

ILUMINACE

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

2 / 2021

Ročník / Volume 33

OBSAH

Články

Constantin Parvulescu – Jan Hanzlík: The Peripheralization of East-Central European Film Cultures on VOD Platforms	5
Martin Mišúr: Eldorádem zrádců. Nerealizovaný produkční cyklus a kulturněpolitické kolize poválečné československé kinematografie	27
Miloš Kameník: Symbióza fikčních a non-fikčních postupů v nerealizovaných scénářích Karla Vachka	59
Zuzana Bauerová – Tereza Frodlová: Možnosti aplikace principů dokumentace konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl na dokumentaci restaurování filmu	77
Benjamin Slavík: Digitální hranice: setkání s nejistotou (recenzní studie).....	97

Dokumenty a materiály

Jan Bernard: <i>Budulíněk a Labyrint</i> . Filmová tvorba Václava Zykunda	115
--	-----

Recenze

Václav Macek: Bez dialogu, bez spoluautorstva (Eva Filová – Eva Vženteková, <i>Slovenský štát vo filme: Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945</i>).....	147
Luboš Ptáček: Vertikální komplexnost analýzy a interpretace (Zdeněk Hudec, <i>Paul Verhoeven a jeho filmy</i>)	154

CONTENTS

Articles

- Constantin Parvulescu – Jan Hanzlík:** The Peripheralization of East-Central European Film Cultures on VOD Platforms 5
- Martin Mišúr:** El Dorado of Traitors. Unrealized Production Cycle and Cultural-Political Collisions of Post-War Czechoslovak Cinema 27
- Miloš Kameník:** Symbiosis of Fiction and Non-Fiction Methods in Karel Vachek's Unrealized Screenplays 59
- Zuzana Bauerová – Tereza Frodlová:** Possibilities of Application of the Principles of Documentation of Conservation-restoration of Arts and Crafts to the Documentation of Film Restoration 77
- Benjamin Slavík:** Digital Frontiers: Meeting Uncertainty (A Review Study) 97

Documents and Materials

- Jan Bernard:** *Budulíněk* and *Labyrinth*. Václav Zykmund's Films 115

Reviews

- Václav Macek:** Without Dialogue, Without Co-authorship (Eva Filová – Eva Vženteková, *Slovenský štát vo filme: Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*)..... 147
- Luboš Ptáček:** Vertical Complexity of Analysis and Interpretation (Zdeněk Hudec, *Paul Verhoeven a jeho filmy*) 154



Constantin Parvulescu (Babes-Bolyai University)

Jan Hanzlík (Prague University of Economics and Business; Charles University)

The Peripheralization of East-Central European Film Cultures on VOD Platforms

Abstract

This article draws on previous research on European digital peripheries and explores the way they are created on the interfaces of VOD (video-on-demand) catalogues. Our analysis distinguishes between quantitative and qualitative peripheralizations and considers both European providers who received subsidies from the EU and global services such as Netflix. It focuses on European film cultures and critically engages the umbrella concept of “European film.” The article argues that EU funded VOD platforms tend to favor bigger European film cultures such as France, and disfavor smaller ones such as those from East-Central Europe (Czechia, Romania, Hungary, etc.). It shows that streaming giants like Netflix tend to generate less disparities between European film cultures than European providers. The article also questions the increasingly commercial mindset that drives such efforts to globalize European film through digital viewing services and regards it as a cause of peripheralization. It advocates consideration of the diversity of European film output in such globalized and increasingly profit-driven contexts.

Keywords

Digital Periphery, Peripheralization, VOD platforms, East-Central European Film, Netflix, Filmin

— — —

Introduction

A recently published aid-for-policy document signed by 27 EU experts concerned with improving the circulation of European films claims to have tailored its recommendations according to the following market predicament: “there are many people eager to discover European films,” and these people “relate to and enjoy [these films] precisely because they

are European.”¹⁾ Suggestively titled *European Movies on the Move: Ten Actions for Better Circulation across Europe*, the document identifies deficient promotion and distribution, both within and without the continent, as the main hindrance for lovers of European film to have access to their beloved product. Among the document’s proposed actions, of interest for this article is Action #4, titled “Make European films a hit online!” In accordance with the goals of the European Commission to increase the digital availability of European films, it advocates increased support for VODs that commit to promoting online presence and visibility of European content in another European country and recommends that

greater efforts be made — both at national and European level — to support the setting up and scalability of European VoD (sic) [video-on-demand] platforms and to enhance the presence and prominence of European works on European and global VoD platforms.²⁾

These recommendations are of interest here not for their originality, as they reflect a trend in EU policy to offer more support to distribution and exhibition through its Creative Europe program.³⁾ Of interest is an issue that policy-aid documents like this one fail to address: the heterogeneity of the concept of European film,⁴⁾ whose big other is a homogeneous approach to European cinema.⁵⁾ These documents fail to attentively consider the various cultural and economic side-effects of creating policy under umbrella concepts like European cinema.⁶⁾ In other words, what *European Movies on the Move* falls short to address is that the EU’s effort to challenge the hegemony of American content on European and global markets can preserve or even accentuate existing disparities and forms of hegemony *within* the European film culture. Several studies have highlighted these disparities.⁷⁾ In our article we will trace the making of peripheries using the concept of *peripheralization*.

-
- 1) Open Method of Coordination (OMC) Group of European Union Member States, *European Movies on the Move — Ten Actions for Better Circulation across Europe* (Luxembourg: The Publications Office of the European Union, 2019), 3.
 - 2) Ibid., 11.
 - 3) See Creative Europe’s distribution funding opportunities on its website, accessed March 20, 2021, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node/184_en.
 - 4) Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 13; Randall Halle, *The Europeanization of Cinema: Interzones and Imaginative Communities* (Urbana: University of Illinois Press, 2014), 23.
 - 5) Vinzenz Hediger, “Double Occupancy and Karaoke Americanism: Thomas Elsaesser’s European Cinema: Face to Face with Hollywood,” *New Review of Film and Television Studies* 4, no. 1 (2006), 37–52, 50.
 - 6) Elsaesser, *European Cinema*, 37–39.
 - 7) Christian Grece, *How do Films Circulate on VOD Services and in Cinemas in the European Union: A Comparative Analysis* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2016); Christian Grece, *Films in VOD Catalogues: Origin, Circulation and Age: Edition 2018* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2019); Andrew Higson, “The Circulation of European Films within Europe,” *Comunicazioni Sociali*, no. 3, (2018), 306–323; Dom Holdaway and Massimo Scaglioni, “From Distribution to Circulation Studies: Mapping Italian Films Abroad,” *Comunicazioni Sociali*, no. 3, (2018), 341–355; Jihlava IDFF, “East West Index, 2019,” accessed January 22, 2020, <https://www.ji-hlava.com/eastwestindex>.

Though *European Movies on the Move* has been signed by experts from all EU countries and uses *European* with the assumption that the strategies it indicates will similarly serve all 27 European film industries, this article shows that the situation on the homepages of European VOD platforms, where European movies are a or should be a hit, is different. Some national European film cultures, the French in particular, are treated as more European than others. They benefit more from the culture war to brand and promote European content in European and digital global markets, while others are peripheralized. The premise of *European Movies on the Move* that Europe and the world want to watch *all* European films, responding to the EU's principles of supporting cultural diversity, artistic creativity, integration, and equal participation of all 27 national film cultures,⁸⁾ is not mirrored on either the catalogues or the programming of these platforms, even if the platforms were supported with EU funds.

We argue that this phenomenon occurs not only because bigger players take the front seats and influence agendas and promote their content, but also because, at European industry and EU-policy levels, the so-called discourse on the war against American cultural imperialism on digital platforms is increasingly envisioned in economic coordinates, as numerous authors noted.⁹⁾ Revenue targets overdetermine cultural and political criteria that perhaps should be at work when generating European film portfolios — for example, the plurality of European identities and heritages¹⁰⁾ or of national cultural policies and patterns of cultural consumption.¹¹⁾

The aim of this article is not to analyze in detail the discourse of European film policies, but rather the reality of inclusion and presentation of films from East-Central European (ECE) national industries on the catalogues of VODs on the European market: Filmin, FilmDoo, MUBI, Netflix, and some smaller players. Given the EU policies as a cultural-political context for the presented analysis, VODs were included in the sample that had been supported by EU funds and hence should reflect at least to some degree those policies.¹²⁾ The choice of particular catalogues was further shaped by convenience as they are suitably organized for analysis and more familiar to the authors over a longer period of time than some other potential candidates. This allowed us to further emphasize how peripheral cinemas (particularly of Romania and Czechia) are peripheralized in large (and therefore more lucrative) central markets. Finally, Netflix was selected as, in various regards, a significant and pioneering player and in order to allow for comparisons between American (global) and European VODs. Catalogues of other VODs are analyzed in some

8) Luisa Rivi, *European Cinema after 1989: Cultural Identity and Transnational Production* (Cham: Springer, 2007), 5.

9) Elsaesser, *European Cinema*, 9–10; Ramon Lobato, *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (New York: New York University Press, 2019), 135–161; Constantin Parvulescu and Francesco Pitassio, “Recent Quality Film and the Future of the Republic of Europe,” *Studies in European Cinema* 15, no. 2–3 (2018), 101–109, 102–104.

10) Alberto Martinelli and Alessandro Cavalli, *European Society* (Leiden & Boston: Brill, 2020), 16.

11) Joaquim Rius-Uldemolins, Alejandro Pizzi, and Juan Arostegui, “European Models of Cultural Policy: Towards European Convergence in Public Spending and Cultural Participation?,” *Journal of European Integration* 41, no. 8 (2019), 1045–1067.

12) The aim, however, was not to demonstrate the direct impact of such policies on VOD catalogues, which would be very difficult, if not impossible to undertake.

places to clarify the argument. We compare the inclusion and presentation of ECE titles with that of titles from other national cultures with a less peripheral status. While the dominance of some countries in VOD catalogues is to some degree foreseeable, differences among platforms (or their country-specific catalogues) and kinds of films included in them are much less so and worth examining in detail. Catalina Iordache, for example, discovered that, counterintuitively, the Romanian Netflix catalogue features more numerous and diverse set of films and series than the Spanish one.¹³⁾

Our exploration builds on the effort of some of the contributions to the collection *Digital Peripheries: The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective* and on their effort to outline the condition of ECE film cultures as digital audiovisual peripheries.¹⁴⁾ We enlarge and nuance their findings by including Romanian film culture and its VOD market into the debate.¹⁵⁾ We also enlarge their findings by conducting close readings of the catalogues of VODs. Most importantly, we employ a more processual concept. In lieu of the rather static and descriptive concept of *periphery*, we propose *peripheralization*.

This choice of concept reveals that VOD administrators have a palpable input in making and un-making peripheries. Use of *peripheralization* also plays an important role in breaking the expectation that, on a VOD interface, a periphery by necessity must come through as peripheral, as it is assumed by most of the studies on peripheries cited above. When providing arguments that explain why ECE film cultures and their VOD presence are peripheral, the studies mentioned above invoke behind-the-catalogue causes.¹⁶⁾ The definition of a national film culture as periphery relies on measuring its film output, consumption, budgets, box office, modes of production, diversity of its offer, and interest in non-national and non-American content. Tracing catalogue peripheralization works with variables such as number of films displayed, choice of tags, promotion and accessibility, catalogue lifespan, thematic and genre diversity, year of production, and user ratings, and relies on knowledge about the design of interfaces, their presentation protocols, data collection strategies, referencing algorithms, and certainly their strategic business priorities.

13) Catalina Iordache, "Netflix in Europe: Four Markets, Four Platforms? A Comparative Analysis of Audiovisual Offerings and Investment Strategies in Four EU States," *Television & New Media* (2021), 7–8. doi:10.1177/15274764211014580.

14) Marcin Adamczak, "Industry Divide: The Interdependence of Traditional Cinematic Distribution and VOD in Poland," in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer, 2020), 145–157; Petr Bilík, "Small Country, Complex Film Policy: The Case of the Czech Film Funding System," in *Digital Peripheries*, ed. Szczepanik et al., 291–302; Christian Handke, "Compensation Systems for Online Use," in *Digital Peripheries*, ed. Szczepanik et al., 261–272; Pavel Zahrádka, "The Czech and Slovak Audiovisual Market as a Laboratory Experiment for the Digital Single Market in Europe," in *Digital Peripheries*, ed. Szczepanik et al., 101–121.

15) Petr Szczepanik, "Channels and Barriers of Cross-border Online Circulation: Central and Eastern Europe as a Digital Periphery," in *Digital Peripheries*, ed. Szczepanik et al., 159–180 focuses on the Czech film culture. Petr Szczepanik et al., "Introduction: Theorizing Digital Peripheries," in *Digital Peripheries*, ed. Szczepanik et al., 1–31 deals only with some film cultures of ECE such as Czechia, Poland, Slovakia, and Hungary.

16) On page 9, Szczepanik et al., "Introduction" argues that this foregrounding of some European film industries happens due to film commissioning and targeted marketing, consolidated relations of cooperation between distributors and VOD exhibitors, and the functioning of recommendation algorithms.

These variables, only some of which will be explored in the presented analysis in detail, are interconnected with the ones that determine the periphery, but they have also sufficient independence to provide an original angle.

According Szczepanik et al.,¹⁷⁾ within the EU, one can distinguish between three types of film cultures. The center, the EU Big Five: UK, France, Germany, Italy and Spain; the in-between players, which include the Nordic countries or Belgium and Poland; and, third, other EU players, such as Romania, Czechia and Hungary, which the study labels as both small and peripheral. Our post-Brexit study updates this categorization, arguing that it is more useful to operate with four categories. The first would be France, in a league of its own (as was the case of the UK before Brexit). A second would be the remaining Big EU — Germany, Spain, and Italy. The third and fourth would stay the same. They would include the in-betweeners, and the small and peripherals.

Our catalogue readings distinguish between *quantitative* and *qualitative* peripheralization. The former is employed by all the studies that focus on the digital circulation of films and other media products. For example, using data provided by aggregators justwatch.com, Szczepanik highlights disparities in terms of quantity of titles on VOD catalogues between big and small, as well as central and peripheral film cultures.¹⁸⁾ Qualitative peripheralization has been less discussed, as it requires careful interpretation. However, both quantitative and qualitative analyses are affected by the instability of catalogues. Selections and numbers of titles change rapidly in VOD archives.¹⁹⁾ Presentation and tagging also change, and peer-reviewed academic publishing cannot keep up with the pace of these changes. For example, the figures on peripheralization offered by Grece and Szczepanik have already changed since their publication.²⁰⁾ While before 2019 there were practically no Romanian movies on Netflix, an April 2020 blog counted, on the Romanian market, an impressive number of 92 Romanian films.²¹⁾ In the meantime, as we write, the number has passed the 100-title landmark. The same argument can be made about Czech films in the Czech catalogue of Netflix. Before 2019 Netflix featured virtually no Czech films. As we write, the website Filmtoro.cz²²⁾ registered more than 300 Czech films available in the Czech Netflix catalogue.²³⁾

17) Ibid., 3.

18) Szczepanik, “Channels and Barriers,” 171.

19) This characteristic was aptly expressed in Albornoz’s and Leiva’s definition of the term catalogue as “interactive databases of selected contents in permanent reformulation.” Luis A. Albornoz and Ma Trinidad García Leiva, “Netflix Originals in Spain: Challenging diversity,” *European Journal of Communication* (2021), 5. See also Chuck Tryon, *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2013), 21.

20) Szczepanik, “Channels and Barriers”; Grece, “How do Films Circulate?”

21) Raftul cu Filme, “The Complete list of Romanian films on Netflix” (Lista completă a filmelor românești care se găsesc și pot fi vizionate pe Netflix). *Raftul cu Filme*, accessed December 20, 2020, <https://www.raftulcu-filme.ro/cele-mai-bune-filme-romanesti-pe-netflix-top/>.

22) Filmatoro.cz, accessed September 16, 2021, <https://filmatoro.cz/hledam-film/start/vyber/zaber/vse/91/0/1279/1000/0/dabing-titulky/tit/0/doporucene>.

23) In the case of Netflix, to which we will return, there is a significant number of Romanian films available (and localized) on the Czech Netflix, as well as of Czech films for Romanian users — a presence that Szczepanik, “Channels and Barriers” or Grece, “How do Films Circulate,” could not have signaled out.

To demonstrate what we term quantitative and qualitative peripheralization of certain national cinemas by VODs, the following sections provide comparisons of numbers of films produced by central countries (particularly France), and some more peripheral (particularly Romanian and Czech) in the selected VOD catalogues. Such quantifications are obviously complicated by the interfaces of individual VODs with their thumbnails and simultaneous processes designed to expand the appearance of a large choice and at the same time to suppress the choice through algorithmic recommendations and advertising.²⁴⁾ The searches were done using categories such as “French Movies” that some VODs feature, and with the help of Filmtoro.cz in the case of Czech Netflix catalogue. The data obtained is necessarily approximate and ephemeral, but we believe that they still allow useful comparisons, especially those made within individual platforms.

Quantitative Peripheralization on European VODs

Peripheralization takes place on both international TVODs (for example, iTunes) and SVODs (for example, on the only Romanian SVOD, TIFF Unlimited). It takes place on the interfaces of providers that only facilitate access to content (such as Filmin) and on ones that produce original content (such as HBOGo). FilmDoo, a TVOD, a provider that brands itself as multicultural, reflects the quantitative peripheral condition of ECE film in the same way as apparently more commercial TVODs such as iTunes. On March 11, 2021, FilmDoo’s catalogue listed, through its search engine, 3680 French titles, 1601 Italian and

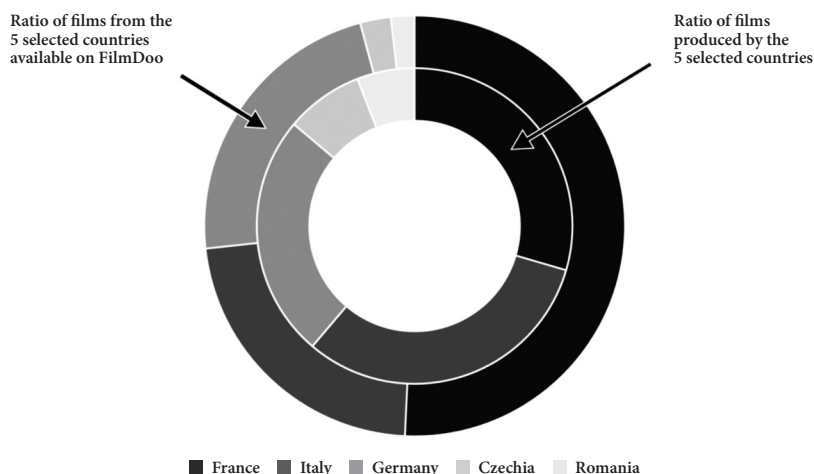


Figure 1: The ratio of the numbers of films produced in the 5 selected countries that were available in the catalogue of FilmDoo in December 2020 contrasted to the ratio of the numbers of films produced in the 5 selected countries in 2018 (minority coproductions excluded). Source: FilmDoo website and European Audiovisual Observatory (2019)

24) See Roderik Smits and E. W. Nikdel, “Beyond Netflix and Amazon: MUBI and the Curation of On-demand Film,” *Studies in European Cinema* 16, no. 1 (2019), 27.

