapitalismu jsou natolik všeobjímající, že média a technologie odkrývají Zemi a přírodu *primárně* jako stav použitelných zásob energie čekajících na exploataci.

V důsledku přílišného důrazu na kontext pozdního kapitalismu se Parikkova geologie médií může jevit ideologicky zabarvená a deterministická. V celé knize jsem nenašel jediný příklad toho, jak by materialita médií mohla mít pozitivní vliv. Umožňuje materialita médií komunikaci a výuku během celosvětové pandemie? Je možné říct, že nanovlákná, silikony a další hypermoderní materiály umožňují tvorbu umělých orgánů pro seniory a 3D tisk umožňuje dětem, jež přišly o končetiny, progresivně „tisknout“ nové protetické končetiny přizpůsobující se věku dítěte? A co například materialita technologií v podobě moderních dámských hygienických potřeb?

Coby zástupce nového materialismu chce finský teoretik zachovat ontologickou autonomii materiality médií a technologií, které nemůžeme redukovat na pouhé sociokulturně konstruované výpovědi. Dále se Parikka přiznává, že je následníkem Zielinského *variantologie*, která nás nabádá, abychom neredukovali naši analýzu materiality, médií a technologií pouze na to, co je poplatné logice tržních mechanismů pozdního kapitalismu, potažmo temporalitě určené aktuální poptávkou trhu, jež fetišizuje nejnovější produkty na úkor jakékoli dlouhodobé vize udržitelnosti. Místo toho variantologie ve studiu nových médií využívá co největší množství přístupů, mezioborového dialogu humanitních studií, přírodních věd a umělecké praxe, aby měla šanci se přiblížit monumentálnímu požadavku nahlížet na média optikou hlubokého času. Jestliže tedy přijmeme, že Parikka chce zachovat autonomii materiality, neusiluje ji redukovat na sociokulturní konstrukty a zavazuje se k variantologii a hlubokému času médií, jak je možné, že dříve nebo později Parikka vždy skončí u drasticky antropocentrické a časově mělké kritiky kapitalismu a jeho všudypřítomného vlivu na média a technologie?

Parikka na jednu stranu předstírá, že skutečně otevírá pomyslnou černou skříňku, rozbíjí materialitu médií na co nejmenší analytické jednotky chemických procesů, minerálů a kovů, aby uzavorkoval existující diskursy, ideologie a reprezentace spojené s médii a přiblížil se autonomní a autentické ontologii materiality. Reálně však Parikka sice černou skříňku otevírá a materialitu skutečně rozbíjí, její střeby však okamžitě vkládá do jiné tmavé skříňky s nápisem „Kapitalismus“. Mediální technologie pak pro Parikku nemohou odkrývat přírodu a mít jiné afordance než ty diktované pozdním kapitalismem a anti-environmentální politickou ekonomikou. Parikka není schopen o vztahu člověka, médií a technologií *přemýšlet vně kapitalismu*. A to ani tehdy, když hovoří o hlubokém čase milionů let geologických procesů Země. Pro Parikku je kapitalismus teoretické a priori.

U Parikky proto nacházíme pouze metafyziku, která redukuje vztah člověka a technologií na odcizení a vykořisťování. V tomto pojetí média a technologie pouze využívají přírodu a ve výsledku i člověka jako „použitelný stav“ a zásobu energie připravenou k (zne)užití. Tento způsob uvažování evokuje nejen Marxe, ale samozřejmě i Heideggerovu filozofii techniky, kterou Parikka v knize cituje. A i když Parikka tvrdí, že Heidegger nepatří k hlavním inspiracím knihy, svým kritickým pohledem na uzurpaci geologických vrstev kapitalismem čerpá z Heideggera mnohem více, než si připouští.

Parikkův kapitalistický Gestell

Když Parikka tvrdí, že nebude vycházet z Heideggerovy metafyziky technologií, nedělá to proto, že by s ním nesouhlasil (s Heideggerovou kritikou moderních technologií zcela souzní), pouze chce stavět na konceptuálně bližších přírodokulturách Harawayové (s. 29). Tím Parikka zcela nekriticky přijímá Heideggerovu filozofii technologií, v níž esencí technologie je způsob, jakým *odkrývá* svět: „Hloubka se stává nejen ukazatelem času, ale také zdrojem ve fundamentálním smyslu Heideggerova ‚použitelného stavu‘ [...] technologie odkrývá přírodu způsoby, které z ní mohou učinit přírodní zdroj“ (s. 74). Parikka pokračuje citací známé pasáže z Heideggerovy *Otázky techniky*, ve které Heidegger definuje, že způsob *odkrývání* přírody, který vládne v moderní technice, lze charakterizovat jako „vymáhavé požadování“, které vymáhá na přírodě uvolněnou energii, již člověk moderní technikou přetváří, hromadí, přeměňuje apod. To vše jsou způsoby odkrývání moderní techniky, které mají podle Parikky „ústřední význam pro porozumění technologickým asamblážím, které kovy a minerály vrazují do technologických a mediálních kontextů“ (s. 74). Nakonec Parikka explicitně propojuje Heideggerův exkluzivně negativní postoj k moderním technologiím s technologickým kapitalismem — Země je Parikkou chápána jako:

dynamická sféra života překračující hranice mezi organickou a neorganickou říší [...] Země je [...] také čím dál častěji rámována jako heideggerovský ‚použitelný stav‘: jako zdroj určený k zužitkování [...] Zde se dynamika pulzujícího života stýká s korporátní skutečností technologického kapitalismu, který je zároveň způsobem vykořisťování a epistemologickým rámcem (s. 28).

Jak je známo, Heidegger pojmenovává onen exploatační způsob odkrývání a *rámování* přírody coby použitelného stavu zásob energie německým slovem Gestell, který definuje i bytnost moderní techniky.¹¹⁾ Čtème pozorně: pro Heideggera je moderní technika *bytostně* pouze zneužíváním přírody. Heidegger však nepodává dostatečné vysvětlení toho, proč tímto způsobem bytnost techniky definuje, až na to, že je to náplň současné epochy Bytí.¹²⁾ Rámování a mediaci lidského vztahu k přírodě prostřednictvím ryze negativního Gestell je pro Heideggera pevně daným předpokladem.

Parikkův postoj k Heideggerově interpretaci moderní techniky je veskrze pozitivní — Heideggerův Gestell se zrcadlí v Parikkově vidění současných mediálních technologií. Na rozdíl od Heideggera si však Parikka připravuje pro zdůvodnění ryze negativního postoje vůči moderním technologiím zcela explicitní vysvětlení: Parikkův Gestell je politická ekonomie kapitalismu, která vytváří onen všeobjímající epistemologický rámec, v němž si člověk nemůže pomoci a náš technologicky mediovaný vztah k planetě a přírodě je negativní, se všemi patologiemi pozdního kapitalismu, které Parikka vyobrazuje napříč knihou.

Parikkův Gestell trpí stejnými problémy jako Heideggerův: neguje svobodnou vůli člověka, determinuje vztah člověka a přírody na epistemologické i ontologické úrovni (determinuje

11) Martin Heidegger, *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH. Knihovna novověké tradice a současnosti 2004.

12) Pro podrobné vysvětlení vztahu epochy Bytí a Gestellu viz např. Don Ihde, *Heidegger's Technologies. Postphenomenological Perspectives*. New York: Fordham University Press 2010.

poznávání světa i to, čím pro nás svět je). Nakonec se musím ptát, jak přesně tento kapitalismem zdůvodněný Gestell naplňuje Zielinského variantologii, jež požaduje neredukovat materialitu technologií na sociokulturní interpretace. Pokud by chtěl tento příslib skutečně naplnit, mohl by se paradoxně inspirovat dědictvím mcluhanismu, jehož se až příliš unáhleně zříká.

Parikkův zelený mcluhanismus a role umění v mediální teorii

Stejně jako všichni současní představitelé novomediální teorie i Parikka je ve velké míře následovníkem koperníkovského obratu v mediálních studiích, který má na svědomí Marshall McLuhan a torontská škola médií. Díky nim se mediální teorie začala odvracet od analýzy mediálního obsahu a zaměřila se na formální aspekty procesu mediace samotné, respektive na to, jak *materialita médií mediuje*.¹³⁾

Mcluhanismus i Parikkou deklarovaný nový materialismus odmítají redukovat materialitu na epifenomény sociokulturních vlivů. Na druhou stranu je McLuhan stále mnohými označován za technologického deterministu, což je nařčení zachované v diskursu mediálních studií z dob před větším vlivem (nového) materialismu, kdy jakýkoli náznak autonomie médií a technologií byl považován za nepřipustný determinismus. Mé vlastní čtení McLuhana¹⁴⁾ identifikuje jeho pozici jako *interakcionistickou*, v níž média a technologie ovlivňují, ale zároveň jsou ovlivňovány člověkem a společností: člověk je „pohlavním orgánem světa strojů“,¹⁵⁾ avšak stroje zpětnovazební smyčkou ovlivňují „smyslové vnímání, mody kognice a změny sociálních a psychických prostředí“.¹⁶⁾

Parikka sice v první kapitole knihy McLuhana zmiňuje (s. 18, 20), nicméně argumentuje, že v jeho pojetí jsou média pouhá „zařízení“ (s. 18) nebo „prodloužení člověka“ (s. 20). Jak ve svém vlastním textu argumentuji,¹⁷⁾ McLuhan sice začínal od jednotlivých mediálních technologií a vlivů na jedince, ale jeho definice média byla mnohem širší než „zařízení“. Již v knize *Jak rozumět médiím* (1964/1991) McLuhan poukazuje na to, že média na základě své povahy rozšiřovat lidské fyzické a kognitivní schopnosti ovlivňují ve výsledku celý „sociální a psychický komplex“.¹⁸⁾ Tento komplex není možné studovat pouze tak, že se budeme podrobně „dívat“ na jednotlivé artefakty, nýbrž musíme zapojit historickou, antropologickou a sociologickou analýzu tak, jak to sám McLuhan činil. V *Zákonech médií* (1988) tento komplex nazýval McLuhan „prostředím“ (service environment). Prostředí médií lze studovat genealogicky i geologicky, jak činí McLuhan analýzou přírodního fenoménu elektřiny a následujících prvních elektrických mediálních technologií typu telegrafu, které všechny byly pro McLuhana nezbytnou podmínkou vývoje elektrických a informačních (digitálních) technologií.¹⁹⁾ Budťo Parikka interpretuje McLuhana radikálně odlišným způsobem, což vede k tak zjed-

13) Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Praha: Odeon. Eseje (Odeon) 1991.

14) Jakub Ferenc, Brát McLuhana vážně: McLuhan jako postfenomenolog technologie. In: Tomáš Dvořák (ed.), *Operátoři (nových) médií*. Praha: NAMU 2020 [v tisku].

15) M. McLuhan, c. d., s. 54.

16) James Finley Striegel, *Marshall McLuhan on Media*. Disertační práce. Ohio: Union Graduate School 1978.

17) J. Ferenc, c. d.

18) M. McLuhan, c. d., s. 15.

19) Marshall McLuhan – Eric McLuhan, *Laws of Media. The New Science*. Buffalo: University of Toronto Press 1988, s. 52.

nodušujícímu pohledu na McLuhana coby teoretika „zařízení“ a „tělesných prodloužení“, anebo si není vědom McLuhanova mnohem komplexnějšího chápání médií.

Například McLuhan používá svůj pojem *prostředí* (service environment) coby asambláž technologií, služeb a procesů, které tvoří materiálně-kulturní afordance, rozšiřují naše smysly a spolu-konstituují (nikoli deterministicky) kulturní hodnoty, způsoby sociálního jednání a lidské kognitivní procesy. Takto chápané mcluhanistické pojetí *prostředí* médií je bez problémů kompatibilní s přírodokulturami Harawayové, a pokud je dobře čtu, tak i media-přírodami samotného Parikky.

McLuhano *prostředí* hraje důležitou roli i v jeho známé distinkci mezi pozadím (ground) a figurou (figure) médií, jež byla nejlépe artikulována v *Zákonech médií*.²⁰⁾ Zde McLuhan komentuje, že média si s sebou nesou kontextuální prostředí, které není člověku nikdy celé dostupné, a to i přesto, že efekty prostředí člověka pochopitelně ovlivňují (identický důvod, proč se Parikka zajímá o geologii a hluboký čas médií). Člověk tak vždy interaguje pouze s povrchem či rozhraním médií, kdežto ontologická hloubka prostředí médií či mediapřírod zůstává člověku skryta, jakkoli jejich kauzální vlivy stále na společnost působí.

Jedním z hlavních způsobů, jak odkrýt aspoň část prostředí média nebo mediapřírod, je pro McLuhana umění. Umělci a umělkyně díky specializovanému vzdělání a citlivosti senzorického aparátu jsou „anténou lidské rasy“, neboť mohou vytvořit tzv. „anti-prostředí“, jímž již dávno zapomenuté nebo doposud neviditelné hloubky a efekty médií zprostředkovávají pro běžné lidi ve formě nějaké fenomenologicky vnímatelné figury, například uměleckého objektu, interaktivní instalace nebo designu (uživatelského) rozhraní. Právě v akcentování role umění pro mediální teorii a filozofii konverguje mcluhanismus s Parikkovou mediální teorií. Jeden z hlavních důvodů, proč současní mediální teoretici odkazují na spekulativní umění, je právě jeho schopnost vytvářet anti-prostředí a zviditelnit neviditelné a opomíjené vrstvy životního cyklu médií a jejich efekty na člověka a společnost. Umění tím neplní jen sociální a politickou úlohu, ale také *rozšiřuje* kognitivní mapování a percepční vzorce, kterými se lidem odkrývají nové vztahy k médiím, a tím i ke světu.