1559 German, including short films and content that can be seen for free. In contrast, the catalogue carried only 128 Romanian and 168 Czech titles, including the content mentioned above. These numbers construct Romanian and Czech film content as peripheral. Peripheralization is revealed by the fact that this selection of films does not correspond to the ratio of numbers of films produced in the five countries under question. Taking the numbers of films produced in 2018 as an example (minority coproductions excluded)²⁵⁾ the chart in Figure 1 reveals a clear overrepresentation of French films in the catalogue and a clear underrepresentation of both Czech and Romanian.

Perhaps these numbers are understandable with respect to the relatively low exportability of Czech films, but harder to explain when considering Romanian cinema, with its many international festival accolades and its greater international appeal.²⁶⁾ The catalogues of most SVODs provide a similar picture. Peripheralization can be noticed even in the inventories of two poster children of Europe's effort to stimulate digital intra-European cross-border film consumption: MUBI and Filmin. These providers received EU funding through the Creative Media Program. They were praised for their contribution to European integration through cultural consumption, and for their attention to diversity, and their commitment to quality and art content.²⁷⁾ However, their portfolios deliver the same discrepancies at a European level as those revealed by the analysis of FilmDoo.

MUBI conspicuously foregrounds French cinema. On December 11, 2020, when we started this research, this bias was evident on the provider's signature monthly selection of "wonderful, hand-picked cinema" (allegedly, by the service's expert consultants) in spite of the platform's impressive diversity.²⁸⁾ The same can be said about MUBI's list of Top 1000 selection. On this same date, these selections included no film from East-Central Europe, and, surprisingly, also few non-French EU films, making French cinema even more prominent in the EU landscape. The monthly selection of thirty films included eight French titles (plus one French-language Belgian film), while the other national cinemas in the selection (mostly non-EU) were represented with only one or two films — the exception was Brazil because the provider had organized a "focus on Brazil" showcase in that time frame.

This deliberate and disproportionate foregrounding of French film was even more blatant on the provider's Top 1000 selection. Presented as "our weekly updated list of the highest rated films of all time, as voted by our global community of film lovers," it included among its top fifty films of the world's best 1000 twenty-three French films, five American, five Italian, three Turkish, two Japanese, two Spanish, and one from mostly non-EU countries (Chile, the Soviet Union, Canada, and Taiwan). Again, no film from ECE was listed. This level of exclusion is even at odds with the many similar lists hosted by cinephile

25) European Audiovisual Observatory, *Focus: World Film Market Trends 2019* (Cannes: Marché du film — Festival de Cannes, 2019).

26) See the discussion in Constantin Parvulescu and Jan Hanzlík, "Beyond Postsocialist and Small: Recent Film Production Practices and State Support for Cinema in Czechia and Romania," *Studies in European Cinema* (2020), 1–18.

27) Smits and Nikdel, "Beyond Netflix and Amazon," 22–37.

28) The landscape of the homepages of MUBI and Filmin is far cry from the ethnically and stylistically homogeneous start pages of providers such as Netflix and Amazon Prime.

websites. Such lists would by default include at least one classic of the New Romanian Cinema, one Emir Kusturica or Bela Tarr film and one from the Czech New Wave.²⁹⁾

While MUBI is subtitled in English, Filmin, which claims to have 70% of its catalogue comprised of European film, is subtitled in Spanish and Catalan (and often also dubbed in Spanish). However, its more stable and searchable catalogue generates the same peripheralization.³⁰⁾ On the same day, December 11, 2020, the search and browsing tab by country of origin included 530 Italian titles, 547 German titles, and a towering amount of 1522 French. In contrast, the service offered only 36 Hungarian, 35 Czech, 32 Romanian, and 17 Bulgarian titles, including co-productions, making the overrepresentation of French films and the underrepresentation of ECE ones even more blatant (see Figure 2).³¹⁾ The same process can be noticed on content curated in the peripheral cultures themselves. The only Romanian SVOD to date, TIFF Unlimited, with a modest catalogue compared to Filmin, offered on the same date more than 80 French films and only 3 Hungarian and 3 Czech, and the numbers have not changed by March 2021. On the same date, the Czech SVOD/TVOD arthouse platform AeroVOD listed 51 French films, but only 4 Romanian and 3 Hungarian, and again, the numbers have not changed until March 2021.

The making of quantitative hegemony can also be noticed on European-friendly aggregators of film content. Telling are the recommendations of such an aggregator supported through the Media/Creative Europe program, *agoodmovietowatch.com*, designed to promote European films on global markets by mixing them with quality global ones

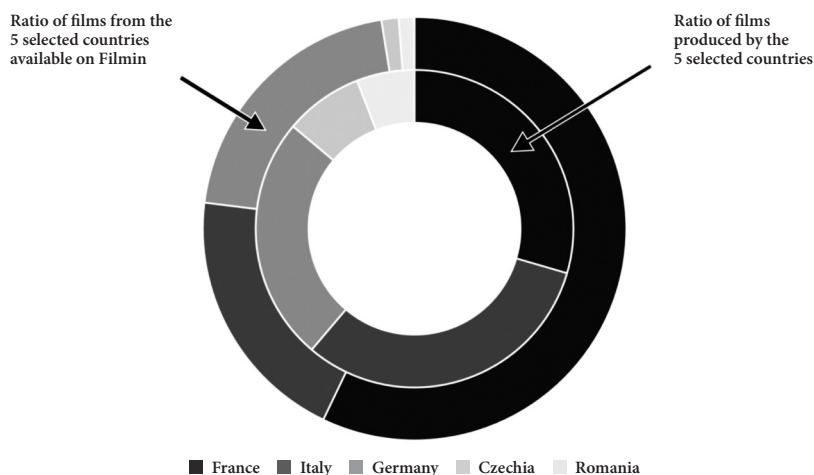


Figure 2: The ratio of the numbers of films produced in the 5 selected countries that were available in the catalogue of Filmin in December 2020 and the ratio of the numbers of films produced in the 5 selected countries in 2018 (minority coproductions excluded). Source: Filmin website and European Audiovisual Observatory (2019)

29) See for example, *dimkovachev*, "The Best 500 European Movies You Must Watch!," IMDb, accessed March 20, 2021, <https://www.imdb.com/list/ls066522530/>.

30) MUBI's catalogue changes daily, dropping and adding a film to its monthly selection of thirty titles.

31) The numbers have not changed by March 20, 2021.

(mostly North American). For our discussion, the most relevant curation tab on this domain is “The Top Movies to Watch.” Accessing it on December 20, 2020, generated the following recommendations for the global market. We list here the first page, including 9 titles, which again, shows that European content is limited mostly to the big players, with France leading the pack.

1. *Incendies* (2010) Canada-France
2. *Wild Tales* (2014) Argentina-Spain
3. *Viktoria* (2015) Germany
4. *The Hunt* (2012) Denmark-Sweden
5. *Fruitvale Station* (2013) USA
6. *A Separation* (2011) Iran-France
7. *Mommy* (2014), Canada-France
8. *The Untouchables* (2011) France
9. *The End of the Tour* (2015) USA.

Quantitative Peripheralization and Recentering on Netflix

Given its specific design, searches for titles from a national cinema on Netflix generate less quantitative contrast between European film cultures and do not foreground French films. There is, of course, a strong marginalization of European film in general on the homepage of the provider. However, searches for European titles offer similar quantities of films. This apparent equality is imposed by the structure of the interface. The Czech interface limits the search results by national categories to 42 thumbnails (the Romanian interface to 49). Hence, regardless of whether the search is for “French Movies,” “Italian Movies,” “Czech Movies,” or “Romanian Movies,” only 42 thumbnails are generated for a Czech user and 49 for a Romanian one (the titles including co-productions). The only limitation is if there are less than 42 films in the catalogue, which is the case of some more peripheralized film cultures.

This apparent equality of individual film cultures on the Netflix interface does not accurately reflect the number of films in storage. For example, in March 2021, the Czech catalogue of Netflix included 85 French films (identified with the help of Filmtoro.cz in March 2021) as opposed to the mere 42 French films that appeared during the search. In the same period, there were only 16 Polish films. A comparable number of 13 Czech films appeared on the Romanian interface at the same date. However, the catalogue also delivers an equal representation. When we conducted the same comparison from the previous section and contrasted catalogue inclusion with the numbers of films produced per year, we noticed that Polish titles were overrepresented in relation to French ones. The ratio of Polish to French titles was 1:5.3, whereas the ratio of the numbers of Polish and French films produced in 2018 was higher, more specifically 1:6.6.³²⁾ Similar ratios were generated by applying the comparison to Czech films on the Romanian interface or Romanian films on the Czech one, suggesting a species of purported Netflix catalogue democracy. As

32) Based on numbers provided in European Audiovisual Observatory, *Focus*.

suggested before, this is a democracy within the European ghetto. A comparison between European and English-language titles would generate strident contrasts in spite of the 30% rule of inclusion of European content demanded by the EU.³³⁾

Regarding Romanian titles, one could also add that those made visible by the “Romanian Movies” search tab include both award-winning films such as *The Death of Mr. Lazarescu* (directed by Cristi Puiu, 2005) and *4 Months, 3 Weeks & 2 Days* (directed by Cristian Mungiu, 2007), and broader-audience films such as *Selfie* (directed by Cristina Jacob, 2014) and *Miami Bici* (directed by Jesus del Cerro, 2020). However, this process of recentering of the marginal does not apply to all ECE film cultures. For reasons we cannot explain here, searches in the Czech and Romanian Netflix catalogues generated only one Hungarian hit, the film *Nyitva* (directed by Orsi Nagypal, 2018), while the search engine did not even recognize the category “Hungarian Movies” or “Slovak Movies.” This is of course not the case with Hungarian movies on the Hungarian interface. Not only do they appear in a high number, but the “Hungarian Movies” search label also exists (See figure 3).³⁴⁾

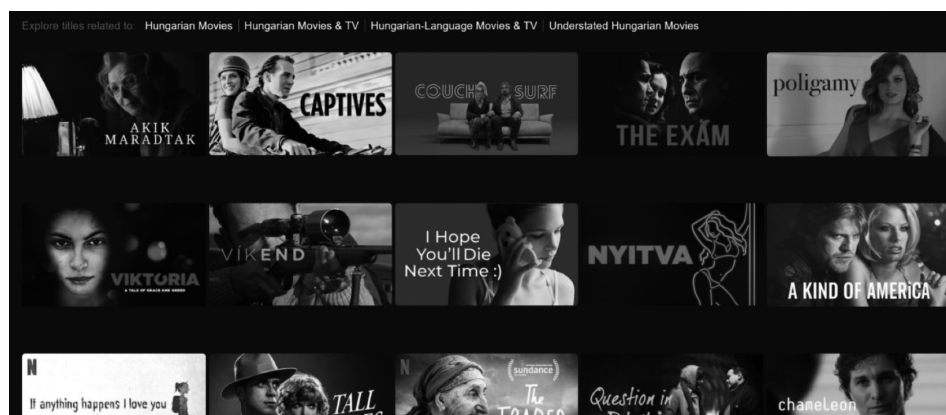


Figure 3: Hungarian titles and search categories on the Hungarian interface (March 2021)³⁵⁾

A short parenthesis is needed here. One difficulty with exploring the catalogue of Netflix is the customization of its search results. It obliges the researcher to add many specifications and footnotes to their findings — for example, the dates the searches were made and on what national interface. Another challenge, more related to our research, is that many additions from ECE film cultures to the platform’s catalogue are recent. In mid-November 2020, there were only 18 Romanian films in the Czech catalogue, while in mid-

33) Gilles Fontaine and Christian Grece, *Origin of Films and TV Content in VOD Catalogues & Visibility of Films on VOD Services* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2016), 126.

34) On non-Hungarian interfaces, Netflix surprisingly offers neither Hungarian awarded arthouse films such as the Berlin IFF Golden Bear winner *On Body and Soul* (directed by Ildikó Enyedi, 2017), nor popular productions such as *Liza, the Fox-Fairy* (directed by Károly Ujj Mészáros, 2015), the director of which was described in *Variety* in a review of this film as one of the Hungarian film industry’s major hopes for international visibility. See Dennis Harvey, “Film Review: ‘Liza, the Fox-Fairy,’” *Variety*, January 13, 2016, accessed March 20, 2021, <https://variety.com/2016/film/reviews/liza-the-fox-fairy-review-1201679632/>.

35) This image was kindly provided by Gyorgy Kalmar, University of Debrecen.

March 2021 the number increased to at least 42. This can be explained by recent European policy pressuring Netflix to include more European titles and by the increase in VOD viewership triggered by the pandemic and its lockdowns.³⁶⁾ However, these particularities of the organization of the Netflix catalogue, including the disobedience of its search function, serve also as a valuable evidence to our research. Platform particularities emphasize that, regardless of whether algorithmic or hand-made, the organization of information on an interface plays a major role in creating centers and peripheries. In addition, it proves the effectiveness of using processual concepts such as peripheralization and recentring when approaching VOD markets.

Contrasts between in-between and peripheral film cultures are also relativized by the Netflix interface. Film peripheries established in terms of cross-border circulation number — used by Szczepanik et al. to discriminate between in-between film cultures and the fully marginal, such as ECE — are also questioned by searches on Netflix.³⁷⁾ For example, the publication regards Belgium as a less marginal film culture than Czechia. However, when operating a category search for Belgian movies, the number of titles available in Romania in December 2020 was 3, in contrast to 13 Czech. This is in stark contrast with search results on Filmin, where the Belgian film tab lists 154 titles — that is, almost three times more titles than those delivered by the Czech film search tab.³⁸⁾ The same publication also argues that another aspect of the periphery is its tendency to consume more “central” material and show less interest in the product of other peripheries.³⁹⁾ The contrast between the number of titles of Belgian and Czech films on the Romanian Netflix interface or between Belgian and Romanian films on the Czech interface contradicts this assumption. It shows that the two peripheries, Romanian and Czech, are offered to consume more products from other peripheries than from a more central culture, indicating thus that the Netflix interface challenges another center-periphery distinction. Put differently, it recenters the film cultures peripheralized on other platforms.

To conclude, despite the many reservations articulated against the effect of Netflix on the diversity of film consumption in Europe,⁴⁰⁾ the figures above indicate that Netflix’s presentation algorithm is guided, within the European ghetto, by seemingly more egalitarian protocols. It is highly probable that, for various reasons, which might have to do with film deals that Netflix will close with distributors of ECE content in the near future, that the underrepresented Hungarian film culture will increase its international visibility soon after the writing of this article. What is important here to remember is that our insights show that, in the context of the broadening of the access to digital content across Europe, big VOD players such as Netflix can play an important role. Whether as a result of their

36) Steven Taylor, Caeleigh A. Landry, Michelle M. Paluszek, Thomas A. Fergus, Dean McKay, and Gordon JG Asmundson, “COVID Stress Syndrome: Concept, Structure, and Correlates,” *Depression and Anxiety* 37, no. 8 (2020), 706–714; Helena Bezděk Fraňková, “Audiovisual Debate 2.0” (Audiovizuální debata 2.0), *Telegraph Olomouc*, February 20, 2021, accessed March 20, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=IQfekTbmLFk>.

37) Szczepanik et al., “Introduction,” 3.

38) The differences are obvious even if the results include coproductions because Belgium has the reputation of a film culture participating in many coproductions.

39) *Ibid.*, 9.

40) Ramon Lobato, “On the Boundaries of Digital Markets,” in *Digital Peripheries*, ed. Szczepanik et al., 51–62, 55–56.

business plans or because they have been forced by EU legislation, they can play the role of “key gatekeepers and vehicles for the circulation of European content” on both European and global markets.⁴¹⁾

Qualitative Peripheralization

The term “qualitative” here suggests that we do not focus merely on numbers in the following part, but rather on the characteristics of films in individual catalogues, again with regard to the concepts of central and peripheral countries. Many VOD interfaces create sub-categories of films and series that are coded (or tagged) by certain phrases and presented to viewers as variously defined sets of content items. Such categories are then also searchable with search engines. The following part uses this common organization of interfaces and traces qualitative peripheralization as the outcome of the way films are tagged on VOD catalogues. Tagging includes year of release, country of origin, maturity rating. It also includes genre, stylistic and thematic labels. In this context, we use the concept of peripheralization to emphasize the way films from the ECE periphery tend to be labelled differently than those produced by the bigger players, France in particular. Platform design plays an important role here. Tagging tools and categories can render more manifest or make less visible the peripheral status of a national film culture.⁴²⁾ First, we study the way films coming from ECE film industries are tagged on Netflix and Filmin according to the specific cataloguing protocols of each platform. Then we compare this tagging with tagging of French and Big EU titles. The comparison emphasizes some peripheralization effects of tagging. We should mention again that the customization of the Netflix interface limits our capacity to draw comparisons. Netflix’s recommendation system influences searches and foregrounds results based not only on location but also on previous user activity. We explored Czech and Romanian titles.

One first conclusion can be drawn from comparing tagging according to the production year of the searched films. On Netflix, differences between center and periphery are not so evident. Netflix’s business plan tends favor recent productions. Thus, on both the Romanian and the Czech interfaces, Romanian film culture is mostly represented by productions from the last ten years (more than half). The Polish titles are made between 2016 and 2021 and Czech ones in the Czech catalogue of Netflix are also recent. However, as opposed to Romanian films in the Romanian catalogue, there are a few Czech films made in the 1960s, 1970s, and 1980s too, gathered e. g. under the label “Critically-acclaimed Czech Movies.”⁴³⁾ There is thus not a conspicuous ECE peripheral homogeneity. Moreover, in

41) Szczepanik, “Channels and Barriers,” 159.