Připomeňme si, že sám McLuhan svou celou mediální teorii zasvětil teoretizování, ale i případovým studiím toho, jak nejrůznější lidské artefakty (tzn. média) — nevěstinec, víno, rádio či satelity — na základě své materiality specificky mediují a transformují vztah člověka a světa. McLuhan byl přesvědčen, že každé médium mediuje na základě své materiality jiným způsobem, a relativně apoliticky sděloval, jak na nás prostředí médií působí a co by umění skrze tvorbu anti-prostředí mělo odkrývat.

Jak moc se Parikkova mediální teorie v knize *Geologie médií* od McLuhana liší? Oba teoretici chápou média holisticky jako technické artefakty, které nelze dostatečně pochopit, aniž bychom nepřihlédli k širšímu kontextu a podmiňujícím procesům kultury, společnosti, dalších technologií, a to temporálně i geograficky. V obou případech vidíme zdůraznění nezanedbatelné role umění v odkrývání skrytých a těžko představitelných systémových účinků artefaktů, ale i celého vědecko-ekonomicko-technického komplexu, jenž umožňuje, aby média vznikla a fungovala. V McLuhanově i Parikkově teorii vidíme, že „hluboký čas“ a obecně temporalita médií musí být podrobně analyzována k pochopení současnosti a, v případě Parikky, často dystopických představ o budoucím směřování lidstva.

20) Tamtéž.

Oba teoretici jsou materialisté, pokud jde o média. A jakkoli úzkostlivě se Parikka snaží vyhnout vlivu McLuhana, faktem je, že je Kittlerovým, ale i McLuhanovým dědicem — ve svém důrazu na materialitu (namísto obsahu) médií, v systémovém a holistickém pohledu na mediální artefakty, v aplikaci mediální archeologie nebo vyzdvižení umění na úroveň jednoho z mála obranných mechanismů, které lidstvo vůči svým technologickým výtvorům má. Avšak zatímco Parikka je ve svém zkoumání materiality médií primárně politický, vůči kapitalismu kritický a svým důrazem na environmentální tematiku neapologeticky zelený, a tím i příliš současný, McLuhan svým fenomenologickým zaměřením umožňuje vystopovat širší kontinuity. Tam, kde Parikka sleduje hlubokočasové sedimentace současných médií v geologických nánozech, nerostech a minerálech, McLuhan zabíhá do hluboké minulosti, aby vysvětlil vlivy mediálních technologií na tělesné a kognitivní změny lidí, jež formovaly (nikoli deterministicky) historii lidstva (např. abeceda a gramotnost vedly k logice a osvícenství a vědecké revoluci).

V návaznosti na tuto klíčovou diferenci bych se na závěr pokusil načrtnout, jak by mohla vypadat alternativní geologie médií, jež se skrývá v samotné Parikkově knize. Vycházím z krátké pasáže, ve které se Parikka zmiňuje o Galileovi a jeho dalekohledu: „Galileo v 17. století hvězdářským dalekohledem otevřel našemu pohledu vesmír kolem Země“ (s. 166). Zaměřením na materialitu Galileova dalekohledu, kterou Parikka ignoruje, je ryze mcluhanovské — dalekohled *rozšiřuje* percepční schopnosti člověka a netriviálně mění *gestalt* vnímání světa a místa člověka v něm. Tato strategie zkoumání „fenomenologie“ materiality médií má také prominentní místo v relativně nové postfenomenologické analýze technologií založené americkým filozofem Donem Ihdem.²¹⁾

Závěr jako možnost alternativní geologie médií

Současný výzkum postfenomenologie i archeologie mysli²²⁾ kritizuje Heideggerovu metafyziku Gestellu a filozofie technologií, které považuje za příliš romantické, negativní a zvěčňující (reifikující) technologie na monolitickou Technologii s velkým „T“. U Parikkova Gestellu vidíme, do jaké míry jsou média a technologie redukovány na jeden mód odkrývání světa, a to na kontinuální reprodukci abstraktní a monolitické síly Kapitalismu s velkým „K“.

Postfenomenologie i archeologie mysli místo toho představují alternativní *analýzu mediace, technologií, materiality kultury* a jejího současného i hlubokočasového vlivu na formování člověka a kultury: zkoumají například, jak ultrazvuk v porodnictví a reprezentace plodu mění intencionální vztah budoucí matky k potenciálnímu dítěti;²³⁾ jak materialita tzv. industrie, tedy často se vyskytující sady drobných nástrojů z křemence a silicitů v oldovské kultuře nejstaršího paleolitu či používání pazourku v období Acheuléenu pomohly v koevolučním vztahu biologie a kultury „nabootovat“ vyšší lidské kognitivní schopnosti,

21) Viz např. Don Ihde, *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth*. Bloomington: Indiana University Press 1990 nebo Don Ihde, Husserl's Galileo Needed a Telescope! *Philosophy & Technology* [online]. 24 (1) 2011, s. 69–82. Online: <http://link.springer.com/10.1007/s13347-010-0004-5> [cit. 30. 9. 2020].

22) Viz např. Don Ihde, *Heidegger's Technologies. Postphenomenological Perspectives*. New York: Fordham University Press 2010; Don Ihde – Lambros Malafouris, *Homo Faber Revisited*. Postphenomenology and Material Engagement Theory. *Philosophy & Technology* 32, 2019, č. 2, s. 195–214.

23) Peter-Paul Verbeek, *Obstetric Ultrasound and the Technological Mediation of Morality*. A Postphenomenological Analysis. *Human Studies* 31, 2008, č. 1, s. 11–26.

a tím i moderní společenskou komplexitu. A v neposlední řadě zkoumají, jakou roli hrála materialita Galileova dalekohledu, respektive proces výroby a broušení čoček na „onto-epistemologický“ převrat ve vnímání vesmíru. Galileo skrze dalekohled s lépe broušenými čočkami jako první člověk západního světa spatřil na měsíci pohoří a vrásnění, čímž empiricky prokázal neplatnost dosavadní kosmologie, která chápala nebeská tělesa jako božská a geometricky dokonalá.²⁴⁾ To vše pochopitelně stovky, až miliony let před existencí Kapitalismu. Což je aspoň v mých očích jeden z mnoha způsobů, jak „dělat“ teorii, archeologii a geologii médií vně Kapitalismu, bez nutnosti a priori postulovat Kapitalismus jako teoretický základ všech historicky existujících mediapřírod.

Kniha *Geologie médií* je jednoznačně vítaným přírůstkem do diskursu novomediálních studií. Parikkův interdisciplinární přístup odkrývá tragické aspekty životních cyklů médií a technologií. Podle Parikky média a technologie až příliš často považujeme za imateriální, čisté a nezávislé na geologických procesech země, nerostech a minerálech, jejichž zpracování ale vyžaduje špinavou a zdraví nebezpečnou práci. A nepromyšlený konec životního cyklu médií znamená plánované zastarávání, masivní růst technologického odpadu, který nyní již překračuje hranice země a začíná kolonizovat oběžnou dráhu naší planety. Spekulativní umělecké projekty, ale i zcela konkrétní, snad až etnografické popisy životního cyklu médií zviditelňující přehlížené hlubkové efekty, temporality a historie materiality médií pokládám za nejsilnější momenty knihy *Geologie médií*, která by mohla sloužit jako podkladový manifest pro budoucí politickou akci, což — a to musí být čtenáři jasno — je důležitým cílem Parikkovy teoretické práce.

Knize *Geologie médií* nedělá problém získat sympatie čtenářů pro podporu toho, že celý ekonomický, vědecký a technologický systém zahrnující média a technologie všech druhů je neudržitelný, pro životní prostředí destruktivní, pro jednotlivce nelidský, a tak pro lidstvo existenciální hrozbou. Na úrovni filozofie médií a technologií však Parikka čelí stejnému problému jako Heidegger: jak zdůvodnit negativní, deterministický postoj a proč nelze myslet materialitu médií vně kapitalismu, a to i tehdy, když chceme zkoumat materialitu médií optikou hlubokého času, která nás zavádí stovky, tisíce i miliony let před vznik kapitalismu. Neochuzujeme tím celý program geologie médií? A jak bychom měli studovat materialitu a geologii médií v předkapitalistickém středověku nebo rovnou pravěku?

Na druhou stranu musí čtenáři myslet na to, že Parikka nabízí pouze jednu z mnoha geologií a teorií médií. Proto jedním z cílů tohoto textu tak bylo ukázat, že novodobý mcluhanismus, ale i současná postfenomenologická filozofie techniky a archeologie myslí mohou být plodnou půdou pro alternativní přístupy v geologii, ale i celé teorii médií. Tento stručný návrh naplňuje požadavky Zielinského variantologie, která přímo vyžaduje co největší diverzitu metodologických, ale i politických přístupů. Zároveň by mohla být vítanou opozicí tak dominantnímu kritickému a politickému proudu mediální teorie, mezi jejíž hlavní apologety se Parikka nepochybně řadí.

Jakub Ferenc

Práce je podpořena grantem „Postfenomenologie a empirický obrat ve filozofii technologie SGS-2020-030“.

24) Lambros Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*. Cambridge: The MIT Press 2016.

“Bodies in Transition”: Towards Eastern European and Russian Corporeality in Film

Ewa Mazierska, Matilda Mroz, and Elżbieta Ostrowska (eds.), *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia: Between Pain and Pleasure* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).

The edited volume *Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia: Between Pain and Pleasure* assembles a highly important interdisciplinary approach to cinematic bodies from the Eastern European and Russian perspective.

Following upon Steven Shaviro's seminal book *The Cinematic Body*,¹⁾ in which the interdependence of the affective and the political has brought about a new approach in understanding the somatic experience of film culture from a Western European perspective, the present book applies this theoretical focus to Eastern European and Russian screen culture. Although some scholars of the region have covered some aspects related to body and cinema in relatively recent publications,²⁾ the present volume breaks new ground, focusing on the representation of body/embodiment on-screen from a distinctly localized perspective. This publication aims to bring together some of the corporeal debates prompted by the so-called “affective turn” in philosophy and cultural theory, pointing specifically to historical traumas as dominant visual means of expression that have shaped the materiality of the cinematic body-image. Moreover, the volume contributes to regional theories as well as theories of the English-speaking world by reconnecting them to contemporary and Western film studies.

It is impossible to talk about corporeal experience and representation in the film of Eastern Europe and Russia without taking into consideration the cross-generationally intertwined nature of film production and film education in former socialist countries, which developed an aesthetically and culturally specific cinematic language. Hence, what stands out as a significant achievement of this volume is an attempt to approach the region as a “coherent cultural entity”, to use Virginás' terminology,³⁾ or, as

1) Steven Shaviro, *The Cinematic Body* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

2) See, for instance, Andrea Virginás' edited volume that analyses different national cinemas of Eastern Europe with postcolonial and post-socialist perspectives of cinematic representations: Andrea Virginás (ed.), *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016); Anikó Imre's significant contribution to socialist and post-socialist cinema culture in editorial work: Anikó Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012); or Elżbieta Ostrowska's book chapter that analyses the depiction of socialist women in Polish Socialist Realist films: Elżbieta Ostrowska, ‘Women Who Eat Too Much: Consuming Female Bodies in Polish Cinema’, in *Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures* (Routledge, 2016), p. 128–142.

3) Andrea Virginás, ‘Preface’, in Virginás (ed.), *Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016), p. ix.

the editors point out, “[...] a region with a shared history and culture, including screen culture, which remains distinct even after the fall of the Berlin Wall” (p. 2). Such examples can be found in the impact the Czechoslovak New Wave of the 1960s and the Prague Spring had on narrative and aesthetic features of Yugoslav cinema at the end of the 1970s.⁴⁾

The merit of the book is to move beyond predominant Cold War narratives of Eastern Europe and Russia as delayed spaces of modernity and the so-called periphery and to open a solid basis for further research of regional cinematography as a unique geopolitical, aesthetic, and sensual phenomenon in the creation of cinematic language. Essays are written by established and emerging film scholars who focus on former Czechoslovakia and the Czech Republic, Hungary, Poland, Russia, and former Yugoslavia. The volume is conceptually divided into three thematic chapters: “Wounds and Traumas”, “Transgressions and Pleasures”, and “Carnal Histories”. The introduction presents a coherent and substantial analysis of genealogy on the theory of body in the Western and Eastern context, introducing neglected authors from Russian and Eastern European philosophy — such as Mikhail Bakhtin and his significant analyses of the carnival/grotesque collective body. While elaborating on the relation between the somatic experience on screen and the political/ideological system of communism/socialism (the editors’ preferred term is “state socialism”, pointing out the capitalist social organization), the central framework of deconstruction focuses on the regime’s propaganda and the oppressive action of socialism/communism/state socialism on the formation of the body in a visual and everyday sense.

The editors ascribe the lack of interest in body/individuality in everyday communist life to the official oppressive politics under communism. In doing so, they conclude that in communism bodies were “becoming unified in one system, at the expense of individuality” (p. 9), arguing as well that “the sexual needs of bodies were regarded as at best of secondary importance to the spiritual need to build and develop socialism” (Ibid.). They continue to connect the “communist collective body” with the Foucauldian theory of “discipline and punishment” or, more radically, ascribing the women’s miscarriage to “some forms of work in factories” (Ibid.).