42) Peripheralization is referred to but not analyzed in Szczepanik, “Channels and Barriers,” and Szczepanik et al. “Introduction.” For example, in their descriptions of the periphery, these studies include a reference to the limited diversity of the output and consumption of a national film culture (Szczepanik et al., “Introduction,” 13). According to the latter study, peripheries also lack globally recognizable brands (stars, franchises, and industry profiles) (Szczepanik et al., “Introduction,” 9).

43) They include *The Loves of a Blonde* (directed by Milos Forman, 1965) and *The Cremator* (directed by Juraj Herz, 1969).

terms of production year, there is not much difference between the portfolio of French films and that of Czech, ECE and other Big EU national film cultures. For example, in March 2021 on the Czech interface, only 3 French films out of 85 identified by Filmtoro.cz were older than 2006, and only 11 older than 2014, Netflix's interest in showing recent productions blurring contrasts between center and periphery.

If peripheralization in terms of production year means a limitation of the age of films, then indeed the practice is more visible on Filmin. Filmin has a more cinephile catalogue, though recent developments show it is increasingly following the Netflix model. Like the older Netflix, Filmin's business model relies more on long-tail retail. Thus, exclusive focus on present-day productions on its catalogue would be more surprising. Its portfolio includes a variety of French and Italian titles from the twentieth century. However, cinemas like the Romanian, Hungarian and Bulgarian ones are peripheralized by being presented as having no past.⁴⁴⁾ The only twentieth-century Romanian film on Filmin is from 1992, *The Oak* directed by Lucian Pintilie, which also happens to be a French and Romanian co-production, with a French distributor (MK2). The next oldest film is from 2005 and already belongs to the New Romanian Cinema (to which most of the Romanian films on Filmin belong).⁴⁵⁾ The same can be said about the Hungarian selection, which has also only one twentieth-century film in spite of the visibility of its industry in the twentieth century. The included film is a German-language production *Colonel Redl* (Directed by Istvan Szabo, 1985), which on imdb.com is credited as having Yugoslavia as first producing country.⁴⁶⁾ However, when it comes to Polish films, an ECE less peripheral industry according to the classification of Szczepanik et al.,⁴⁷⁾ the portfolio becomes more balanced than in the case of Hungarian and Romanian films. Of the 85 films delivered by the Polish country search tab, 14 are twentieth-century films.⁴⁸⁾

Looking at genre categories also sheds light on qualitative peripheralization. The following exploration of genre categories was not based on our attribution of genres to films but on how individual VODs tag the films. Since individual VOD platforms use different genre categories, cross-platform comparisons were virtually impossible in this respect but comparisons within those platforms were still feasible.

The contrasts are not as strong here as they were with previous characteristics of catalogues because it is expected that, on international markets, drama would be the predominant genre on demand. Drama is more exportable than comedy in the case of globally traveling European films.⁴⁹⁾ There is thus a structural peripheralization at work in catalogues of international providers like Netflix, affecting all European film — though recent-

44) The selection of Czech films, however, is an exception. The Czech country search tab shows only quantitative peripheralization but is quite diverse in terms of both years of making and genres (we will return to this).

45) *The Death of Mr. Lazarescu* (directed by Cristi Puiu, 2005).

46) Bulgaria has no twentieth-century film in the catalogue.

47) Szczepanik et al., "Introduction," 3.

48) These include films by acclaimed directors who worked in the West: Andrzej Wajda, Krzysztof Kieslowski, and Krzysztof Zanussi, which had received international theatrical and video-store distribution in their times.

49) Ib Bondebjerg, Eva Novrup Redvall, and Andrew Higson, eds., *European Cinema and Television: Cultural policy and everyday life* (Cham: Springer, 2016), 2.

ly Netflix has increasingly promoted French comedy series such as *Call My Agent* (4 seasons, 2015–2020), as well as *Family Business*, and *The Hook-up Plan* all from 2020. These examples contribute to supporting our argument that this general European peripheralization on the interfaces of global providers such as Netflix's affects the presentation of the output of smaller industries more. This situation is in a way similar on Filmin, also an international distributor but of a smaller scale than Netflix. This phenomenon indicates that, in terms of tagging, Netflix is no longer a market that peripheralizes less than others, as it was the case of quantitative peripheralization.⁵⁰⁾

This increased peripheralization of ECE film cultures is thus to be traced by comparing the drama-comedy ratio or the ratio between drama and other genres. That most of the Romanian films we found on the December 2020 Romanian catalogue of Netflix are dramas, 89 of 108, is perhaps not surprising. Also, there is nothing special in the finding that the tagging combines drama with comedy. European comedies tend to be more bitter-sweet. The same can be argued about cross-tagging drama and "Crime Movies" or "Thrillers." However, what draws attention is that — except for comedies, 32 including cross-tagging — the other genres are poorly represented. The Netflix catalogue includes only 6 Romanian "Crime Movies," 4 "Thrillers," 3 "Music and Musicals," and only one tag for "Action and Adventure," "Period Piece," "Horror," "Children and Family," "Movies Based on Real Life," and "Mystery." Almost all of these titles are cross-tagged with either comedy or drama, and one can easily notice the absence of a variety of genres, among them "Sci-fi," "Fantasy" and "Anime" (standing in some Netflix catalogues, rather confusingly, for animation).

A quick look at the French film offer on the Romanian interface of Netflix on an account with a predominant history of Sci-Fi views,⁵¹⁾ confirms the thesis of Szczepanik that another differentiating aspect of the periphery is the limited diversity of its output.⁵²⁾ The same conclusions can be drawn from accessing the Czech interface and comparing Romanian and French titles. Besides a massive promotion of French comedies, the selection includes all the genres mentioned in the Romanian selection, but also several that are missing from the Romanian selection, but not necessarily because they could not also be applied to the Romanian films.⁵³⁾ They include "Movies Based on Books," "Sports Comedies," "Action Comedies," "Psychological Thrillers," "Teen Movies," "Steamy Dramas," "Anime," and "LGBTQ Movies." Among the French films on the Czech interface, comedies are also significantly more frequent than among the Romanian or Polish films. The comedy/drama ratio in the case of French films is 1:1.27 whereas in the case of Polish films it is 1:2.5 and the Romanian one is slightly smaller.

The fact that French cinema has more genre diversity is primarily indicative of the muscle of the French film industry. However, peripheralization is revealed by the fact that

50) Drama predominance on Filmin is also the effect of the fact that the platform uses festival selection and awards as a major criterion of inclusion in its catalogue. Thus, Filmin would include more dramas because drama is predominant entry on festival programs.

51) As mentioned above these specifications are necessary given the customization of Netflix's recommendations.

52) Szczepanik, "Channels and Barriers," 9.

53) Unfortunately, there is no space here to support this affirmation with a detailed analysis. It would be the object of a separate study.

platforms include significantly more non-drama films from the major players. French comedies seem to be trusted to sell better than Romanian ones, and Netflix promotes them heavily at the moment of finishing this article (April 2021). However, given the customization of the Netflix catalogue, peripheralization can be traced more accurately on the Filmin interface. Comparing genre tagging between Romanian, French and Big EU titles on Filmin emphasizes again that, on Filmin, Romanian cinema comes through as more peripheral than on Netflix. The drama-comedy ratio of Romanian film is smaller on Netflix — 2.8:1 in contrast to 3.8:1 on Filmin — revealing again that Netflix presents Romanian film culture as more diverse. Of the 24 Romanian features included on Filmin, 19 are dramas, and only 5 are comedies (including cross-tagging). The range of non-drama film is even narrower. There are only 6 thrillers (3 pure thrillers, 3 cross-tagged with drama), 1 fiction and documentary mix, 1 animation, both also labeled as drama.⁵⁴⁾

Maturity rating is another variable that indicates both peripheral status and peripheralization, but there is no space to present details on it in this article.⁵⁵⁾ Maturity ratings are accompanied by thematic or stylistic tagging. These tags make peripheralization more visible. The cataloguing process narrows the thematic and stylistic range of a national offer, and profiles a national film industry, especially the smaller ones. Thematic labels attributed by Filmin to French cinema are diverse and do not repeat themselves — or repeat themselves less often. In the case of the Romanian titles, the range is narrower, sometimes slightly prejudiced, and the labels are quite repetitive. While on Filmin, French film ranges from “music,” “new technologies and astronomy,” to “feminism,” “midlife crisis,” and “generation tinder,” the range is far more limited when it comes to Romanian cinema, and not because there could not have been found any, but because there is a more concentrated profiling when it comes to a more marginal player.⁵⁶⁾

For example, the themes that repeat more than three times on French selection of films on Filmin analyzed above are: “women directors” — 5; “French auteur cinema” — 4; “based on a novel” — 4; “feel good movies” — 3; “few characters and locations” — 3; “family relations” — 3; “melodrama” — 3; “French period piece” — 3; “French comedy” — 3; women screenwriters — 3.⁵⁷⁾ In other words, most of them are genre and subgenre indicators and not content-driven themes. The exception could be “family relations.” Thus, one cannot profile thematically French cinema according to this data. However, the selection

54) It could be argued that individual film cultures at least to some degree specialize in certain genres and tend to ignore others. While this may well be the case, the presented analysis emphasizes the diversity of cinemas (and lack thereof) represented in VOD catalogues and does not intend to focus in detail on individual genres.

55) For example, the Romanian film offering is narrower in terms of rating.

56) For lack of space and for its relative relevance, we will not comment on the thematic and stylistic tagging on Netflix. As we have seen above, customization plays a role in limiting the range of tags, and thus diminishes the contrasts between center and periphery. On Netflix, Romania is associated with dramas, dark comedies and adult ratings. Romanian drama is mostly “Dark” — 39, “Understated” — 38, “Intimate” — 15 and independent in style — 18. It tackles “Social Issues” — 13, often in a way that is “Cerebral” — 13, “Emotional” — 13, and “Gritty” — 10. Romanian comedies are “Romantic” — 14, but also “Deadpan” — 6 and Cynical — 4. Rarely are they “Inspiring” — 2 or “Feel-good” — 2.

57) In March 2021, after this research has been conducted, Filmin has introduced a few more labels. One of them, “Nueva Ola del Cine Rumano” (The Romanian New Wave) homogenizes even more the Romanian portfolio. It is applied to 14 titles, almost half of the portfolio.

of Romanian films is significantly more profiling, confirming a thematic identity that Filmin and other similar platforms draw for smaller film cultures.⁵⁸⁾ According to its tagging on Filmin, Romanian film delivers a sobering social and political commentary. Besides the more neuter “family relations” (11 labels),⁵⁹⁾ the thematic labels with three hits or more are “social commentary” — 6;⁶⁰⁾ “dark and absurd humor” — 6; “communism” — 5; “immigration” — 5; “class struggle” — 4; “crime and delinquency” — 4; “human rights” — 3; and “existentialism” — 3.

Conclusion

Our analysis of VOD services has emphasized instances of quantitative over- and under-representations on VOD interfaces corresponding to bigger and smaller, central and more peripheral film cultures. Some contrasts are more striking — those on FilmDoo or MUBI — or more obscured by the particularities of the architecture of the platform’s interface — the case of Netflix. But even Netflix, to this date, exports only one Hungarian title, and has no country search labels for some ECE cinemas. We have also emphasized instances of qualitative peripheralization which inform the construction of the diversity of the output of a national film culture on an interface. We analyzed the profiling of smaller film industries as generators of a cinematic output that is more socially engaged, more maturity restricted, and less diverse in terms of topics and style. These instances of peripheralization should be considered and addressed, we argue, when European film is promoted on overseas markets and in the policy dedicated to developing the European digital single market for film (still in a project phase).⁶¹⁾ The tracing of acts of peripheralization, as well as of the opposite process, (re)centering, opens the field to a more prescriptive debate on how policy could intervene to undo the making of peripheries on the European digital market for film. This article only slightly intervenes in this debate, but it is worth mentioning that an intervention against peripheralization would not only be in the spirit of the EU’s priorities, which include integration and the stimulation of cultural diversity, but also articulate a reaction to economic globalization. These concerns should also apply to further negotiations regarding the development of the European Digital Single Market for audiovisual content, and the more recent Audiovisual Media Service Directive concerning levies applied to VOD providers or their obligation to invest in national European content and promote it in non-national markets.⁶²⁾

58) Constantin Parvulescu, “World Cinema, VOD Platforms and the Western Demand,” *Studies in World Cinema* 1, no. 1 (2020), 1–7, 6.

59) I include here mother-son and father-son relations.

60) Comprised of *cine social* and *cine de denuncia*.

61) On the debates regarding the European Digital Single Market from a perspective of smaller film industries see e. g. Pavel Zahradka and Petr Szczepanik, “Jednotný digitální trh jako hrozba, nebo příležitost? Rekonstrukce postojů českých distributorů ke strategii pro vytvoření jednotného digitálního trhu v Evropě,” *Iluminace* 30, no. 3 (2018), 23–48.

62) European Parliament, Directive (EU) 2018/1808 of the European Parliament and of the Council of 14 November 2018 amending Directive 2010/13/EU on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services

When looking back at *European movies on the move*, the policy document we referred to in the beginning of this article, we notice that a major peril facing further policy is demagoguery and lack of capacity or will to think outside the neoliberal capitalist box. References to integration or diversity promoted either by the EU or its consulting subcontractors are often just a coating for a set of initiatives designed to boost the bottom-line interests of the makers and distributors of content and shape the European digital market as an imitation of the American — a “karaoke Americanism” as Elsaesser termed it.⁶³ On the one hand, there is a demagogical stance regarding the concept of European film. It can be encountered in the false claim that the subsidies and incentives to support the inclusion and the foregrounding of European titles on VOD platforms and, more generally, the more aggressive branding of the European film on domestic and global markets will similarly benefit all European 27 film cultures, regardless of size, prestige, and lobbying power. We disagree. On the other hand, it is truly “karaoke” to assume that a robust presence on the market — on catalogues or the “scalability of European VODs” will solve the problem of protecting the diversity of European output.

We have shown the opposite. Digital markets, and large and deregulated global ones, are neither democratic nor quality and diversity driven. They are even less meritocratic as they tend to generate monopolies, disparities, bubbles, conformism, formulaic content, and have no protection plans for smaller players.⁶⁴ We believe that further studies, made after the introduction of the European Audiovisual Directive that compels big players like Netflix to produce in Europe will further generate discrepancies between European national film cultures and will create national ghettoization. The rise of the French comedy films and series we mentioned here is one indicator of biased Europeanness. Moreover, filter bubbles or search tabs will offer more Czech films to Czechs and Romanian films to Romanians on these platforms, but not to Europeans and the world as *European Movies on the Move* desires.

The number of titles on various catalogues has increased and the tagging has become more complex since this count was conducted.⁶⁵ All the variables we considered here will change again by the time this article will be published. However, these changes do not obscure that peripheralization is a real-existing phenomenon, and that it was done in certain parameters at a certain moment in time. Our results serve as a point of reference for further studies on issues of digital center and periphery, and for inquiries into the practices of the platforms discussed here and into the way their catalogues, tagging and interfaces have changed in time and in response to EU policy. We aimed to develop a methodology designed to investigate VOD platforms and we are aware that it is imperfect. In the meantime, the Netflix interface model is more and more adopted by other platforms, and the

(Audiovisual Media Services Directive) in view of changing market realities, PE/33/2018/REV/1, accessed March 20, 2021, <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2018/1808/oj>.

63) Elsaesser, *European Cinema*, 109.

64) Anna Cooper, “Neoliberal Theory and Film Studies,” *New Review of Film and Television Studies* 17, no. 3 (2019), 265–277, 278–279; Ann Pettifor, *The Production of Money: How to Break the Power of Bankers* (New York: Verso Books, 2017), 69; Dani Rodrik, *The Globalization Paradox: Why Global Markets, States, and Democracy Can't Coexist* (Oxford: Oxford University Press, 2011), xii–xv.

65) For example, the number of Romanian titles on Filmin has increased to 32 and so have others.

observation of the catalogue of Filmin or MUBI will also become increasingly subjectivized by the customization of the interface.

An important addition to this study would be a longitudinal inquiry. For example, it would be highly informative to trace the presentation of European film on platforms for a longer period of time in order to draw conclusions on the recommendation system or on the titles entering and exiting the catalogue, and on their tagging and choices of acquisition. Peripheralization on homepages of various other providers would probably be an important study to follow this one, tracing the way algorithmic or human made recommendations favor certain film cultures in the detriment of the other. A study of user rating by national film cultures would also highlight peripheralization. User rating has been abandoned by Netflix, but still represents a navigation tool on other platforms with more cinephile profiles and so are press ratings or ratings delivered by aggregators. Finally, studies of the advertising and social media content of these platforms can also generate valuable insights into the battles to promote and define European film culture, and preserve its diversity.

Funding

This work was supported by the European Regional Development Fund project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (reg. no.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

Bibliography

- Adamczak, Marcin. “Industry Divide: The Interdependence of Traditional Cinematic Distribution and VOD in Poland,” in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer, 2020), 145–157.
- Albornoz, Luis A. and Ma Trinidad García Leiva, “Netflix Originals in Spain: Challenging diversity,” *European Journal of Communication* (2021), 1–19.
- Bezděk Fraňková, Helena. “Audiovisual Debate 2.0” (Audiovizuální debata 2.0), *Telegraph Olomouc*, February 20, 2021, accessed March 20, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=lQfekTbmLFk>.
- Bilik, Petr. “Small Country, Complex Film Policy: The Case of the Czech Film Funding System,” in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer, 2020), 291–302.
- Bondebjerg, Ib, Eva Novrup Redvall, and Andrew Higson, eds. *European Cinema and Television: Cultural policy and everyday life* (Cham: Springer, 2016).
- Cooper, Anna. “Neoliberal Theory and Film Studies,” *New Review of Film and Television Studies* 17, no. 3 (2019), 265–277, 278–279.
- Creative Europe, *Distribution Support*, accessed March 20, 2021, https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node/184_en.
- dimkovachev, “The Best 500 European Movies You Must Watch!,” IMDb, accessed March 20, 2021, <https://www.imdb.com/list/ls066522530/>.
- Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005).