Going further in elaboration, the extremely ambiguous position is illustrated in the discussion of the female body on the cover of the book and the affective agency elicited within the subtitle “between pain and pleasure” as the paradigm of the Eastern body, arguing that “The female figure in the mural is at once overtly sexualized and appears as a kind of post-communist Alice in Wonderland [...]” (p. 22). These irrelevant premises leave the reader thinking over the interpretation of the image, where the emphasis only on the traumas of communism, and insufficiently (or not at all) elaborated historical and political references to the traumas of Nazism and fascism, leave the impression of a politicized interpretation. In this way, the editors at some points do not escape an oversimplified interpretation that often slips into “common knowledge”⁵⁾ reductionism, and the reader often cannot escape the implications of a totalitarian paradigm of socialism in the very social structure of life, and therefore in the

4) This refers to the influence of new sensibilities, themes, and even stylistics of the film image which could be seen in the works of the then students of The Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU) at the end of the 1960s and the beginning of the 1970s (Lordan Zafranović, Goran Paskaljević, Goran Marković, Srđan Karanović, and Rajko Grlić).

5) In this regard see Kristen Ghodsee and Kateřina Lišková, ‘Bumbling idiots or evil masterminds? Challenging cold war stereotypes about women, sexuality, and state socialism’, *Filozofija i društvo*, vol. 27, no. 3 (2016), pp. 489–503, p. 489; “When contemporary scholars make claims about communist intrusions into the private sphere to effect social engineering or the inefficacy of state socialist mass organizations or communist efforts to break up the family or indoctrinate the young, they often do so without citation to previous sources or empirical evidence supporting their claims, thereby suggesting that such claims are “common knowledge”.

representation of the body in visual culture. The majority of essays from the collection corresponds or indirectly alludes to the experience of the socialist/communist era in terms of totalitarianism, especially in an endeavor to explain the ab-using and suspension of erotic pleasure of the body by a crude, prudish collectivism of communist ideology in the process of building the socialist future. In this vein, Mazierska argues that “The state regarded sex not as an aim in itself, but as a means of populating the country with people willing to work for socialism” (p. 117). Helen Goscilo explicitly puts an accent on the abused male body by “the prudishness of official Soviet ideology” (p. 90), arguing that “Naked flesh [...] and even partially clothed bodies rarely appeared on-screen” (Ibid.).

In general, the cinematic representation of the body is reduced to a dichotomous image of communism as an anti-corporeal state ideology, in which the main imperative was to build the perfect collective body, and, contrarily, post-communism as a period associated with individuality and bodily freedom in articulating pleasures and desires. This view resonates with the omnipresent right-wing historical revisionism in most post-socialist countries, as well as in Western Europe, where left-wing politics, including its roots in socialism/communism and antifascist struggle that constitute modern Europe, are misrepresented and subjected to cultural demonization or, more radically, lead to the devastation of monuments and cultural heritage from a socialist past.

Furthermore, the volume lacks insight into the representation and corporeal experience of women’s bodies in a Socialist/post-socialist context. The articles in the collection are mainly focused on the de-formation of masculine bodies by the communist ideology and “state socialism” as it is reflected in the cinematic medium. A notable exception that moves beyond the paradigm of communism as the univocal oppressive regime of life and aesthetics is traced through a few essays. Emerging scholar Nebojša Jovanović in his essay “Queering the Masculinity in Yugoslav Socialist Realist Films” looks upon a series of Yugoslav socialist realist films of the late 1940s and early 1950s through the prism of queer analysis, deconstructing two common stereotypical readings of this genre. The first one is that Yugoslav socialist realist film offered only a censored, monolithic, “aesthetically poor and politically conservative” (p. 143) representation of the body, controlled by the Communist Party of Yugoslavia, and the second one is that homosocial/homosexual and queer representation can be seen as a pure excess of technical deficiency or the director’s unconsciousness in cinematic language. Jovanović rejects the reading of Yugoslav socialism as a crude communist totalitarian regime and, by contrast, demonstrates that queer motifs and homosocial/homoerotic desire can be found at the core of Yugoslavian national cinema.

In an interesting connection between cinema and war technology, Dorota Ostrowska’s “Aerial Bodies in Polish Cinema” look at the “socialist aerial body” in the Polish Cold War context, connecting it to Paul Virilio’s body-technology discourse. She discusses the missing part of Virilio’s analysis, between flying technology and its impacts on body representation in Polish aviation films in state socialism. Disability or “disabled male bodies” impacted by the flying technology are seen as a significant feature of the representation of the body in Polish cinema.

The relations between geopolitics and the body can be found in the remarkable essay “Geographies of Carnality: Slippery Sexuality in Wiktor Grodecki’s *Gay Hustler Trilogy*” by Bruce Williams. He gives a critical postcolonial reflection on the economic and social transition of post-communist Czechoslovakia heading towards neoliberal Western market ideology. Williams looks through the lens of Grodecki’s trilogy films *Andělé nejsou andělé* (*Not Angels But Angels*, 1994), *Tělo bez duše* (*Body Without Soul*, 1996), and *Mandragora* (1997), analyzing the Prague sex tourism industry as the site of the perverted orientalist Western gaze upon “sexualized others” Eastern bodies.

Moving from the geopolitical to the phenomenological, an inquiry between body history and the aesthetics of image is explored in David Sorfa's essay "The Touch of History: A Phenomenological Approach to 1960s Czech Cinema". Sorfa connects Jan Patočka's phenomenological work on history, freedom, and the body (as a dominant philosophical tendency against Soviet occupation of Czechoslovakia) to distinctive formal features in Czech cinema of the 1960s as a new sensory experience of haptic visuality in three films: *Marketa Lazarová* (1967), *Kočár do Vídně* (*Coach to Vienna*, 1966) and *Noc nevěsty* (*Night of the Bride / The Nun's Night*, 1967). Sorfa argues that these stylistic tendencies possess the liberating potential to subvert the distortions of socialist realism and traumatic historical changes.

Although this volume predominantly focuses on the political/ideological formation of the Eastern body, new insights into the relationship between body and image can be found in two essays which redirect our attention towards matters of film form, scene composition, and movement of the image. These contributions bring about unique and subversive aesthetic practices in contemporary East European cinema and thereby open up new ways of approaching it in a different light.

In a remarkable essay "The 'Chemistry' of Art (if)ice and Life: Embodied Paintings in East European Cinema", Ágnes Pethő discusses the specific "aesthetics of intermediality" in contemporary Eastern European and Russian cinema, which moves the focus from the geopolitical narrative, occurred by the fall of communism, towards formal features of the image. Pethő asserts that this "poetic strategy" is specific to East European cinema, where the aesthetics of intermediality serves as a strategy to "[...] dissolve the cultural boundaries between East and West by connecting to particular, universally known references to Western art [...] while maintaining their distinctively local, historical reference frames, thus operating a new, complex system of 'liminalities'" (p. 240). Likewise, Hajnal Király discusses the new sensibility in contemporary Hungarian cinema and the aesthetics of melancholia, where frequent use of bodies and corpses as central tropes reflects and embodies the symptom of the crisis and transgression in post-communist Hungary ("Playing Dead: Pictorial Figurations of Melancholia in Contemporary Hungarian Cinema").