- European Audiovisual Observatory, *Focus: World Film Market Trends 2019* (Cannes: Marché du film — Festival de Cannes, 2019).
- European Parliament, Directive (EU) 2018/1808 of the European Parliament and of the Council of 14 November 2018 amending Directive 2010/13/EU on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services (Audiovisual Media Services Directive) in view of changing market realities, PE/33/2018/REV/1, accessed March 20, 2021, <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2018/1808/oj>.
- Fontaine, Gilles and Christian Grece. *Origin of Films and TV Content in VOD Catalogues & Visibility of Films on VOD Services* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2016).
- Grece, Christian. *Films in VOD Catalogues: Origin, Circulation and Age: Edition 2018* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2019).
- Grece, Christian. *How do Films Circulate on VOD Services and in Cinemas in the European Union: A Comparative Analysis* (Strasbourg: European Audiovisual Observatory, 2016).
- Handke, Christian. "Compensation Systems for Online Use," in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer, 2020), 261–272.
- Harvey, Dennis. "Film Review: 'Liza, the Fox-Fairy,'" *Variety*, January 13, 2016, accessed March 20, 2021, <https://variety.com/2016/film/reviews/liza-the-fox-fairy-review-1201679632/>.
- Hediger, Vinzenz. "Double Occupancy and Karaoke Americanism: Thomas Elsaesser's *European Cinema: Face to Face with Hollywood*," *New Review of Film and Television Studies* 4, no. 1 (2006), 37–52.
- Higson, Andrew. "The Circulation of European Films within Europe," *Comunicazioni Sociali*, no. 3, (2018), 306–323.
- Holdaway, Dom and Massimo Scaglioni. "From Distribution to Circulation Studies: Mapping Italian Films Abroad," *Comunicazioni Sociali*, no. 3, (2018), 341–355.
- Iordache, Catalina. "Netflix in Europe: Four Markets, Four Platforms? A Comparative Analysis of Audio-Visual Offerings and Investment Strategies in Four EU States," *Television & New Media*, (2021), 1–22.
- Jihlava IDFF, "East West Index, 2019", accessed January 22, 2020, <https://www.ji-hlava.com/east-westindex>.
- Lobato, Ramon. "On the Boundaries of Digital Markets," in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer, 2020).
- Lobato, Ramon. *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (New York: New York University Press, 2019).
- Martinelli, Alberto and Alessandro Cavalli. *European Society* (Leiden & Boston: Brill, 2020).
- Open Method of Coordination (OMC) Group of European Union Member States, *European Movies on the Move — Ten Actions for Better Circulation across Europe* (Luxembourg: The Publications Office of the European Union, 2019).
- Parvulescu, Constantin and Jan Hanzlík. "Beyond Postsocialist and Small: Recent Film Production Practices and State Support for Cinema in Czechia and Romania," *Studies in European Cinema* (2020), 1–18.
- Parvulescu, Constantin and Francesco Pitassio. "Recent Quality Film and the Future of the Republic of Europe," *Studies in European Cinema* 15, no. 2–3 (2018), 101–109.
- Parvulescu, Constantin. "World Cinema, VOD Platforms and the Western Demand," *Studies in World Cinema* 1, no. 1 (2020), 1–7, 6.

- Pettifor, Ann. *The Production of Money: How to Break the Power of Bankers* (New York: Verso Books, 2017).
- Raftul cu Filme, “The Complete list of Romanian films on Netflix” (Lista completă a filmelor românești care se găsesc și pot fi vizionate pe Netflix), *Raftul cu Filme*, accessed December 20, 2020, <https://www.raftulcufilme.ro/cele-mai-bune-filme-romanesti-pe-netflix-top/>.
- Rius-Ulldemolins, Joaquim, Alejandro Pizzi, and Juan Arostegui. “European Models of Cultural Policy: Towards European Convergence in Public Spending and Cultural Participation?,” *Journal of European Integration* 41, no. 8 (2019), 1045–1067.
- Rivi, Luisa. *European Cinema after 1989: Cultural Identity and Transnational Production* (Cham: Springer, 2007).
- Rodrik, Dani. *The Globalization Paradox: Why Global Markets, States, and Democracy Can’t Coexist* (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- Smits, Roderik and E. W. Nikdel. “Beyond Netflix and Amazon: MUBI and the Curation of On-demand Film,” *Studies in European Cinema* 16, no. 1 (2019), 22–37.
- Szczepanik, Petr, Pavel Zahrádka, and Jakub Macek. “Introduction: Theorizing Digital Peripheries,” in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer 2020), 1–31.
- Szczepanik, Petr. “Channels and Barriers of Cross-border Online Circulation: Central and Eastern Europe as a Digital Periphery,” in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer 2020), 159–180.
- Taylor, Steven, Caeleigh A. Landry, Michelle M. Paluszek, Thomas A. Fergus, Dean McKay, and Gordon JG Asmundson. “COVID Stress Syndrome: Concept, Structure, and Correlates,” *Depression and Anxiety* 37, no. 8 (2020), 706–714.
- Tryon, Chuck. *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2013).
- Zahrádka, Pavel and Petr Szczepanik. “Jednotný digitální trh jako hrozba, nebo příležitost? Rekonstrukce postojů českých distributorů ke strategii pro vytvoření jednotného digitálního trhu v Evropě,” *Iluminace* 30, no. 3 (2018), 23–48.
- Zahrádka, Pavel. “The Czech and Slovak Audiovisual Market as a Laboratory Experiment for the Digital Single Market in Europe,” in *Digital Peripheries*, ed. Petr Szczepanik et al. (Cham: Springer 2020), 101–121.

Filmography

- 4 Months, 3 Weeks & 2 Days* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile; Cristian Mungiu, 2007)
- A Separation* (Jodaeiye Nader az Simin; Asghar Farhadi, 2011)
- Colonel Redl* (Oberst Redl; Istvan Szabo, 1985)
- Fruitvale Station* (Ryan Coogler, 2013)
- Incendies* (Denis Villeneuve, 2010)
- Liza, the Fox-Fairy* (Liza, a rókatündér; Károly Ujj Mészáros, 2015)
- Miami Bici* (Jesus del Cerro, 2020)
- Mommy* (Xavier Dolan, 2014)
- Nyitva* (Orsi Nagypal, 2018)
- On Body and Soul* (Testről és lélekről; Ildikó Enyedi, 2017)

Selfie (Cristina Jacob, 2014)

The Cremator (Spalovač mrtvol; Juraj Herz, 1969)

The Death of Mr. Lazarescu (Moartea domnului Lăzărescu; Cristi Puiu, 2005)

The End of the Tour (James Ponsoldt, 2015)

The Hunt (Jagten; Thomas Vinterberg, 2012)

The Loves of a Blonde (Lásky jedné plavovlásky; Milos Forman, 1965)

The Oak (Balanta; Lucian Pintilie, 1992)

The Untouchables (Intouchables; Olivier Nakache and Éric Toledano, 2011)

Viktoria (Mónica Lima, 2015)

Wild Tales (Relatos salvajes; Damián Szifron, 2014)

TV series

Call My Agent (Dix pour cent; Antoine Garceau et al., 2015–2020)

Emily in Paris (Andrew Fleming et al., 2020–2021)

Family Business (Igor Gotesman, 2019–2020)

The Hookup Plan (Plan Coeur; Renaud Bertrand and Noémie Saglio, 2018–2020)

Biographies

Constantin Parvulescu is a senior researcher in film studies at Babeş-Bolyai University. He has written several articles on the cinema of Eastern Europe and film and political economy. He is the author of *Orphans of the East: Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject* (Indiana University Press, 2015) and the editor of *Global Finance on Screen: From Wall Street to Side Street* (Routledge, 2017). On the topic of distribution, he has published “Hollywood Peeks: The Rise and Fall of Videotheques in 1980s Romania,” *East European Politics and Societies* (2013), and “World Cinema, vod Platforms and the Western Demand,” *Studies in World Cinema*, 2020. With Jan Hanzlik, he published “Beyond postsocialist and small: recent film production practices and state support for cinema in Czechia and Romania,” *Studies in European Cinema* (2020).

Jan Hanzlik is Assistant Professor at the Department of Arts Management at the Faculty of Business Administration, Prague University of Economics and Business. He has published articles and book chapters on Czech film production, distribution, and exhibition, and on labor market and professional careers. His recent articles regarding film distribution include “Eventization and Targeting in Czech Theatrical Distribution after 1989,” *Illuminace* (2017) and “Limiting the unlimited: curation in Czech film distribution in the digital era,” *Studies in Eastern European Cinema* (2020). He is currently a head of the research project focused on Czech film viewers realized for the Czech Film Fund and funded by the Technology Agency of the Czech Republic, and a post-doc in a research team in the grant project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” funded by the European Regional Development Fund.

Martin Mišúr (Univerzita Karlova)

Eldorádem zrádců

*Nerealizovaný produkční cyklus a kulturněpolitické kolize
poválečné československé kinematografie*

**El Dorado of Traitors. Unrealized Production Cycle
and Cultural-Political Collisions of Post-War Czechoslovak Cinema**

Abstract

This paper provides a view of the genre phenomena from an atypical perspective: It attempts to capture and functionally explain the production cycles in their unrealized form. The paper follows a thematically coherent group of films during a specific limited period, which were considered but not finally produced and to which certain material traces have been preserved. The existence and analytical extraction of these existing traces — made on the example of the stimuli of genetic criticism — will make it possible to look into the history in its unseen and discontinuous form. The idea laid out at the beginning of the study is that the fact that something did not happen in the end — it was either inactive, forbidden or it hit a “dead end” — also says a lot and provides invaluable information about the ultimately active, permissible and dominant. The study tests this hypothesis on a specific production system of the Czechoslovak nationalized cinema, specifically in the first half of the 1950s. The so-called state-socialist mode of production posed significant obstacles to the development of production cycles during this period, but it also encouraged internal work on unrealized production cycles. The case study of the unrealized production cycle of the second center will then present a coherent group of existing screenwriting formats. However, not a single film from this group was created in the end, even though the materials about the so-called second center were then officially preferred. The fact that these films were not realized can be explained precisely by a careful intersection of the theory of production cycles, the history of production culture (state-socialist mode of production) and genetic criticism.

Klíčová slova

nerealizovaný produkční cyklus, zestátněná kinematografie, žánrová teorie

Keywords

genre theory, nationalized cinema, unrealized production cycle

Pokusit se to, co neproběhlo, učinit součástí dějin a souvislejšího historického výkladu. Jakkoli nadsazená a hádankovitá, předchozí věta a prvotní impulz navazují na revizionistické podněty filmové historiografie, která od konce 70. let minulého století hleděla s otázkou na některé domněle nezadatelné principy historikova řemesla. Proponenti revize poukázali na příběhový rozměr standardního bádání, zvláště zpochybňovali praxi lineárních, monokauzálních a teleologicky orientovaných výkladových rámců. Oproti nim stavěli ideu dějin coby diskontinuálních pohybů, nevyzpytatelného střetu představ mnoha zřetelných i málo viditelných zájmů, včetně intervence nahodilostí.¹⁾ Současné výzkumné perspektivy umožňují učinit v odmítnutí linearit další krok: zvažovat alternativní dějiny potlačených, zanedbaných nebo zapomenutých variant vývoje. Takové dějiny jsou předivem otevřených možností, z nichž některé převládly, jiné zůstaly dočasně neaktivní, další zase připomínané coby relikty slepých vývojových větví. Lze si klást jak tradičnější otázku, proč je něco převládající, tak hledět na neaktivní s tím, že co nenastalo, to zároveň vypoovídá mnohé o nakonec proběhlém. Právě na nerealizované, neaktivní a zapomenuté cílí zbytek textu.

Studie se s badatelskou výzvou zamýšlí vypořádat protnutím nerealizovaného s *teorií produkčních cyklů*, čímž se napojuje na živou debatu uvnitř žánrové teorie. Filmový cyklus bývá vymezován různě, například Steve Neale, jeden z proponentů badatelského obratu, jej definuje jednoduše jakožto „skupinu filmů vyrobených v konkrétním a omezeném časovém rozpětí“.²⁾ Předložená studie předkládá rozsáhlejší definici: pod filmovým cyklem rozumí tematický vzorec ve specifickém uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti realizován po dobu několika let. Uvedené znění má zdůraznit pomyslné dvě úrovně bádání o cyklech: první vysvětluje jejich průběh s odvoláním na parametry příslušného produkčního a/nebo distribučního systému (Richard Nowell, Peter Stanfield), zatímco druhá vedle těchto podmínek výrazněji poukazuje na soudobé společenské pohyby (Leger Grindon, Amanda Ann Klein).³⁾ Richard Nowell tedy například staví výzkum prvního produkčního cyklu *teen slasherů* z konce 70. a počátku 80. let kolem úsilí nezávislých pro-

1) K těmto širším badatelským pohybům např. Petr Szczepanik, „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Herrmann & synové, 2004), 9–41. Srov. Lucie Česálková – Pavel Skopal, „Brno z pohledu tzv. nové historie kinematografie“, in *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, eds. Lucie Česálková – Pavel Skopal (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 7–10.

2) Citováno podle Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 2000), 9.

3) První, produkční větev myšlení reprezentuje např. Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (New York – London: Continuum, 2011). Richard Nowell, „Hollywood Don't Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie“, *New Review of Film and Television Studies* 11, č. 1 (2013), 73–91. Peter Stanfield, *The Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2015). Peter Stanfield, *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2018). Srov. Steve Neale, ed., *Genre and Contemporary Hollywood* (London: British Film Institute, 2002). Druhou pomyslnou větev myšlení zastupuje např. Amanda Ann Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011). Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer, eds., *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016). Leger Grindon, *Knockout: The Boxer and Boxing in*

ducentů oslovit svými filmy distributory z řad členů *Motion Picture Association of America* (MPAA), zatímco kupříkladu Amanda Ann Klein stopuje výskyt cyklu *ghetto action* první poloviny 90. let při silném argumentačním navázání na dobovou mediální reprezentaci sociálního vyloučení a subkultur. Předložená studie badatelsky více souzní s první, produkčněji založenou větví, a proto *produkční cykly* definuje coby tematický vzorec ve specifickém *produkčním* uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti realizován po dobu několika let.

Produkční cykly ovšem text posouvá, neboť oproti standardní badatelské praxi věnuje pozornost takzvanému *nerealizovanému produkčnímu cyklu*: tedy tematickému vzorci ve specifickém produkčním uplatnění, který je soustavně nerealizován po dobu několika let. Vycházím z myšlenky, že alternativní dějiny a neprošlapané, zapomenuté varianty vývoje lze plodněji přiblížit, když do debaty vtáhneme více neproběhlých a vzájemně souvisejících děl současně: řetěz událostí přestane ohraničovat jednotlivý tvůrčí záměr a rozšíří se na úroveň plynulejšího kreativního úsilí. Nerealizovaný produkční cyklus nabízí badatelsky zesílené obrácení dovnitř produkčních ekosystémů, kde vedle natáčení několika financovaných i kreativně zaštitěných děl probíhá lýtý boj o prosazení desítek záměrů. Většina neuspěla, o části z nich se však dochovaly materiální stopy různé úrovně; nikoli nepodobné zašlým nákresem a neuplatněným prototypům. Jeden izolovaný záměr dostatečně nevypovídá o potlačení jakékoli významnější vývojové větve. Pakliže jich lze jmenovat kupříkladu pět, vstupuje do výkladu dvojí, úzce propojené tázání. Jak a proč usilovali filmaři o tentýž vzorec, jakmile mohli po zkušenostech tušit jeho nerealizovatelnost? Co opakovaně bránilo realizaci?

Zůstávají i obecnější otázky. Jak přistupovat k nerealizovaným produkčním cyklům? Lze stanovit hodnověrné podmínky, aby oddělily neproběhlé cyklení od shluku nenastalých tvůrčích plánů? Jaké materiální stopy o nerealizovaném máme k dispozici a jak je využít?

Jednotlivé nerealizované tituly studie probere s odvoláním na podněty *genetické kritiky* v její aplikaci na výzkum vývoje scénářů. Zastánci geneticky zaměřeného výzkumu nabádají neopomíjet ani nepatrné materiální stopy, které se k filmovým dílům dochovaly v různé dlouhých fázích vývoje k ne/realizaci: včetně autorských poznámek, posudků a jakýchkoli dílčích korekcí. Jádrem genetické kritiky nespočívá v prostém řazení těchto hmatatelných dokumentů, spíše je argumentačně napojuje na fázovaný vývoj a schvalování scénaristických formátů. Genetická perspektiva tedy nestopuje a nehledá ideální text ve finálním tvaru coby domněle přesný doklad existujícího díla, nýbrž vnímá dochované textové verze později vzniklých děl jakožto provizorní promluvy a „usiluje na základě dostupných důkazů rekonstruovat řetěz událostí v procesu psaní.“⁴⁾ Když hovořím o nerealizovaném *cyklení*, míním tím právě vývoj a schvalování scénaristických formátů,

American Cinema (Jackson: University Press of Mississippi, 2011). Leger Grindon, „Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History“, in *Film Genre Reader IV*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2012), 42–59.

4) Citováno podle Steven Price, „Script Development and Academic Research“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 331. Obecněji k cílům a východiskům genetické kritiky Jed Deppman – Daniel Ferrer – Michael Groden, eds., *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004).

které posléze tvoří či netvoří produkční cyklus. Takto vymezený záměr se namísto hotových děl obrací k předpokladům jejich vzniku, což zůstává u nerealizovaných titulů zvláště přílehlavé; v jejich případě žádný finální tvar ani nenastal, byť řetěz událostí mnohdy ano.

Geneticky pojatou nerealizaci je nutné rozdělit do třech výchozích situací.

a) Dochovaly se přímé materiální stopy

Optimální situace pro badatele nastává, jakmile může pracovat s přímými materiálními stopami nerealizovaných děl: k nim tedy náleží především dochované scénaristické formáty, případně detailní zápisky autorů. Jakožto pomyslné prototypy vypovídají o tvůrčím záměru. Jejich čtení současně umožňuje korigovat netvůrčí hlasy, jež o nerealizovaném titulu leckdy vysílaly zavádějící signály, určené interním příjemcům i mocenským soupeřením. Právě nepodlehnutí rétorickým vrstvám představuje u neproběhlého zvláště náročný úkol, lze jej však s přiměřenou opatrností zvládnout, pakliže existují právě přímé materiální stopy.

b) Dochovaly se pouze nepřímé materiální stopy

V mnoha případech badatel musí pracovat pouze se zprostředkovanými ozvěnami nerealizovaného titulu: posudky, zmínkami na schůzích či v jakýchkoli interních materiálech. I takové prameny vypovídají o tvůrčím záměru, ovšem v oslabeně průkazné míře a komplexní řetěz událostí z nich obvykle nelze přesvědčivě rekonstruovat. Jejich význam narůstá při zkoumání delšího a většího fenoménu, kdy nepřímé stopy doplňují další hodnověrné zdroje.

c) Pomezí mezi realizací a nerealizací, dochováním a nedochováním

Viz závěrečný Appendix.

S touto metodologickou oporou hledá studie odpovědi ve čtyřech kapitolách. První obecně předkládá, jaké výzkumné zisky nabízí perspektiva produkčních cyklů. Druhá kapitola promýšlí cyklení ve specifickém produkčním kontextu: zestátněné československé kinematografii 50. let. Třetí kapitola věnuje pozornost místně specifickým okolnostem, jež komplikovaly vznik produkčních cyklů, zato však provokovaly rozvinutí nerealizovaných cyklů. Čtvrtá kapitola je případovou studií a pokusí se dokázat, že neohledně na četná omezení lze z mezerovitých materiálních stop poskládat poznání o souvislém fenoménu, byť nikdy ve finální podobě neexistoval. Zvolil jsem nerealizovaný produkční cyklus druhého centra, který ne/vznikl v tuzemské kinematografii první poloviny 50. let a souvisel s politicky motivovanou kampaní po odvolání a zatčení Rudolfa Slánského.⁵⁾ I v rámci státně-socialistické praxe představovalo zvolené období atypickou fází. Z jedné strany právě vedlejší projevy atypičnosti — vyhrocené zbyrokratizování veškerých výrobních procesů — umožnily rozpoznat a materiálně přiblížit nerealizované cyklení. Z té druhé tatáž anomální situace komplikovala zobecnění poznatků i na úrovni výzkumu československé poválečné kinematografie, tím méně pak pro zájemce o přenesení východisek za nezestátněné hranice.

5) Pojem *druhé centrum* si osvojila Státní bezpečnost poté, co čelní představitelé poúnorového režimu zdůvodňovali odvolání Rudolfa Slánského z funkce generálního tajemníka Ústředního výboru Komunistické strany Československa (dále ÚV KSČ). Víceméně synonymním dobovým označením byla *slánština*, které jsem se chtěl vyhnout coby adresně dehonestujícímu termínu. Jsem si vědom zatíženosti i uplatněného slovního spojení, pokládám jej nicméně za natolik výmluvné pro zvolený výzkumný vzorek, že označení ponechávám bez uvozovek. Ze zpětného pohledu se pochopitelně jedná o *takzvané druhé centrum*.

Dilema vede k opatrnému pojmenování přínosu předložené studie. Z hlediska žánrové teorie nabízím orientační, místně specifické rozhraní, jak k nerealizovaným produkčním cyklům přistoupit, včetně návrhů na využití různých dochovaných stop po neexistujících filmech. Z perspektivy produkčních dějin československé poválečné kinematografie dávám k úvaze revizi dosavadního poznání soudobé srozumitelnosti kulturní politiky a podnikového přístupu k podobnosti mezi jednotlivými filmy. Tvrdím totiž, že z vlivných míst iniciovaný, a přesto nerealizovaný produkční cyklus druhého centra generoval interní kulturněpolitické kolize, které mohly i z dobově preferovaných látek učinit potlačené varianty vývoje. Optikou obecnějších dějin československé kinematografie se snažím přiblížit praktické fungování dramaturgických mechanismů na materiálu, o jehož ne/existenci dosud málokdo konkrétněji věděl.⁶⁾ Zároveň tuto neproběhlou praxi napojuji na historikům již známé osobnosti, a tudíž zamýšlím více zpřesnit jejich roli, motivaci a vliv. Předkládám tedy text do akademické debaty jak pro jeho teoretičtější konstrukty, tak pro shromážděná data a archivní prameny.

První kapitola: metodologie

Jakkoli se teorie produkčních cyklů dosud příliš nevěnovala nerealizovaným titulům, má k tomu mnohé předpoklady. Navazuje na souvislou revizi žánrové teorie ve filmových studiích, která probíhá od konce 90. let minulého století s cílem poukázat na limity dosavadních výzkumných standardů. Oproti klasickým výzkumům a kanonickým textům zamýšlí nejen analyzovat či interpretovat vymezený vzorek děl určitého žánrového označení, nýbrž jej především přesněji historicky lokalizovat a funkčně zdůvodnit jeho výskyt.

Obrat má vést k empiricky soustředěnějšímu výzkumu jednotlivých žánrů; posunutí důrazu od realizovaného filmu směrem k výzkumu předpokladů jeho vzniku. Kupříkladu Rick Altman prosazuje sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k žánru, jehož první dvě složky odpovídají tradičnější představě textuálně vedené analýzy, kdežto aspekt pragmatický zkoumá takzvané uživatelský rozměr žánrových označení. Ta jsou podle Altmana uplatněna množstvím rozličných aktérů: patří mezi ně filmaři, badatelé, producenti, distributoři, publicisté, cenzoři i fanoušci. Zájmy i žánrová osvojení různých skupin se mohou podstatně lišit.⁷⁾ Neexistuje tedy jednotná a univerzálně sdílená definice jednotlivých žánrových označení, spíše soubor diskursivních promluv, jež se pravidelně shodují na klíčových východiscích, někdy však připomínají obtížně slučitelnou kakofonii hlasů. Napří-

6) O plánech na výrobu filmu — ať už dokumentárního, či hraného — s problematikou takzvaného druhého centra se ovšem tušilo. Například Michal Bregant, ředitel Národního filmového archivu, v březnu 2018 uvedl, že „podle některých indicií se dá říct, že v roce 1952 nebo 1953 se chystala výroba nějakého propagandistického filmu, který měl ukázat proces s Rudolfem Slánským jako příklad úspěšného ideologického boje nebo něco takového“. Výrok pronesl po nalezení filmových pásů, dlouho pokládaných za ztracené, jež audiovizuálně zaznamenávaly právě procesy s Rudolfem Slánským a dalšími obžalovanými. Citováno podle „Když historikům došlo, co objevili, přeběhla jim po zádech husí kůže, říká ředitel NFA o filmech z procesu z 50. let“, *Seznam Zprávy*, 22. 3. 2018, cit. 9. 9. 2021, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kdyz-historikum-doslo-co-objevili-prebehla-jim-po-zadech-husi-kuze-rika-reditel-nfa-o-filmech-z-procesu-z-50-let-44069>.

7) Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999), 207–215.

klad Steve Neale proto nabádá ke sledování dynamiky rozhodování aktérů uvnitř filmového průmyslu, jakož i uplatnění žánrových označení v této komunitě.⁸⁾ Dochází k závěru, že aktéři uvnitř hollywoodské kinematografie se leckdy nevyznačovali ani tak plánováním na úrovni obecných žánrů a tradičních pojmenování, mnohem více činili rozhodnutí s ohledem na krátkodobé a lokalizované fenomény, jimiž jsou produkční cykly.

Produkční cykly jsou aktérsky rozpoznávané skupiny realizovaných i nerealizovaných titulů, přičemž za cyklení lze v tomto produkčním kontextu označit proces jejich nástupu a ústupu v určitém vymezeném období. Každý cyklus nabízí prostor pro trojí badatelské tážení: produkční, časové, tematické. Produkční rovina nabádá zejména k pojmenování těch aktérů, kteří spolurozhodovali o ne/existenci produkčního cyklu. Bez výzkumu aktérství by tyto fenomény inklinovaly k *reflekcionismu*, tedy objasňování jejich logiky na základě širších, leckdy anonymizovaných společenských souvislostí.⁹⁾ Za cyklením pochopitelně nestojí jeden hybatel; obvykle jde o interakci různých zájmů a hotové dílo odráží jak přání jednotlivých aktérů, tak nutnost vzájemných kompromisů. Filmaři například nemusí sdílet představy producentů, kteří zase mohou kalkulovat odlišně od aktérů v oblasti distribuční praxe. Teprve pakliže se rámcově domluví, může cyklus vzniknout.

Jestliže je předmětem studie nerealizovaný produkční cyklus, zesílenou pozornost je třeba věnovat i časové dimenzi pojmu. Produkční cykly totiž nelze pokládat za konstanty, nýbrž nestabilní fenomény, pevně zatavené do kontextu příslušného produkčního uplatnění. Právě rozpoznané časové rozpětí činí cykly lokalizovatelné, dokonce i při nutnosti stopovat každoměsíční posun aktérské situace a zpracovat velké množství materiálních stop. Rámec maximálně několika let jejich trvání by pak měl zamezit obecně přehledové povaze. Neexistuje pevná shoda ohledně přijatelné délky fenoménu, aby jej už/ještě šlo označovat za cyklus. Například Amanda Ann Klein a další autoři připouštějí skupiny filmů vznikajících více než patnáct let, byť jejich přístup představuje menšinovou pozici.¹⁰⁾ Neméně otevřená zůstává otázka v opačném směru. Některé studie zpracovávají i dvouleté cykly.¹¹⁾ Časové rozpětí lze přitom zkracovat až k nule, a právě na tom místě zvažovat výzkumný potenciál nerealizovaných produkčních cyklů. Jestliže Adrian Martin označuje cykly za „žánry ve zrychleném režimu [...] které se rychle obměňují a vyčerpávají“, šlo by nerealizované varianty popsat coby žánry v natolik zrychleném režimu, že k obměně došlo před jejich výrobou.¹²⁾

8) Neale, *Genre and Hollywood*, 151–204, 231–257.

9) Pojem *reflekcionismus* popularizoval David Bordwell: podle něj reflekcionistická kritika staví na volném a intuitivním spojení mezi filmem a společností, aniž by autoři nabídli konkrétnější vysvětlení těchto vztahů. Bordwell především kritizuje zdráhavost podobných textů objasnit, jak ty široce sdílené (převážně politické) postoje a úzkosti části veřejnosti nachází cestu do jednotlivých uměleckých děl. David Bordwell, *Poetics of Cinema* (New York – London: Routledge, 2008), 30–32.

10) Klein, *American Film Cycles*, 192, 195–196. Srov. Nick Heffernan, „Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre“, *Film History* 29, č. 2 (2017), 32–65.

11) Např. Steven Doles, „Black Film Writing: The 1949–1950 ‚Race Problem‘ Cycle and the African American Press“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, eds. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (Austin: University of Texas Press, 2016), 80–95.

12) Citováno podle Adrian Martin, *Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982–2016* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018), 267.

Nulová délka realizace nerealizovaného produkčního cyklu zviditelňuje genetickou část výzkumu. Genetická kritika v aplikaci na vývoj scénáře usiluje o integraci dochovaných textuálních dokumentů do rámce aktérského produkčního kontextu; a pakliže nelze přistoupit k hotovým dílům, která neexistují, potřebuje badatel tím spíše vytěžit jakékoli dostupné materiální stopy v procesu vývoje scenáristických formátů. Mezerovitost dostupných pramenů u neproběhlého může svádět k reflektionismu a přímočarému napojení zlomku historického příběhu na širší historické okolnosti. Korekci lze provádět dvěma způsoby. Zaprvé, pokaždé stavět argumentačně do popředí produkční rovinu a vypožorované aktérství, které se může v jistých situacích odklánět od konvenčně předpokládaných tendencí a rozhodování. Zadruhé, klást si otázku po typičnosti a atypičnosti samotných produkčních cyklů v příslušném produkčním systému. Státně-socialistický modus totiž stavěl odlišné předpoklady pro cyklení než ten hollywoodský. Dokonce lze uvést, a následující kapitola tuto tezi rozvine, že zestátněná kinematografie svým uspořádáním a kulturněpolitickými prioritami podporovala rozvíjení produkčních cyklů pouze velmi omezeně. Naproti tomu ponechávala neobyčejně velké množství stop, jež vypovídaly o běžné, poloskryté praxi nerealizovaného cyklení.

Produkční cyklus bez jakékoli veřejné realizace je tedy vymezen specifickou podobou aktérství, v zásadě nulovým trváním, jakož i svébytným přístupem k tematické složce coby posledního bodu výzkumného tázání. Tematický vzorec označuje několik obvykle velmi obecných textuálních prvků, jimiž konkrétní cyklus oslovuje příjemce a orientačně informuje aktéry o jeho klíčových aspektech. Badatelé žánrů a produkčních cyklů se dlouhodobě vyrovnávají s napětím mezi opakováním a drobnou inovací, přítomnou i v mimořádně stereotypních zástupcích žánrového označení. Jak zmiňuje Peter Stanfield, textuální konvence nemohou nikdy zůstat zcela fixní a při setrvalé proměnlivosti nelze druhový ideál nikdy realizovat, pouze si jej představovat. S odvoláním na Franca Morettiho pak Stanfield produkční cykly zasazuje na škále příbuzných fenoménů doprostřed mezi prchavou událost (pouze proudění a žádná struktura) a trvalejší *longue durée* (pouze struktura a žádné proudění).¹³⁾ Cykly mají zpravidla rámcově rozpoznávaný tematický vzorec, mnohdy zavedený interním či publicistickým pojmenováním, který každý následující snímek na obecné úrovni strukturně potvrzuje, v detailech však někdy i dosti významně posouvá. Badatelská přitažlivost nerealizovaného cyklení spočívá v tom, že jednotlivé neproběhlé tituly se i v detailech mohly silně tematicky překrývat, potažmo naopak křiklavě odlišovat od původního návrhu. Jakmile totiž předchozí varianty zůstaly v šuplicích a za zavřenými dveřmi, oslabovalo se riziko nařčení z plagiátu i existovala smělost vyrazit odlišnou cestou.

Textuální rovina cyklů — domněle stereotypních produktů populární kultury — bývá marginalizována. Výraznou roli hraje i akademicky špatná pověst: idea cyklů má krom jiného narušit takzvaný *žánrový esencialismus*, podle něhož lze vyabstrahovat pomyslné a kolektivně osvojené jádro žánrových označení.¹⁴⁾ Nejenže při mnohosti odlišně motivo-

13) Stanfield, *The Cool and the Crazy*, 10–12. Srov. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer, „Introduction“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots*, eds. Klein – Palmer, 1–20.

14) Deborah Madsen napsala v 90. letech na konto literární žánrové teorie, že potřebuje nastoupit cestu k post-esencialistické variantě: „To je možné pouze tehdy, pokud se žánr nenachází v textu ani v abstraktní definici, nýbrž v diskursu, jenž vztahuje text k teorii“. Citováno podle Deborah Madsen, *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre* (New York: St. Martin's Press, 1994), 18.

vaných promluv různých aktérů zaniká možnost uvažovat o nezpochybnitelné esenci či podstatě jednotlivých zavedených žánrů. Zejména však cyklení probíhá kolem produkčního vyzkoušení specifické artikulace existujících tematických konvencí. Například produkční cyklus filmů o zpívajících kovbojích z 30. let nabídl větší či menší inovaci a posouzení toho, jak je chápáno osvojené žánrové pojmenování.¹⁵⁾ Filmové cykly tím zvýrazňují hybridnost žánrové produkce, přítomnost prvků různých žánrů v konkrétním snímku. Jak doložila Janet Staiger, záměrná hybridní aktivita se prováděla již v Hollywoodu klasického období, mnohdy za účelem paralelního oslovení různých diváckých skupin.¹⁶⁾ Výzkum Richarda Nowella detailně ukázal, že vzorce mohou být zasazeny i do kuriózních žánrových souvislostí, pakliže aktéři usilují například o oživení klesajícího zájmu v pozdní fázi cyklení. Jason Mittell dokonce soudí, že výstřední hybridy staví do popředí předpokládané konvence žánrového označení ještě silněji než domněle typičtí zástupci, „jelikož nestabilní druhové předpoklady vystoupí na povrch prostřednictvím textuálních juxtapozic, produkčních rozhodnutí a kontroverzí při recepci“.¹⁷⁾

Aktualizovaný přístup k textuální složce přesto odpovídá současné žánrové teorii.¹⁸⁾ Bez výchozího textuálního vymezení by totiž výzkum postrádal korekci hned ve dvou směrech. Zaprvé, badatelský základ produkčních cyklů obchází empirikovo dilema sledováním aktérů v pozadí výroby filmů jakožto těch, jež mohou objasnit předpoklad vzniku díla. Jenže i tyto hlasy mají zájmy, nejednou analogické s akademickou či publicistickou předpojatostí. Neužívají důsledně interních žánrových označení, což může značit nahodilé opomenutí i souviset s tím, že konkrétní kontexty nemusí připouštět určité pojmy, tudíž je aktéři záměrně obcházejí. Kdyby badatel přejímal žánrová označení promluv bez jakékoli výchozí textuální definice, mohl by pasivně pojmenovat zvoleným pojmem cokoli vymezené, i kdyby se ojedinělý hlas kompletně rozcházel s převažujícím kolektivním porozuměním. Zadruhé, v některých případech produkční užití ani nestačilo zavést jednotné žánrové označení rozpoznatého cyklu. Richard Nowell prezentoval výzkum cyklu *teen slasherů*; pojem v soudobé produkční ani kritické praxi pevně nefiguroval, ačkoli aktéři znali tyto filmy, pouze k jejich pojmenování užívali různé popisy.¹⁹⁾ Výzkum by tedy měl detekovat a zahrnout veškeré tituly odpovídající přidružené textuální definici cyklu, byť

15) Tuto žánrovou variantu podrobně zkoumal Peter Stanfield, *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy* (Urbana: University of Illinois Press, 2002).

16) Janet Staiger, „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“, in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2003), 185–199. Srov. Altman, *Film/Genre*, 123–143.

17) Citováno podle Jason Mittell, *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (New York – London: Routledge, 2004), xiii.

18) V 70. letech formuloval Andrew Tudor *empirikovo dilema*: podle něj bývá skupina filmů předem zvolena pro druhovou analýzu sdílených prvků, byť právě ty lze identifikovat teprve po samotné analýze. Nepřímo tak varoval, že nedostatečně reflektovaná kritéria výběru vedou k badatelské předpojatosti, pokládají kuriózní odchylku za žánrově typickou a posilují nepřesnou či neúplnou pověst, jež při vyslovení žánrového označení kolektivně naskakuje. Příčina těchto i dalších omezení klasických prací o žánrech spočívala právě v centralizaci textuálních prvků, tedy zaměření analytické práce takřka výhradně na hotové filmové dílo. Aktualizace má respektovat význam textuální složky, současně nepohltit výzkum slablinami empirikova dilematu. Andrew Tudor, „Genre“, in *Film Genre Reader III*, ed. Grant, 4–5.

19) Nowell, *Blood Money*, 19.

nemusí spadat pod zastřešující pojem, jelikož i důvody k obcházení mohou stát za historickou pozornost.