Overall, *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia* is an important addition to film theory that brings an interdisciplinary view into the cinematic body and film embodiment from an Eastern European perspective. Despite the lack of more elaborated historical and critical approach to the questions of trauma, war, and 'regime of transition', this volume opens a very welcome move in body-image discourses of local film history and pushes film scholars to more distinctly scrutinize these questions and as such serves as a solid ground from which to challenge further political, aesthetic, and critical inquiries into socialist and post-socialist film cultures.

Taida Kusturica

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 obracejte 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.

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.

Uživatelská kreativita v digitální době: od produserismu k fanouškovské tvorbě

(uzávěrka 15. června 2021)

Hostující editorka: Iveta Jansová

Užíváme-li v současnosti některou ze sociálních sítí, není neobvyklé, že jsme vyzváni k tomu, abychom se stali jejími fanoušky. Pojem fanoušek je tím do určité míry vyprazdňován, v mnoha ohledech můžeme jako pozitivum vnímat, že postupně ztrácí své původně patologické konotace (spojené např. s agresivními sportovními fanoušky), na druhou stranu se mohou vytrácet i další významy, které bývají s termínem spojeny. Fanouškem se paradoxně může stávat každý, kdo udělí nějaké entitě tzv. lajk (či jeho jinou variaci), fanouškovství tak pozbývá své expertní zájmové vyhraněnosti a „ohraničenosti“, jež byla přisuzována zejména aktivní, až aktivistické formě nakládání s mediálními obsahy.

Zvláštní číslo *Illuminace* se proto tentokrát zaměří na toto specifické aktivní a tvůrčí publikum, pro něž jsou produkty mediální kultury inspirací či výchozím bodem pro jejich vlastní originální tvorbu. Otázka uživatelských praxí vedoucích nejen k rozvíjející produktivitě, ale i produktivitě vlastní (např. originální YouTube/TikTok videa) je předmětem akademických i laických diskusí. To ostatně naznačuje i pojem produser, tj. produživatel – producent a uživatel v jednom. Odbornou oblastí, která se tématu podrobně věnuje a která je také výchozí inspirací tohoto speciálního čísla, jsou fanouškovská studia. Ta se kreativitou fanoušků (ale obecně publik) zabývá již od svých počátků v devadesátých letech dvacátého století.

Zajímavostí fanouškovské tvorby je její odvozený charakter. Nové texty, písně, obrazy, kostýmy a mnoho dalších projevů fanouškovské produktivity totiž vychází přímo z již existujících mediálních obsahů (TV seriál, komiks, film, hudební skladba aj.). Je však zřejmé, že se v dnešní době nejedná o výsadní specifikum konkrétních zájmových komunit (ať už fanouškovských či subkulturních), ale že se různé formy uživatelské kreativity stávají stále běžnějšími projevy i „obyčejných konzumentů“. Z tohoto důvodu vítáme tematické texty zaměřené na různé podoby této apokryfní kultury (tj. psaná kreativita, aktivismus, obrazová tvorba atd.), a to především ty vycházející z audiovizuální sféry (screen/digital culture). Rádi bychom se rovněž geograficky zaměřili na český a středoevropský prostor, protože existující práce tento region prozatím spíše opomíjejí, přestože skýtá velmi zajímavé výzkumné příležitosti. Relevantním příspěvkům k tématu, byť geograficky zachovávajících angloamerickou a asijskou hegemonii, se však také nebráníme.

V návaznosti na výše řečené by si tak zasílané příspěvky mohly klást za cíl zodpovědět otázky typu: V jakých podobách se projevuje fanouškovská či subkulturní kreativita ve středoevropském regionu a čemu je věnována? Jakých různých podob může uživatelská kreativita (a tedy i fanouškovská tvorba) v současnosti nabývat? Jak se liší afirmativní a transformativní fanouškovská tvorba konkrétních fandumů? Do jaké míry se liší motivace této tvorby u těchto dvou druhů interpretací? K jakému účelu vznikají fanouškovsko-aktivistické kampaně? Jaký dopad takové kampaně mohou mít a čemu se často věnují? Jak reaguje uživatelská kreativita na reprezentaci (pozitivní i negativní) marginalizovaných identit? Jaké dopady má (zne)užívání fanouškovské darové ekonomiky komerčními subjekty? Jaké rozdíly se motivace (a důsledky)

může mít komodifikace či sebe-komodifikace fanouškovské/uživatelské kreativity ze strany producentů audiovizuálního obsahu? Naznačené směřování jednotlivých textů znamená pouze nápomocnou direktivu, relevantních témat k řešení je mnohonásobně více a my je s radostí uvítáme.

Relevantní oborová literatura:

- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge 1992.
- Gray, Jonathan – Sandvoss, Cornel – Harrington, Lee. *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: NYU Press 2007.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. London, New York: Routledge 2002.
- Hroch, Miloš a spol. *Křičím: „To jsem já.“: Příběhy českého fanzinu od 80. let po současnost*. Praha: PageFive 2017.
- Jansová, Iveta. *(Bez)mocní mediální fanoušci: Televizní seriál jako zdroj bojů o význam mezi fanoušky a producenty*. Olomouc: Univerzita Palackého 2020.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press 2006.
- Stanfill, Mel. *Exploiting Fandom: How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans*. Iowa: University of Iowa Press 2019.
- Jancovich, Mark. Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions. *Cultural Studies* 16, 2010, č. 2, s. 306–322.
- Roose, Jochen, Mike S. Schäfer a Thomas Schmidt-Lux (eds.), *Fans. Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017.
- Coppa, Francesca. *The Fanfiction Reader: Folks Tales for the Digital Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2017
- Schwabach, Aaron. *Fan Fiction and Copyright: Outsider Works and Intellectual Property Protection*. London, New York: Routledge 2016

Abstrakty navrhovaných studií v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. března 2021** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a jansova@fss.muni.cz. Autoři budou o rozhodnutí informováni do **2. dubna 2021**. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **15. června 2021**. Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Iluminace 4/2021

Digital tools in local cinema history

(Deadline August 31, 2021)

Guest Editor: Terezia Porubčanská

The proliferation of digital technologies has brought new perspectives in understanding and analysing research problems in almost every scientific field. At first, it was mainly the hard sciences that took advantage of the new possibilities and implemented newly developed digital tools in their research. With the growing knowledge in computational sciences, some of the tools have also started to penetrate the soft, social and human sciences. The humanities do not usually engage with the hard data analysis but rather understand the society, culture and history in a more fluent and ambiguous manner. Nevertheless, the advantages of implementing digital tools in research, either on the level of gathering data, data visualisation or analysis, soon became evident. A new research field, under the name 'humanities computing' later changed to 'digital humanities', has begun to take form [Schreibman, Siemens, Unsworth, 2016].