Žánrová analýza (nejen) zestátněné kinematografie vyžaduje i podchycení textuální složky, pokud se nemá nechat nadměrně vést soudobou rétorikou a interní terminologickou nedůsledností. Nerealizované produkční cykly vyžadují opatrné badatelské prolnutí produkční, časové a tematické dimenze. Potřebují sloučit filmový text a neupadnout do esencialismu, jakož i vnímat mocenské vlivy v pozadí ne/realizace a neskončit u reflexionismu. Případová studie se pokusí nalézt výzkumnou rovnováhu.

Druhá kapitola: státně-socialistický modus produkce

Pakliže studie stopuje zejména úlohu produkčních aktérů, potřebuje referenční texty nenásilně přenést do místního prostředí, neboť případová barrandovská praxe po roce 1945 a původně předpokládaný hollywoodský filmový průmysl zůstávají v mnohém nesouměřitelné. Petr Szczepanik výzkum adaptoval na zestátněný kontext: podle něj stojí za tímto produkčním cyklem kombinace normativních představ oficiální kulturní politiky a vnitřní sociální logiky pole produkce, zejména při zohlednění takzvaných jednotek tvůrčí praxe.²⁰⁾ Tezi ozřejmí až jeho koncept státně-socialistického modu produkce, který se stal alternativou a rétorickým protipólem hollywoodského modu, jakkoli na něj oklikami v leccems navazoval.²¹⁾ K definičním znakům státně-socialistické varianty patřilo státní vlastnictví výrobních prostředků, politický dozor i stálé pracovní poměry na mnoha úrovních profesní hierarchie. „Ve státně-socialistických produkčních systémech tedy roli producenta zastával de iure stát, jehož aparát ve větší či menší míře plnil úkoly vládnoucí politické strany.“²²⁾

Kde v tomto soukolí hledat aktéry? Dohled formálně prováděl centrální strategický management, konkrétně zástupci státu a Komunistické strany Československa (dále KSČ), převádějící do praxe principy kulturní i hospodářské politiky. Hmatatelnější produkční práci ovšem vykonávali až aktéři na střední úrovni řízení, kteří měli intenzivnější kontakt s výrobními procesy i samotnými tvůrčími pracovníky. Na zástupce tohoto středního managementu — představitele ústředních orgánů zestátněné kinematografie — delegovala centrální politická moc rozhodovací pravomoc a dozor nad zástupci komunity filmařů. Ti pak měli shora vydefinované představy kulturní politiky převést do každodenní kreativní práce, zejména na úseku přípravy některého z formátů scénáře.²³⁾ Nečinili tak izolovaně, tvůrčí pracovníci se sdružovali do takzvaných jednotek tvůrčí praxe; oficiálních, poloau-

20) Petr Szczepanik, „Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody, and Lemonade Joe (1964)“, in *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, eds. Dorota Ostrowska – Francesco Pittasio – Zsuzsanna Varga (London – New York: I. B. Tauris, 2017), 104.

21) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 31–61.

22) Citováno podle tamtéž, 34.

23) K těmto rozličným formátům a jejich genezi tamtéž, 213–251. Srov. Jan Trnka, „Dobrý scenárista Josef Neuberger: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta, 2018), 235–254.

tonomních skupin filmařů a jim blízkých osob, jež obecně utvářely „rozhraní mezi podnikovým, politickým a státním vedením kinematografie na jedné straně, a každodenní filmovou praxí ve štábech na straně druhé“.²⁴⁾ Konkrétně měly na starost udržení žádoucí sítě lidských kontaktů.

Aktérství zestátněného cyklení probíhalo s přispěním každé ze složek managementu a jednotek tvůrčí praxe, byť přímý vklad se značně lišil, potažmo i posouval během více než čtyřiceti zestátněných let v závislosti na kompetenčních proměnách státně-socialistického systému. Zástupci centrálního strategického managementu — *resortní kulturněpolitičtí aktéři*, vstupující do interních debat zvnějšku — nastavovali obecné, někdy i detailnější mantinely přípustného, na veškerou realizační fázi ovšem zpravidla nedohlíželi.²⁵⁾ Typičtěji plnili uživatelskou roli představitelů středního managementu coby *podnikoví kulturněpolitičtí aktéři*, kteří zůstali blíže komunitě filmařů. Jejich zájmy se nemusely omezovat na funkci prosté převodové páky kulturněpolitických normativů, každý z čelních představitelů zestátněného filmu dílem vystupoval coby jednotlivec a v tom či onom celospolečenském aranžmá.²⁶⁾ Rovněž filmoví pracovníci a členové jednotek tvůrčí praxe pochopitelně patřili k žánrovým aktérům, vlastní představy však museli v každém období více či méně složitě vyjednávat.

Zásadními aktéry uvnitř i mimo jednotky tvůrčí praxe nemusely být všeobecně známé kreativní osobnosti, nýbrž méně viditelní, více vyjednávající dramaturgové. Funkci dramaturgie vysvětluje Petr Szczepanik ve dvou významech: a) *kulturněpolitickém* ve smyslu plnění shora vytyčeného estetického ideálu a cílevědomé politické agendy, b) *koordináčním a mediačním*, což obnášelo manažerské zvládnutí každodenní tvůrčí práce, včetně zprostředkování kontaktů a nalézání kompromisů při jednání s politickou mocí. Újeji pak reprezentovala vývoj od prvotního námětu přes různé připomínkování a revidování až k okamžiku schválení formátu scénáře.²⁷⁾ Termín se členil hierarchicky do tří úrovní: „ministrsky a stranicky kontrolovaná byrokratická dramaturgie, ústřední podniková dramaturgie a praktická dramaturgie výrobních skupin“.²⁸⁾ Zatímco resortní kulturněpolitičtí aktéři prosazovali představy zejména prostřednictvím ministerské a stranicky kontrolované byrokratické dramaturgie, jejich podnikoví kolegové zasedali i na úrovni ústřední podnikové dramaturgie. Mnohočetnost pojmu *dramaturgie* zakládala na její ambivalentní pověst: mohla reprezentovat jak politický dozor ve vyhrocené a pro filmaře traumatizující podobě, tak hodnotově otevřenou debatu nad realizovaným titulem. Kombinace normativních představ kulturní politiky a sociální logiky pole produkce obecně nezakládala vzá-

24) Citováno podle Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 51.

25) Jakkoli Lukáš Skupa doložil, že v určitých případech mohli zástupci státu a komunistické strany uplatňovat vůči jednotlivým scénám konkrétních titulů své nároky, obvykle během jedné z fází mnohastupňového schvalování. Jeho výzkum pokrýval praxi decentralizovaných 60. let. Lukáš Skupa, *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech* (Praha: Národní filmový archiv, 2016). Srov. Jan Černík, „Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu“, *Iluminace* 29, č. 1 (2017), 29–49.

26) Restriktivnější i liberálnější smýšlející osobnosti středního managementu přibližuje Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 83–85, 266–275. Srov. Jiří Knapík, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953* (Praha: Libri, 2002), 159.

27) Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 58. Srov. Ivan Klimeš, „Kinematografie v rukou státu (1945–1959)“, in *Český filmový plakát 20. století*, ed. Marta Sylvestrová (Brno: Městská galerie, 2004), 88–89.

28) Citováno podle Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 57.

jemný soulad a harmonii, nýbrž častý aktérský svár, odvozené taktizování, vynucování i obcházení.

Kulturněpoliticky orientované dramaturgické orgány se začaly ustavovat poměrně záhy po květnovém osvobození a srpnovém zestátnění: již v roce 1946 šlo o komplikovaný a vícestupňový aparát. Státní dramaturgii reprezentoval V. odbor při ministerstvu informací, tu ústřední podnikovou Filmový umělecký sbor (dále FIUS), jenž vznikl na podzim 1946 a převzal výraznou část činnosti V. odboru. V čele FIUSu stál spisovatel Jiří Mařánek, mezi viditelné členy patřili někteří jeho umělecky činní, levicově orientovaní kolegové (Karel Konrád, Marie Pujmanová).²⁹⁾ V polovině roku 1947 byl FIUS posílen o vlivné zástupce Kulturně-propagačního oddělení ÚV KSČ (Bohdan Rossa).³⁰⁾ Nástup nové, poúnorové vlády Klementa Gottwalda v roce 1948 situaci vychýlil na stranu těchto politicky smýšlejících členů sboru. FIUS nadále posuzoval uměleckou i ideovou úroveň námětů, stále silněji však inklinoval k preferovaným látkám nového režimu. Navzdory tomu přestal složením vyhovovat nastupující dogmatické podobě kulturní politiky, proto byl zrušen a nahrazen od konce roku 1948 Ústřední dramaturgií (ÚD) a ministerskou Filmovou radou.³¹⁾ Zatímco část členů-spisovatelů (Marie Pujmanová) přešla do Ústřední dramaturgie, Filmová rada sestávala téměř výhradně z osobností mimo uměleckou práci (Bohdan Rossa), jakož i aktérů spjatých s vnější politickou mocí: například tam zasedal vrchní odborný rada ministerstva vnitra Bedřich Pokorný. Filmová rada se dočkala první reorganizace již v listopadu 1949, i na tehdejší poměry vyznělo její působení dogmaticky kontraproduktivně.³²⁾

Mezi lety 1950 až 1954 poklesla filmová výroba na nevidané minimum a zpětná hodnocení vykreslovala dění značně nelichotivě. Československý státní film šel v této fázi označit za jednotnou, centralistickou organizaci s ústředním řídicím orgánem, jehož název se vícekrát změnil. Pojmová nestálost vypovídala o překotných reorganizacích i přesunech monopolu ve vztahu k orgánům státní moci.³³⁾ Jeden z mocenských pohybů zasahoval v roce 1951 opět do složení Filmové rady. Orgán ministerské dramaturgie měl s postupující dobou stále diferencovanější obsazení: zasedali tam konzervativně smýšlející kulturněpolitictví aktéři bez vazeb na uměleckou sféru (Miloslav Šedivý, František Nečásek) i smířlivější levicově orientovaní literáti, dokonce pragmatictější uvažující filmaři (Karel Konrád, Marie Pujmanová, Jiří Weiss).³⁴⁾ Specificky vystupovali resortní kulturněpolitictví členové zúčastněných ministerstev: někteří pravidelně připojovali komentáře k látkám (Jaroslav Kučera). Původní ÚD se počátkem roku 1950 přetvořila v Kolektivní vedení

29) V textu jsou pro přehlednost zmíněni vesměs pouze ti aktéři, jež se vrátí ve výkladu případové studie.

30) Téma z různých pozic přibližují např. Marika Kupková, „Nejistá převaha: Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let“, *Iluminace* 26, č. 2 (2014), 61–67. Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu: 1945–1956* (Praha: Torst, 1998), 173–175. Šimon Eisman, *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952* (Praha: Univerzita Karlova — Filozofická fakulta, 1999), 98–104.

31) Srov. Ivan Klimeš, „Za vizí centrálního řízení filmové tvorby: (Úvod k edici)“, *Iluminace* 12, č. 4 (2000), 135–139. Eisman, *Film a kulturní politika*, 128–132. Věra Adina Šefraná, *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955* (Olomouc: Univerzita Palackého — Filozofická fakulta, 2012), 65–71.

32) Petr Hasan, „Filmová rada (1948) 1949–1955“, *Iluminace* 28, č. 1 (2016), 167. Širší kontext reorganizace přibližuje Jiří Knapík, *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004), 236–245.

33) Klimeš, „Kinematografie v rukou státu (1945–1959)“, 89.

34) Hasan, „Filmová rada (1948) 1949–1955“, 167–168.

Ústřední dramaturgie (KV ÚD) a rok poté v Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu (KV SUF) coby dramaturgický orgán vrcholné centralizace. Jejich obsazení v mnohém kopírovalo dvojí režim Filmové rady, včetně těchž přizvaných členů (Marie Pujmanová, Ota-
kar Vávra, Jiří Weiss).³⁵⁾

Z bodově poskládané sítě institucí lze vytáhnout dva předběžné závěry. Zaprvé, probíhaly permanentní změny rozhodovacích orgánů, což znepřehledňovalo situaci i vytvářelo očekávané překonání skutečných či domnělých nedostatků předcházejících sborů. Neexistovala tedy přílišná kontinuita dramaturgických složek. Zadruhé, mezi různými orgány s odlišně stanovenou kulturněpolitickou agendou přecházeli různí titíž kulturněpolitických aktéři. Existovala tudíž dílčí kontinuita osob. Jakkoli museli respektovat posuny priorit a rétoriky, přenášeli i do přejmenovaných seskupení část argumentů, které uplatňovali v předcházejících fázích. Nezarazí, že se odlišné zájmy kulturněpolitických aktérů a filmařů dostávaly do kolize. Spor ovšem probíhal i mezi různými resortními a podnikovými kulturněpolitickými aktéry. Jednak s ohledem na nestejné hodnotové ukotvení, jednak v důsledku neustálých změn, jež přetvářely hranice preferovaného a přípustného, mnohdy ke zmatku aktérů.

Třetí kapitola: zestátněné cyklení

Otázka zní, jak tehdejší kulturněpolitické aktéři rétoricky zpracovávali cyklení. Podstatě produkčních cyklů totiž rozuměli, jakkoli užívali odlišné pojmy a na základě parametrů státně-socialistického modu si vytvářeli níže přiblížená očekávání, jak by měl pomyslný cyklus vypadat.³⁶⁾ Tehdejší podnikoví i resortní kulturněpolitické aktéři na obecné úrovni vnímali podobnosti mezi jednotlivými filmy nebo nerealizovanými záměry, přičemž k praxi zaujímalí obvykle rezervovaný postoj a nabádali ke vzájemné koordinaci tvůrčího úsilí. Stejnost odjímala filmu pomyslný rozměr užitečnosti, kteří tito aktéři upřednostňovali.³⁷⁾ Koordinace probíhala složitě, zvláště pak na mezinárodní úrovni, když se československá strana dohadovala s jednotlivými zeměmi sovětské sféry vlivu. Na nežádoucí sou-
běh se opakovaně poukazovalo u krátkometrážní nonfiktivní produkce, doporučení zařadit

35) Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 85–90, 223–227.

36) Cyklení coby mírně inovovaná reprodukce dobové a nápadně rozvíjených tematických prvků se označovala slovy *řada*, *série* či *vlna*. Dobové interní i publicistické příklady těchto pojmů v chronologickém pořadí. Národní filmový archiv (dále NFA), f. Československý státní film (dále ČSF), k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 54. porady Výběrové komise..., 14. červenec 1959, 1. Blas-pk, „Jeden z nesmrtelných“, *Filmová kartotéka*, č. 30 (1948), 3. Archiv Barrandov Studio, a. s. (dále ArBS), f. Barrandov — historie (dále BH), k. 1955, C18, S. A. Gerasimov, Sovětská filmová dramatická tvorba, 20. prosinec 1954, 11. Miloš Fiala, „Mladí ve filmu a filmy o nich“, *Československý voják* 11, č. 1 (1962), 26. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 2. porady Umělecké rady Studia..., 16. září 1955, 9. Jan Chotek, „Shakespeare předmětem spekulace s uměním“, *Film a doba* 2, č. 6 (1953), 893.

37) Stopy rezervovanosti v archivních pramenech. Např. „máme podobných námětů příliš mnoho“, „námět je hodně podobný ‚Partě brusiče Karhana‘ [...] to nemá cenu filmovat“, „thematický plán je podobnými tematy dostatečně zásoben“. Citováno podle NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955 (dále FR), ref. ozn. 2/1/7/4, 6 schůze Filmové rady..., 16. březen 1949, 5. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/19/4, 18 schůze Filmové rady..., 15. červen 1949, 12, 14. NFA, f. Ústřední ředitelství Československého státního filmu (dále ŮŘ ČSF), k. R14/BII/1P/7K, Jaroslav Zrotal – Dvořák, Zápis porady KVÚD o filmové povídce „Píseň neumlká“ za přítomnosti spisovatelky s. J. Kolářové a člena 4. TK VI. Bora..., 5. září 1950.

vzájemnou výměnu tematických a/nebo dramaturgických plánů nicméně setrvale vázlo.³⁸⁾ Koordinace představovala nedosažitelné zaklínadlo: v květnu 1949 podle předsedy Filmové rady Bohdana Rossy „musí nastat“, o dva a půl roku později obdržely výrobní úseky několikáté doporučení dbát o její důslednější dodržování.³⁹⁾ Teprve koncem dubna 1954 zaznělo ve sboru otevřenější zdůvodnění nezdaru. „Mnohokrát jsme se snažili o koordinaci plánů studií, nepodařilo se nám to, protože tyto plány jsou ve všech státech považovány za důvěrné.“⁴⁰⁾

Oficiální důraz na tematickou koordinaci stavěl zejména v první polovině 50. let jednatel kinematografie do složité situace. Dominující žánrová označení, sestavená z kulturněpoliticky preferovaných látek, totiž stanovovala velmi omezený rezervár tvůrčích možností. Dílčímu opakování se u některých typů látek prakticky nešlo vyhnout. V září 1952 na uvedený problém poukázal podnikový kulturněpolitický aktér Jiří Síla. Podle vedoucího Scenáristického odboru kinematografie v rámci sovětské sféry vlivu „nezávisle jedna na druhé, bez jakéhokoliv srozumění, ba právě, že se nesrozumívají, vytvářejí filmy nejen se stejnou problematikou, ale i problematice uzpůsobenou, neobyčejně podobnou fabulací a postavami“. Vzápětí připustil kuriózní souběh: „V jednom z loňských čínských filmů na příklad poznali jsme našeho Karhana, dokonce i s detaily.“⁴¹⁾ Síla pronesl projev před schválením tematického plánu na rok 1953, který měl zmírnit převahu kulturněpoliticky preferovaných žánrových označení a umožnit průnik více tematických alternativ. Krom jiného vyzval k boji proti „podobnostem, opakování i uvnitř jedné kinematografie“.⁴²⁾

Přínejmenším od konce roku 1952 tedy kulturněpolitickí aktéři vyjadřovali nesouhlas, aby do tuzemské hrané tvorby ve zvýšené míře pronikala identická nebo podobná témata, což záměrně i mimoděk brzdilo úsilí o rozvinutější cyklení. Na poradách dramaturgických sborů byly podobnosti předmětem kritiky dokonce před výzvou Jiřího Síly, například Karlu Konrádovi v září 1951 připadaly látky zasazené do venkovského prostředí „podobné jako vejce vejci“. Při schvalování nerealizované *Zlaté nitky* zase Marie Pujmanová odmítla „zaklínací formulku“ v podobě postavy škůdce: „Od toho jsme tady, abychom počet stereotypně vracejících se věcí redukovali“.⁴³⁾ Stále výrazněji se kulturněpolitickí aktéři přesvědčovali o tom, že redukce bude vzhledem k omezenosti motivů evokovat seznam: „odstranit především tyto podobnosti: Postavu skladatele, vychovávajícího soubor lidové tvořivosti (obdoba s námětem ‚Hudba z Marsu‘), postavu sběratele starých lidových písní (obdoba s filmem ‚Zítra se bude tančit všude‘) a konečně postavu vesnické klepny (obdoba s filmem ‚Usměvavá země‘)“, zaznělo k filmu *Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954).⁴⁴⁾

38) U krátkometrážní produkce nešlo pouze o rezervovanost, nýbrž jasné odmítnutí. Dokonce i při kolizi pouze se zahraniční produkcí. Např. „podobný film je natočen: ‚Muži ze žuly‘. Tato tematika je vyčerpána“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/15//4, 14 schůze Filmové rady..., 18. květen 1949, 3.

39) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/14//4, Zápis z 13 schůze FR..., 11. květen 1949, 16. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/8//1, Usnesení 12. schůze plena Filmové rady..., 11. říjen 1951, 3.

40) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/32//4, Zápis 32. porady Filmové rady..., 29. duben 1954, 3.

41) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//4, Jiří Síla, Za životní věrnost a mnohotvárnost filmové tvorby, 26. září 1952, 8.

42) Citováno podle tamtéž, 9.

43) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, 3. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/45//2, Zápis 54. schůze plena Filmové rady..., 19. únor 1953, 10.

44) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//5, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra

Značný vliv na podnikovou koordinaci a podobnost produkce, tedy předpoklady cyklení, měly nakonec ústředně schválené instrukce, přesněji jejich reálné dodržování. Předúnorové organizační řády nabádaly k registraci námětů, aby se „zcela zbytečně nepracovalo na obdobném námětu současně na dvou místech“.⁴⁵⁾ Požadavek nicméně ponechával na uvážení centrálních orgánů, zda neučinít v odůvodněných případech výjimku. Dokonce ještě v bezprostředně poúnorovém období mohla Ústřední dramaturgie rozhodnout, že „na témže či podobném tématu bude pracovat i více tvůrčích kolektivů“.⁴⁶⁾ Dále existovala i za vrcholné centralizace počátku 50. let možnost tematický plán doplnit nebo rozšířit, respektive pod touto záminkou zkoušet prosadit další variaci dříve schválené látky.⁴⁷⁾ Z pro-
 věrek takzvaných tvůrčích kolektivů (TK) na podzim 1951 vyplynulo, jak problematicky dopadalo úsilí o koordinaci jednotek tvůrčí praxe. Registrace a kontrola souběhu látek měla omezit vzájemnou soutěživost, domněle nenáležící k hodnotám nového, poúnorového režimu. Jenže nepočítala s lidským faktorem: obcházením. Například člen IV. TK uvedl, že jej oslovil člen XI. TK, aby společně pracovali na realizaci hraného filmu o Janu Nerudovi, jelikož III. TK údajně spolupráci odmítl, což jeho šéf Jan Kloboučník popřel.⁴⁸⁾ V praxi docházelo k přednostnímu přijetí kulturněpoliticky preferovaných látek, i když byly výsledně zastoupeny vícekrát.

Pakliže došlo v jakémkoli období k zamítnutí látky a ve zdůvodnění zazněla *kolize*, mohlo jít o koordinační záměr i rétoricky účelové vyloučení něčeho nežádoucího, přičemž nešlo pokaždé rozpoznat, zda platila první nebo druhá varianta. Koordinace nenesla pokaždé negativní signál, při znalosti praxe se mohlo poloskrytě taktizovat i ve prospěch zachování dobrých vztahů uvnitř filmové komunity. Obavy šlo vycítit kupříkladu při debatě nad nerealizovanou *Písničkou na rtech*, jelikož paralelně vznikala hudební komedie *Hudba z Marsu* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1955), obsahující mnoho totožných situací. Kdyby první uvedený snímek stihli tvůrci dokončit dříve, mohla by *Hudba z Marsu* budit dojem kopie, přestože její geneze sahala více do minulosti.⁴⁹⁾ Křivda postihla tvůrce nerealizovaného filmu *Černý kůň z prostředí romácké osady*: usilovali o schválení ještě před filmem *Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953), jenže nakonec vznikl později ohlášený titul a tvůrci, kteří na Filmové radě zastupovali *Černého koně*, si vyslechli, že „další film na stejné thema nemá smysl dělat“.⁵⁰⁾ S ohledem na mnohastupňové, leckdy dlouhé a nepředvídatelné schvalování mohla právě kolize vytvářet osobní třenice.

Hlasy zamítajících kulturněpolitických aktérů mimoto nezněly pokaždé věrohodně. Kupříkladu u nerealizovaného filmu *Neunikneš* se v negativním stanovisku výslovně zmí-

– Ján Svikruha, Zmoudření strýce Ambrože — technický scénář — J. Karásek, J. Mach: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 13. června 1953, 18. červen 1953, 1.

45) Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1946, D25, Nový plán výrobní organizace, nedatováno, 5.

46) Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1947, I39, Oldřich Macháček – Vladimír Václavík, Prozatímní řád ústřední dramaturgie, nedatováno, 5.

47) ArBS, f. BH, sign. 1951, A1, Frant. Dvořák, Organizace scenaristického oddělení, nedatováno, 5–6.

48) ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. — M. Galušky..., 11. leden 1951, 3. Srov. Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 72–90, který vylíčil předpoklady pro soutěživost i pohled na tuto praxi.

49) „Dělalo by to špatnou vůli vůči nám, Státnímu filmu, když bychom schválili dva náměty velmi podobné, i vztah autora k druhým autorům, bylo by tu napětí“, prohlásil Jiří Weiss. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//2, Zápis 40. schůze plena Filmové rady..., 16. říjen 1952, 21.

50) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/43//4, Zápis 43. porady Filmové rady..., 17. červen 1954, 15.

nilo, že obdobný motiv uplatnil již starší sovětský snímek *Dvojitá tvář* (Партийный билет; Ivan Pyrjev, 1936); přitom ten vznikl tehdy před více než dvaceti lety a řešil výchozí konflikt zápletky s jinými důrazy.⁵¹⁾ Šlo tedy o průhledně zavádějící argument. Jindy byla rétorika zdánlivě přesvědčivá a její účelovost dokládal až širší kontext. Zamítnutí myšlenky na film *Třetí generace* doprovázel prostý výčet nedávno realizovaných děl (*Daleká cesta* [Alfréd Radok, 1948] a *Osvětím* [Ostatní etap; Wanda Jakubowska, 1948]) na obdobné téma. Nicméně dopis vznikl koncem listopadu 1950 v ovzduší preferovaných žánrových označení, kdy dokončená *Daleká cesta* stále nezahájila distribuční běh ve velkých městech a interní materiály snímek o terezínském ghettu kritizovaly.⁵²⁾ Naznačený argument vůči námětu *První lidské stopy* v prosinci 1955 pro změnu tvrdil, že souběžně vznikala snímek *Raketou do vesmíru*. Jenže ten realizován nebyl, proto ze zpětného pohledu nešlo o validní poznámku.⁵³⁾

Některé případy ani nelze spolehlivě rozsoudit: podnikový ředitel Jiří Marek upozornil v souvislosti s nerealizovaným *Údolím divů* na „náhodnou podobnost mezi touto zápletkou a povídkou Jiřího Marka ve sbírce ‚Mladí bojovníci‘“.⁵⁴⁾ Jelikož se nedochoval scénaristický formát *Údolí divů*, zůstala kolize nedořešena. Každý jednotlivý případ dobové argumentace ve prospěch koordinace či proti kolizi námětů vyžadoval opatrné posouzení, neboť do těchto otázek pronikaly v mimořádné míře účelové mechanismy kulturněpolitické rétoriky. Veškeré úsilí — koordinace, potírání tematických kolizí nebo stereotypních prvků — komplikovalo rozvinutí produkčních cyklů, jelikož ty spočívaly právě v inovované reprodukci existujícího tematického vzorce. Snáze lze rozpoznat cykly, které vznikly ve fázi vrcholné centralizace před rokem 1953, neboť tehdy doznívala krátká etapa, během níž aktéři stejnost — zejména u kulturněpoliticky preferovaných látek — tolerovali.⁵⁵⁾ Nicméně udržitelnost cyklů tam zase podrývaly soustavné změny v plánovacích prioritách i přehodnocování nedávné minulosti.

Přestože čeští kulturněpolitici aktéři 50. let neoperovali se slovem *cyklus* (potažmo jej užívali v odlišném kontextu) a podstatu cyklení negativně asociovali s hollywoodskou kinematografií, měli i vlastní, ojediněle vyřčenou představu cyklení, jež rozvinutí tematicky obdobných děl částečně umožňovala.⁵⁶⁾ Jejich idea nespočívala v inovovaném reprodukování tematického vzorce, nýbrž v hledání dosud nezaplňených míst dané tematiky. Pakliže vnímáme cyklení zestátněné kinematografie coby prostor postupně se zaplňujících tematických míst, měli bychom respektovat, že kulturněpolitici aktéři posuzovali stereo-

51) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/5P/5K, Neunikneš — divadelní hra Zdenka Adly, 24. duben 1958.

52) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/6P/6K, Vážený soudruhu! K tvému románu ‚Třetí generace‘..., 22. listopad 1950. Srov. Jan Láníček – Stuart Liebman, „A Closer Look at Alfred Radok’s Film Distant Journey“, *Holocaust and Genocide Studies* 30, č. 1 (2016), 53–80 k výrobním i distribučním okolnostem *Daleké cesty*.

53) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BII/6P/7K, Vážený soudruhu! Váš článek..., 12. prosinec 1955.

54) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k.: R18/BII/1P/2K, Jiří Marek, Vážený soudruhu! Přečetl jsem si scénář ‚Údolí divů‘ a prosím..., 27. březen 1956. Srov. Jiří Marek, *Mladí bojovníci* (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1953).

55) Zpětná vyjádření i kulturněpolitických aktérů na adresu tohoto období psala již v roce 1954 o „záplavě schemat a šablon“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ, nedatováno, 6.

56) Soudobý příklad koncentrovanějšího asociování Hollywoodu s nežádoucím opakováním přináší např. G. V. Aleksandrov, *Buržoasní kinematografie ve službě reakce* (Praha: Orbis, 1949), 41–44.

typnost poúnorové hrané tvorby jinak než pozdější pozorovatelé. Ze současného pohledu vyznívají budovatelská dramata první poloviny 50. let takřka identicky, přitom tehdejší aktéři mezi nimi rozlišovali, upozorňovali na takzvané *karhanovské schéma* a cenili si děl, jež jej obcházela; vyplnila pro ně neobsazený tematický prostor.⁵⁷⁾ Uvedený rozměr představoval při schvalování silný argument: když aktér Karel Konrád na Filmové radě obezřetně přistupoval k nerealizovanému dvořákovskému filmu *Z nového světa* („film o Smetanovi a film o Dvořákovi musíme rozlišit, aby si nebyly podobné“), uklidnila jej Marie Pujmanová: „Nejsou si podobné, to je hezké“.⁵⁸⁾ Již při přípravě smetanovského filmu *Z mého života* (Václav Krška, 1955) zaznívaly úvahy, zda by měl režisér navázat spíše na postupy filmu *Musorgskij* (Мусоргский; Grigorij Rošal, 1950) či *Skladatel Glinka* (Композитор Глинка; Grigorij Alexandrov, 1952); dvou referenčních sovětských titulů, které by při dnešním zběžném posouzení vykazovaly bezmála totožné konvence.⁵⁹⁾ Zestátněná žánrová praxe tudíž představovala laboratoř minuciózního nacházení přípustných textuálních inovací.

Mnozí kulturněpolitici aktéři odvozovali podobnost a odlišnost od přítomných reálií. Když kupříkladu probíhalo rozhodování, zda natočit nerealizovanou *Dceru národa*, debata se nevedla pouze kolem vhodnosti věnovat film politicky pasivní dceři Karla Havlíčka Borovského. Resortní kulturněpolitický aktér Jaroslav Kučera v záporném posudku uvedl, že by *Dcera národa* byla po filmu *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949) „nutně krokem zpět, neboť pro období 50. a 60. let má libretista celou řadu daleko lepších a typičtějších temat“.⁶⁰⁾ Kučera pokládal *Revoluční rok 1848* primárně za snímek o konkrétním období a od dalšího filmu žádal, aby adekvátně vykreslil a tematicky zaplnil následující dekády. Vyskytovala se i jiná než časová napojení: nerealizovaný námět *Ze starých pamětí* o dějinách sociálně demokratického hnutí měl podle představ Marie Pujmanové končit tam, kde začínal předchozí film *Vstanou noví bojovníci* (Jiří Weiss, 1950). Aktérka cyklení nepřímo pojmenovala, když zahajovala rozpravu: „Začíná nám řada filmů z dělnického hnutí“.⁶¹⁾ Některá zaplňování vytvářela neobyčejně složité konstrukce. Miroslav Galuška koncem 40. let prosazoval vznik nerealizovaného filmu *Praha Mozartova*, zamýšlel ovšem „tuto látku zčeštit zasazením do rámce zážitků studenta F. L. Věka a probuzenecké činnosti dr. Tháma“.⁶²⁾ Současně Galuška uváděl záměr adaptovat první díl historického románu Aloise Jiráska, jehož příslušné motivy by *Praha Mozartova* vypustila. Rovněž o Václavu Thámovi měl posléze vzniknout film.

Zaplňování tematických míst vytvářelo ideál svébytného produkčního cyklu, který v očích kulturněpolitických aktérů šlo dokončit. Zatímco cyklický rozměr hollywoodské kinematografie zpravidla opakuje tematický vzorec, dokud generuje zisk, státně-socialis-

57) Např. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/1P/7K, František Dvořák – Jiří Hájek – Václav Wasserman – Jaroslav Zrotal, Usnesení Kolektivního vedení ÚD o literárním scénáři V. Březovského a J. Stana: Zítřka se nefará /Milujme/ — 5. TK., 26. září 1950, 1. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/47//3, Marie Pujmanová, Celkové zhodnocení: Zítřka se nefará, nedatováno, 1.

58) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 17.

59) NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/60//2, Zápis 69. schůze plena Filmové rady..., 9. červenec 1953, 3–11.

60) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/20//3, Jaroslav Kučera, Ježto pro naléhavé služební úkoly..., 27. březen 1952.

61) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/35//2, Zápis 42. schůze plena Filmové rady..., 5. listopad 1952, 8.

62) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/1P/2K, Miroslav Galuška, „Praha Mozartova“, 16. červen 1949, 1.

tická varianta cyklu by teoreticky končila s vyplněním všech zanedbávaných tematických okruhů a zapadnutím všech dílků do pomyslné skládačky. Což naznačoval Otakar Vávra, když přesvědčoval o nerealizovaném filmu *Kdož jste boží bojovníci*: „řada filmů musí ukázat historickou revoluci takto, v celé šířce, protože jakékoli zpracování několika osob musí zúžit celou historickou epochu. Nejlepší věci jsou jen úseky. Například z Vojny a míru natočili jen Kutuzova. Víc se v jednom filmu nedá obsáhnout.“⁶³⁾ Analogie s kompletní skládačkou zůstala v rovině teorie a patrně se nedochoval materiál, ve kterém by aktér označoval ukončení nebo vyčerpání skupiny filmů. Princip zaplňování tematických míst přinejmenším poodhaloval rozdíl mezi cyklením v hollywoodském modu produkce (motivace ekonomická) od toho v modu státně-socialistickém (motivace kulturněpolitická). Tato varianta cyklení stvrzovala argument užitečnosti, soustavně uplatňovaný právě u nonfiktivní produkce.⁶⁴⁾

Přestože bývá tuzemská hraná produkce první poloviny 50. let, zejména ta oficiálně preferovaná, považována za stereotypní, až vzájemně zaměnitelnou, perspektiva produkčních cyklů tuto představu komplikuje. Kulturněpolitické aktérství i organizační řady státně-socialistického systému vystupovaly přinejmenším rétoricky proti podobnostem, stereotypním prvkům a tematickým kolizím, což oslabovalo potenciál cyklení. Permanentní reorganizace zase v čase posouvaly priority a kladly odpor soustavnějšímu rozvíjení určitých tematických vzorců. Textuálně je současně nutné opatrně nazírat hrozící propast mezi soudobým a zpětným vnímáním podobností. Co vyznívá polistopadovou optikou obdobně, mohlo v době vzniku budit dojem žádoucí inovace uprostřed sešňerovaných norem. K těmto závěrům šlo předběžně dospět i za genetické pomoci pouze nepřímých materiálních stop. Pakliže však má výklad obhájit tezi o specifitě nerealizovaných produkčních cyklů, vyžaduje soustředěnější případovou studii, která dá zaznít i přímým materiálním stopám.

Čtvrtá kapitola: případová studie

Četné nerealizované nebo nerozvinuté produkční cykly mohou o státně-socialistickém cyklení vypovědět více než spíše sporadicky se vyskytující rozvinuté varianty. Zejména nerealizované fenomény tolik neomezovala koordinační praxe, ani argument tematické kolize. Jakmile byl zamítnut literární scénář a několik měsíců po něm o schválení usilovala blízká látka, kolize probíhala pouze interně, nikoli na úrovni realizace. Široká veřejnost se o dříve nepřipuštěných scénaristických formátech zpravidla nedozvěděla, pro obecnost zůstal znám teprve odsouhlasený snímek, který po natočení vstoupil do distribuce, byť mohlo klidně jít až o šestý a jediný realizovaný pokus. Teorie produkčních cyklů by měla věnovat pozornost i předchozím pěti neúspěšným úsilím, jelikož ten šestý a viditelný nesl stopy návaznosti nebo vymezování se vůči tomu, co neprošlo. V případě nerealizovaných

63) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/51//2, Zápis 60. schůze plena Filmové rady..., 9. duben 1953, 12.

64) Srov. Lucie Česálková, „Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let“, in *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015), 17–26.

cyklů šlo o ještě krajnější situaci: u nich místy probíhala reprodukce určitého tematického vzorce bez nutnosti pátrání po nezaplněných místech. Z prostého důvodu: ani jedna látka nebyla realizovaná, případná kolize neměla s čím probíhat. Na druhou stranu další negativní stanoviska vytvářela stále omezenější tvůrčí prostor, jak téma uchopit. Kulturněpolitické posouvání hranic přípustného probíhalo právě při zohlednění vesměs zapomenutých látek, jež tvůrčí aktéři museli odložit.