The historical research of local film culture and cinema exhibition, as one of many strands of the film studies intrigued by the new technology, took upon this digital turn rather carefully, under a broader trend in cinema studies that Richard Maltby has termed 'the new cinema history' [Richard Maltby, Melvyn Stokes, and Robert C Allen 2007]. The new cinema history calls for changing the research focus from the heroic theory to writing the history from below, from the history of textual relations among films to the history of cinema and cinema-going as a broader socio-cultural phenomenon [Daniel Biltereyst, Richard Maltby, and Philippe Meers 2019]. This trend brings the history of cinemas, film exhibition, and audiences' reception and everyday life on the local, regional, or national level to the fore.

Engaging with digital technologies, the cinema historians gained tools for more effective data-gathering and methods of their analysis and visual presentation. The digital technologies enabled the building of historical databases for storing large sets of data on the characteristics of the local cinema network, local film exhibition patterns, and film consumption routines. Geographic visualization and graphical representation made the spatial and temporal aspect of history more evident in the research and network visualisation, and analysis made it possible to display relationships among different actors. These are the areas of the research of local cinema history where digital technologies have had a decisive impact.

The digital approach to the new cinema history has been growing with each year, and this issue aims to bring forward the most recent development in it and recognize possible new approaches to applying the digital technologies in the research of local film culture and cinema history. For this issue, we invite studies on cinema history on a local, regional, or national level with possible topics including but not limited to:

- new perspectives in the research of local cinema history — digital tools and methods of historical research in cinema studies
- case-studies applying digital tools in researching:
 - local exhibition patterns
 - film programming

- cinema-going and local film culture
- distribution networks national strategies

Abstracts of the proposed studies of up to 200 words together with a short biography should be sent by **May 15, 2021** to lucie.cesalkova@nfa.cz and tereziaaporubcanska@gmail.com. The authors will be informed of the decision by **June 2, 2021**. The deadline for submission of final studies is **August 31, 2021**.

Literature:

- Acland, Charles R. and Eric Hoyt, *Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities* (REFRAME Books, 2016)
- Bodenhamer, David J., John Corrigan, Trevor M. Harris, *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship* (Indiana University Press, 2010)
- Gregory, Ian N. and Alistair Geddes, *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014)
- Gregory, Ian N., Don DeBats and Don Lafreniere, *The Routledge Companion to Spatial History* (Routledge: London, 2018)
- Knowles, Anne Kelly and Amy Hillier, *Placing History: How Maps, Spatial Data, and Gis Are Changing Historical Scholarship* (Redlands, California: ESRI, Inc., 2008)
- Schreibman, Susan, Ray Siemens, and John Unsworth, *A new companion to digital humanities* (John Wiley & Sons, 2016)

New cinema history:

- Biltereyst, Daniel, Richard Maltby, and Philippe Meers, *The Routledge Companion to New Cinema History* (London / New York: Routledge, 2019)
- Maltby, Richard, Melvyn Stokes, and Robert C Allen, *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (Exeter, UK: University of Exeter Press, 2007)
- Maltby, Richard, Daniël Biltereyst, and Philippe Meers, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden: Wiley-Blackwell, 2011)

Application of digital tools in new cinema history studies:

- Arrowsmith, Colin, Deb Verhoeven, and Alwyn Davidson, “Exhibiting the exhibitors: Spatial visualization for heterogeneous cinema venue data”. *The Cartographic Journal* 51, no. 4 (2014)
- Garncarz, Joseph, Wechselnde Vorlieben : Über Die Filmpräferenzen Der Europäer 1896–1939 (Frankfurt am Main: Stroemfeld / Nexus, 2015)
- Hallam, Julia and Les Roberts, *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014)
- Ross, Michael, Manfred Grauer, and Bernd Freisleben, *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research, an Overview* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2009)
- Pafort-Overduin, Clara, John Sedgwick, and Lies Van de Vijver, “Identifying Cinema Cultures and Audience Preferences: A Comparative Analysis of Audience Choice and Popularity in Three Medium-Sized Northern European Cities in the Mid-1930s”, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 21, no. 1 (2018)
- Sedgwick, John, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. (University of Exeter Press, 2000)

- 
- van Oort, Thunnis, “Industrial Organization of Film Exhibitors in the Low Countries: Comparing the Netherlands and Belgium, 1945–1960”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37, no. 3 (2016)
 - Verhoeven, Deb, “Visualising Data in Digital Cinema Studies: More than Just Going through the Motions?” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* Issue 11, (Summer 2016)

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“.

Knihovna Národního filmového archivu nabízí zahraniční filmové databáze

<https://nfa.cz/cz/knihovna/licencovane-databaze/>

Ve studovně Knihovny NFA (KNFA) jsou v roce 2020 uživatelům (pro registrované uživatele i ve vzdáleném přístupu) k dispozici pro náš obor vybrané elektronické informační zdroje (EIZ). Kromě původních databází NFA (Filmový přehled, Digitální knihovna NFA, Online katalog Knihovny NFA), jsou to licencované elektronické zdroje (mediální databáze, zahraniční filmové databáze). Konkrétně v případě zahraničních filmových databází se jedná v rámci České republiky o jedinečnou kombinaci EIZ, která bude navíc našim čtenářům dostupná až do roku 2022.

Zahraniční filmové databáze v Knihovně NFA:

1. **Screen Studies Collection** (dříve FIO — Film Indexes Online)

nabízí komplexní nástroj pro přístup k aktuálním publikacím zaměřeným na filmovou vědu spolu s podrobnými a rozsáhlými filmografiemi.

Kolekce zahrnuje indexy a filmografie

- a) American Film Institute (AFI) Catalog
- b) Film Index International (FII)
- c) FIAF International Index to Film Periodicals

a) **American Film Institute (AFI) Catalog**

Filmografická databáze zaměřená na americkou produkci poskytující podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území USA nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893–1972. Databáze obsahuje více než 48000 záznamů filmů s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách; dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Nové údaje jsou vkládány dvakrát ročně. Klíčový zdroj doporučený pro výuku, výzkum a studium filmového umění.

b) **Film Index International (FII)**

Filmografický informační zdroj vytvářený British Film Institute (BFI). Představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou knihovnu s více než 100000 podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých film-ů do současnosti s více než milionem odkazů na herecké obsazení a technické údaje. Dále 500000 odkazů na bibliografické citace k jednotlivým filmům a filmovým tvůrcům, 40000 profesních profilů filmových tvůrců, informace o získaných cenách na prestižních filmových festivalech.

c) FIAF International Index to Film Periodicals

Databáze obsahuje více než 230 000 záznamů o článcích s filmovou tematikou od roku 1972 do současnosti z více než 345 filmových akademických i populárních periodik z celého světa. Roční přírůstek činí 12000 záznamů. Každý záznam sestává z bibliografických údajů, abstraktu a záhlaví (jména autorů, filmové tituly, předmětová hesla). Databáze obsahuje také záznamy o televizi od roku 1979 (cca 50000 záznamů), od roku 2000 se omezila na články s televizní tematikou pouze z filmových periodik.

2. JSTOR

zkratka z anglického Journal Storage (úložiště časopisů)

Digitální knihovna pro studenty a výzkumníky poskytující přístup k více než 12 milionům akademických článků, knih a primárním zdrojům z mnoha disciplín včetně filmu.

Představuje špičkovou on-line databázi digitalizovaných plných textů z více než 2000 vědeckých časopisů. Každý časopis je plně digitalizován od prvního čísla prvního ročníku až po pohyblivou hranici (moving wall), což je obvykle „tři až pět let od současnosti“.

3. EBSCO

Megazdroj vědeckých informací pro společenské a humanitní obory.

Databáze EBSCO vychází vstříc požadavkům všech výzkumníků a nabízí elektronickou knihovnu obsahující desítky tisíc časopisů, magazínů a reportů a mnoha dalších publikací v plném textu.

EBSCOHost je jednotné rozhraní umožňující přístup k vybraným bibliografickým a plnotextovým databázím.

V Knihovně NFA jsou k dispozici dvě databáze megazdroje EBSCO:

a) Academic Search Ultimate

Databáze byla vytvořena v reakci na zvyšující se nároky akademické komunity a nabízí nejširší kolekci recenzovaných plnotextových časopisů, včetně mnoha časopisů indexovaných v předních citačních indexech. Obsahuje tisíce plnotextových časopisů v angličtině i jiných jazycích, publikovaných na severoamerickém kontinentu, v Asii, Africe, Oceánii, Evropě a Latinské Americe, a nabízí tím pádem jedinečné regionální pokrytí. Databáze integruje lokální obsah předních územně specifických zdrojů z celého světa a umožňuje tak studentům pohled na jejich studium a výzkum z globální perspektivy. Cennou součástí obsahu je i kolekce videozáznamů (více než 74000) od agentury Associated Press. Při vyhledávání se na seznamu výsledků zobrazují v karuselu relevantní videa. Databáze obsahuje videa předních zpravodajských agentur publikovaná od roku 1930 do současnosti a je aktualizována každý měsíc.

b) Film and Television Literature Index with Fulltext

Online nástroj pro výzkum v oblasti televize a filmu. Databáze pokrývá problematiku filmové a televizní teorie, uchovávání a restaurování, produkce, kinematografie, technických aspektů a recenzí. Obsahuje kompletní indexování a abstrakty 380 publikací (a selektivní pokrytí téměř 300 publikací), dále plné texty více než 100 časopisů a 100 knih. Databáze Film & Television Literature Index with Fulltext navíc obsahuje i filmové recenze z předního zdroje Variety, datované od roku 1914 do současnosti, a více než 36 300 obrázků z archivu MPTV Image Archive.

Databáze Evropské audiovizuální observatoře

(European audiovisual observatory)

O Evropské audiovizuální observatoři

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

Působí v právním rámci Rady Evropy a spolupracuje s řadou partnerských a profesních organizací z oboru a se sítí korespondentů. Kromě příspěvků na konference jsou dalšími hlavními činnostmi vydávání ročenky, zpravodaje a zprávy, kompilace a správa databází a poskytování informací prostřednictvím internetových stránek observatoře (<http://www.obs.coe.int>).

Česká republika je členem EAO od roku 1994.

LUMIERE VOD je adresář evropských filmů dostupných na vyžádání v Evropě. Najděte služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujte vyhledávací kritéria a vytvořte seznam dostupných filmů podle režiséra, země nebo roku výroby.

Prezentační video je k dispozici https://www.youtube.com/watch?v=Wxp_SwD3BZg.

Tento projekt, spravovaný Evropskou audiovizuální observatoří, je podporován programem CREATIVE EUROPE Evropské unie.

LUMIERE VOD je databáze evropských filmů dostupných na placených videích na vyžádání (transakční a předplatné VOD). Poskytuje seznam filmů dostupných v daném okamžiku ze vzorku služeb na vyžádání působících v Evropské unii.

LUMIERE VOD je primárně určen pro profesionály v audiovizuálním průmyslu : autory, producenty, distributory, filmové fondy a regulátory, aby jim pomohl sledovat využití filmů na VOD a posoudit složení katalogů VOD. Účelem není usnadnit pronájem nebo nákup filmů ani předplatné služby.

LUMIERE VOD řídí Evropská audiovizuální observatoř na základě maximálního úsilí. Adresář je aktuálně v beta verzi a obsahuje asi 300 katalogů VOD. Počet sledovaných katalogů a frekvence aktualizací se bude postupně zvyšovat.

Poskytnuté informace

Databáze je prohledávatelná podle řady kritérií. Upozorňujeme, že:

- všechna metadata jsou poskytována s maximálním úsilím;
- zahrnuli jsme možnost vyhledávat filmy podle originálních nebo alternativních titulů. Na stránkách výsledků se zobrazí pouze původní název;
- země produkce uvádějí různé země podílející se na výrobě filmu. Země produkce uvedená na

prvním místě označuje zemi, která údajně nejvíce přispěla k financování filmu. Nejedná se o oficiální státní příslušnost filmu, jak je posouzeno národním filmovým fondem nebo národním regulátorem.

I když byla věnována maximální pozornost zajištění přesnosti, není poskytována žádná záruka, že materiál neobsahuje chyby nebo opomenutí. Naším cílem je udržovat tyto informace aktuální a přesné. Pokud budeme upozorněni na chyby, pokusíme se je vyřešit. Můžete nás kontaktovat ohledně jakýchkoli technických informací v adresáři pomocí kontaktního formuláře.

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

EAO vydává Statistickou ročenku, měsíčník IRIS se speciálními suplementy (v tištěné i elektronické podobě), účastní se různých konferencí a workshopů. Na webových stránkách EAO jsou veřejnosti dostupné tyto informační databáze: LUMIERE (obsahuje údaje o sledovanosti filmů distribuovaných v evropských kinech), IRIS MERLIN (informace o legislativě upravující audiovizuální sektor v Evropě), databáze poskytovatelů AVMS. Informace o provozování televizního vysílání v členských státech obsahuje databáze MAVISE. Všechny tyto informace jsou poskytovány v angličtině, francouzštině a němčině.

Nejvyšším orgánem EAO je Výkonná rada, v jejímž předsednictví se každý rok střídají jednotlivé členské země.

NFA





NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2020

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 prosinci 2020. /

The manuscript was submitted in December 2020.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla: 120 Kč.

Cena e-verze: 60 Kč.

Předplatné 1 ročníku pro Českou republiku

vč. manipulačního poplatku:

Předplatné tištěná verze: 480 Kč.

Předplatné e-verze: 240 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: € 10 (Europe) or \$ 12 (US)

Subscription: € 40 (Europe) or \$ 48 (US)

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 (e-verze)

© Národní filmový archiv