Případová studie nerealizovaného produkčního cyklu druhého centra přistupuje ke zdánlivě zapeklitému problému. Jakkoli reprezentoval kulturněpoliticky žádaný tematický okruh, do výrobní fáze neprošla ani jedna z přinejmenším tří látek, které dosáhly úrovně posuzovaného scénáristického formátu. Což automaticky klade otázku, proč v zestátněné kinematografii 50. let nevznikl určitý film, když o něj kulturněpolitictví aktéři přímo zažádali. Nerealizovaný cyklus druhého centra byl i interně rozpoznán coby souvislá skupina děl, přičemž ve spojitosti s nimi opakovaně zazníval pejorativní pojem *slánština*. Měl zaplnit jedno z obcházených tematických míst: pachatel a odpůrce poúnorového režimu operoval v kriminálně laděných zápletkách přímo ve strukturách vládnoucí komunistické strany.

Cyklus se doložitelně skládal z následujících nerealizovaných látek: *Ve jménu života* (dochoval se scénáristický formát i nepřímé materiální stopy), *Věrný syn* (dochoval se scénáristický formát i nepřímé materiální stopy), *Do samého srdce* (dochovaly se nepřímé materiální stopy) a *Rušné dny* (dochoval se alternativní literární formát i nepřímé materiální stopy).⁶⁵⁾ Existují doklady, že kulturněpolitictví aktéři v titulech příležitostně rozpoznali souvislejší skupinu. Například podnikový aktér František A. Dvořák v květnu 1954 o produkčním cyklu druhého centra prohlásil: „mám v živé paměti scénáře s touto tematikou, vždyť je to čtvrtý scénář: 1/ Ve jménu života, 2/ Do samého srdce a ještě další, a možná, že bych našel pátý, a šestý.“⁶⁶⁾ Přestože Dvořák reflektoval a pojmenoval cyklení, nevybavil si název látky *Věrný syn* ani případných dalších scénáristických formátů. Kromě toho projekt *Do samého srdce* nebyl v dramaturgických orgánech patrně projednáván, takže jeho případné zařazení do produkčního cyklu spočívá na hodnověrnosti konkrétního aktéra. V tomto případě se lze obrátit i na Jiřího Sílu, jenž námět popsal takto: „varianta Věrného syna, který se jmenoval ‚Do samého srdce‘ a byl vrácen.“⁶⁷⁾ Proč opakovaně docházelo k těmto reakcím?

Studie předkládá pět rozvětvených argumentů, které nacházejí odpovědi ve špatně koordinovaném aktérství, v podcenění rychlých proměn oficiálních priorit i rozporech uvnitř samotného tematického vzorce. Každý jeden argument vyžaduje přímé i nepřímé materiální stopy, oproti předchozím poznámkám je však staví v kontinuálnějším a propojeném výkladu.

Zprv, před pobídnutím k cyklu existovaly negativní zkušenosti s obdobnou tvorbou.

Produkční cyklus volně navazoval na soudobé dokumentární nebo zpravodajské materiály, které vznikaly uprostřed politicky motivovaných soudních procesů s domnělými či

65) Vyjma třetí látky, k níž není dostatek průkazných stop, byly všechny uvedené projekty zastaveny po předložení literárního scénáře, nesly tedy určitou, prameny nespecifikovanou ekonomickou ztrátu.

66) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 11.

67) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/15//4, Zápis 15. porady Filmové rady..., 18. únor 1954, 22.

skutečnými oponenty poúnorového režimu.⁶⁸⁾ Nonfikční projekty přinášely od počátku množství problémů a mohly od náročnější hrané realizace odrazovat. Nedlouho po únorových událostech podpořili resortní kulturněpolitičtí aktéři výrobu apelativních děl na téma potrestání domnělých i skutečných pachatelů trestných činů. Administrativní schéma pro politicky motivované soudní procesy vznikalo koncem roku 1948 a již na podzim 1949 byl zpracován snímek „o činnosti římsko-katolické hierarchie v Československu“ na požádání ministerstva spravedlnosti a Státního úřadu pro věci církevní. Výsledek zůstal nezveřejněn „na přání censury“.⁶⁹⁾ Kulturněpolitičtí aktéři a filmaři též v následujícím roce naráželi na problémy při realizaci i distribuci těchto látek. Do kin vstoupil další proticírkevní dokument *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (Přemysl Freiman, 1950). Jakoli nasazen do oběhu v nebývalém množství kopií, vyvolal rozpaky a kulturněpolitičtí aktéři nakonec nedoporučovali jeho uplatnění. Krátkometrážní snímek vznikl zdlouhavě a za tragických okolností. Měl diskreditačně zobrazit činnost zatčeného faráře Josefa Toufara před plánovaným soudním procesem. Toufar zemřel po krutém mučení ještě před odsouzením, což zrušilo koncepci chystaného dokumentu.⁷⁰⁾ Podle dohodnutého politického schématu natočil Freiman za pár měsíců jiný proces: s nekomunistickou političkou Miladou Horákovou, odsouzenou k trestu smrti. Jenže ani tento podrobně plánovaný projekt se v kinech neobjevil, pouze několik záběrů z přelíčení přešlo do zpravodajských šotů.⁷¹⁾

Gustav Bareš, tehdejší zástupce generálního tajemníka ÚV KSČ, ještě před natočením procesu varoval, že kulturněpoliticky neopatrné zaznamenání obžalované ženy by mohlo u diváků vzbudit lítost.⁷²⁾ Jeho reflexivní poznámkou argumentovali i další kulturněpolitičtí aktéři, což naznačovalo jednak jejich interní pochopení, jak neudržitelně působila pro část veřejnosti rétorika a praxe vykonstruovaných soudních procesů, jednak pomohlo vysvětlit, proč další zaznamenaná soudní řízení z roku 1950 (kupříkladu s Jaromírem Nechanským nebo řadovými kněžími) nepronikly na přání sekretariátu ÚV KSČ do dobových týdeníků, „ani nebylo uskutečněno zpracování tohoto materiálu v dokumentární neb instrukční film“. Snímky přebíral pro interní účely resort spravedlnosti či ministerstvo národní bezpečnosti.⁷³⁾ Koncem listopadu 1951 byl zatčen Rudolf Slánský, někdejší generální tajemník ÚV KSČ a hlavní obviněný v ústředním politicky motivovaném soudním

68) Historické přiblížení těchto procesů nabízí např. Karel Kaplan – Pavel Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v Československu* (Brno: Barrister & Principal, 2001).

69) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSE, k. R14/BI/4P/7K, Z. Reimann, Na Vaše přání podáváme přehled o natáčení, které jsme provedli..., 24. duben 1950, 1, 2. K přípravě schématu procesů Kaplan – Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, 48.

70) Produkční historii a distribuční okolnosti rekonstruoval např. František Drašner, *Čižhošťský zázrak: Zpráva o P. Josefu Toufarovi* (Praha: Libri, 2002), 135–150.

71) Petr Blažek, „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti: Příprava, natáčení a uložení filmového záznamu soudního procesu, Milada Horáková a spol.“, in *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*, ed. Petr Kopal (Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů, 2009), 208–209. Resortní angažmá a tvůrčí pozici Freimana přiblížil dobový dopis. NFA, f. ÚŘ ČSE, k. R14/BI/4P/7K, Na přání ministra informací a osvěty navštívil generální ředitel náměstka ministra spravedlnosti..., 26. duben 1950, 1–2.

72) Blažek, „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti“, 205.

73) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSE, k. R12/AI/1P/3K, *Filmy o procesech — úhrada*, 22. březen 1951.

procesu té doby. Zachytil jej zpravodajským způsobem opět štáb kolem Přemysla Freimana: *Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (Přemysl Freiman, 1953).⁷⁴⁾

Zadruhé, kulturněpolitické zadání vázlo, scházela autentická vůle uvnitř světa filmařů.

Uvěznění Slánského zvýšilo tlak i na hraný dlouhometrážní film, přičemž ten do té chvíle vstupoval do tematické oblasti kolem procesů kreativně pozvolna, až neochotně. Když Filmová rada v listopadu 1949 projednávala tematický plán, předseda Bohdan Rossa se vyslovil pro podnět „třídní nepřátelé ve státním aparátě“, podobně na zasedání hovořil i resortní kulturněpolitický aktér Bedřich Pokorný.⁷⁵⁾ Při prověrkách činnosti tvůrčích kolektivů počátkem roku 1951 pak vyplynulo, že doporučení — zopakované i pozdějším předsedou téhož sboru Jiřím Hendrychem — bylo formálně vzato v potaz: hned dvě jednotky tvůrčí praxe připravovaly hraný snímek s tímto tematickým zaměřením. Nicméně podíl filmařů na látkách zůstal okrajový; ve IV. TK zpracovávali látku o procesech zástupce tiskového oddělení KSČ spolu s redaktorem *Rudého práva* (ani jeden nebyl v pramelech specifikovaný), v XI. TK pracoval na námětu *Druhý břeh* scenárista Hanuš Burger a Freiman. V obou případech chyběly termíny odevzdání. Během prověrky IV. TK zaznělo: „Práce na tomto se zdržela procesy s vysokou hierarchií, takže bude potřeba větších úprav, než se původně myslelo.“⁷⁶⁾

Kreativní neochota nebyla náhodná: komunita filmařů měla negativní zkušenosti s bezprostředně poúnorovým uplatňováním moci ze strany představitelů nově nastupujícího režimu, včetně úsilí násilně přerušit kontinuitu osvědčených pracovních postupů nebo narychlo zaškolit desítky nekompetentních a politicky prověřených tvůrčích aktérů.⁷⁷⁾ Režisér Otakar Vávra, vystupující na poradách dramaturgických sborů většinou bez politických proklamací, tehdy psal o „přísluhovačích protistátního spikleneckého centra, které poslal aparát zrádce Slánského na Barrandov, aby se uchopili moci...“⁷⁸⁾ Druhým centrem se dočasně vysvětlovalo téměř jakékoli selhání, takže jedna z prověrek zkoumala, zda činnost „Slánského a jeho pomahačů“ způsobila špatné zásobování papírem a nedostatek zboží v bufetu.⁷⁹⁾ Dopady bezprostředně poúnorového období byly ovšem mnohdy tíživější: Miroslav Galuška koncem roku 1949 informoval o zatčení člena jeho TK, podnikový kulturněpolitický aktér Konstantin Biebl spáchal v listopadu 1951 sebevraždu.⁸⁰⁾ Vítezslav Nezval, Bieblův přítel, současně chránělec ministra informací Václava Kopeckého

74) Záznam se opět veřejně nepromítal a postupně získal pověst účelově zničeného nebo ztraceného materiálu, jehož náhodné nalezení v roce 2018 vzbudilo mezi historiky rozruch. O materiálu a Slánském vyprávěl dokumentární snímek *KDO JINĚMU JÁMU Rudolf Slánský* (Martin Vadas, 2020).

75) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/34//4, 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, 20.

76) Ani jedna látka nedospěla do realizace. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. — M. Galuška..., 11. leden 1951, 1. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z prověrky XI. skupiny Vladimíra Vlčka..., 3. únor 1951, 6. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Vladimír Vlček, Přehled práce SSČFS., nedatováno, 2.

77) Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 169–174, 201–202.

78) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K, Otakar Vávra, Zpráva o činnosti Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů v Praze za rok 1952 pro IV. aktiv tvůrčích pracovníků, nedatováno, 2.

79) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/5P/1K, Záznam z porady vedoucích..., 27. únor 1953, 1.

80) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10A/AI/4P/1K, Miroslav Galuška, Dověděli jsme se, že spolupracovník našeho kolektivu..., 18. listopad 1949. Srov. Jana Königsmarková, *Křídla zamrzlá v ledu bez obav zvedněme: Proměna receptce básnické tvorby Konstantina Biebla na přelomu 40. a 50. let* (Plzeň: Západočeská univerzita, 2018), 43–96.

a přední kulturněpolitický aktér, vystupoval soustavně proti dogmatickým projevům kulturní politiky. Několik týdnů před zatčením Slánského dal kritický Nezval na Filmové radě podnět, pracovně pojmenovaný „Vetřelci“: „Lidé, kteří měli máslo na hlavě, dostali se na místa, kam nepatří, a teď svým počínáním zkreslují obraz socialismu.“⁸¹⁾ Z něj nevzešel scénaristický formát, tón každopádně naznačoval, že problematika druhého centra byla pro mnohé nepříjemně osobní.

Dosud spíše tlumená a málo reflektovaná doporučení zazněla razantněji na Aktivu tvůrčích pracovníků v březnu 1952, kde kulturněpolitický aktér Jiří Síla přímo řekl: „Domnívám se, že nastal čas, kdy bychom měli přemýšlet i o této tematice, o boji se zrádci socialismu ve vlastních řadách, s vetřelci nepřítel, kterými se poražená buržoasie a mezinárodní imperialismus snaží ohrozit výstavbu socialismu [...] prostě případ Slánského a jeho nohsledů.“⁸²⁾ Šlo o ukázkový příklad diktování norem kulturní politiky a aktérského pobídnutí k zahájení produkčního cyklu. Za necelé tři měsíce byl předložen literární scénář nerealizovaného filmu *Ve jménu života*, který KV ÚD i Filmová rada svorně zamítly. Tím byly zahájeny setrvalé problémy s tematickým vzorcem nerealizovaného cyklu.

Zatřetí, mezi podnikovými a resortními kulturněpolitickými aktéry nebyla shoda.

Jiří Síla pouze naznačil jednu vážnou okolnost. Soudní proces s Rudolfem Slánským a dalšími obžalovanými se měl teprve konat (proběhl v listopadu, Slánský byl popraven počátkem prosince), přičemž obžaloba pracovala s utajenými materiály. K nim filmaři pochopitelně neměli přístup; a i kdyby jej později získali a znali veškeré pozadí akce, museli by v zápletky maskovat, že proces byl vykonstruovaný.⁸³⁾ Síla proto na zasedání Filmové rady mírnil vlastní slova: „látka je ještě příliš neprobádaná, příliš nehotová před procesem a před znalostí všech souvislostí“. Resortní kulturněpolitický aktér Jaroslav Kučera navrhl „dát na uvážení přímo politickému sekretariátu ÚV KSČ, zda je správné takový film točit“.⁸⁴⁾

Kulturněpolitictví aktéři uvnitř zestátněné kinematografie si tedy vyžádali produkční cyklus, aby resortní kolegové vzápětí vyslovili zdráhavé stanovisko. Jádrem této nekoordinace spočívalo v odlišném pochopení významu pojmu *slánština*. Zpětně viděno evokuje prosté a účelové odsouzení konkrétní osoby nebo vymezené skupiny nepřátel, v soudobé debatě však *slánština* opakovaně označovala distancování se od politické praxe počátku 50. let.⁸⁵⁾ Paradoxně pod projevy *slánštiny* mohla spadat dogmatická rétorika a vylučování

81) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plna Filmové rady..., 29. září 1951, 5. Srov. Vítězslav Nezval – Konstantin Biebl, *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech: Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla* (Olomouc: Burian a Tichák, 2011). Jiří Knapík, „Filmová aféra L. P. 1949“, *Iluminace* 12, č. 4 (2000), 97–119.

82) Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, D19, Jiří Síla, Ujímám se na dnešním našem aktivu slova..., 14. březen 1952, 8.

83) Protokoly z procesu byly k dispozici počátkem ledna 1953. *Proces s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským* (Praha: Ministerstvo spravedlnosti, 1953). K vykonstruovanému pozadí akce podrobně Karel Kaplan, *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka* (Praha: Mladá fronta, 1992).

84) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/26//2, Zápis 33. schůze plna Filmové rady..., 29. květen 1952, 14. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//4, Jaroslav Kučera, Pro nepřítomnost na schůzi..., 21. červen 1952. Srov. Šefraná, *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, 280. Mezi KV SUF a Filmovou radou coby dvěma články schvalovacího mechanismu byla vesměs shoda ve vztahu ke sledovaným titulům.

85) Pojem *slánština* v kulturním prostředí shrnuje Pavel Skopal, „Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu“, *Iluminace* 21, č. 3 (2009), 77.

oponentů na základě smyšlených obvinění (čehož byl proces s Rudolfem Slánským názorným příkladem). Pojem *slánština* užívali jednak politicky aktivní aktéři, kteří se tím hodlali vyvázat z vlastní umazané minulosti, jednak aspiranti o vlivné pozice, jimž dosavadní situace nevyhovovala.

Začtvrté, jádro tematického vzorce obsahovalo kulturněpolitickou neslučitelnost.

Produkční cyklus druhého centra nevznikl v následujících letech i proto, že hrozil sklouznout k něčemu nežádoucímu: přehnanému rétorickému důrazu, vylučovaným žánrovým konvencím, a především svéráznému společenskokritickému obrazu, obtížně kontrolovatelné kritice předchozích let. První úvahu potvrdilo již projednávání scénáře *Ve jménu života*. Kulturněpolitický aktér František Nečásek tehdy diplomaticky uvedl, že „často dobrá vůle projevovaná takovouto formou kompromituje dobrou věc“.⁸⁶⁾ Nečásek nepřímou narážel na postup, který se v současné debatě označuje coby *hyperidentifikace*: tedy natolik intenzivní ztotožnění s oficiální rétorikou a jejími emblémy, „že se demaskuje jejich vyprázdněnost a umělost“.⁸⁷⁾ Hyperidentifikace může nezáměrně znevážit určité hodnoty ve smyslu obnažení potlačené tváře kulturněpolitického oslovování. Závěr *Ve jménu života* líčí odhalení záporné postavy, což uskutečnil starý dělník po audienci u prezidenta Klementa Gottwalda.⁸⁸⁾ Tím vyhrotil seriózně stavěný motiv bdělosti a ostrážitosti informovaných laiků do té míry, že vyzníval směšně. Autoři literárního scénáře aspekt na poslední straně ještě zdůraznili: „Dopsáno v posledních dnech měsíce listopadu 1951 na počest 55. narozenin předsedy Komunistické strany Československa a presidenta republiky Klementa Gottwalda“.⁸⁹⁾ Miloslav Šedivý označil přípis za „dryáčnictví“.⁹⁰⁾ Prvky nezvládnuté hyperidentifikace — v očích kulturněpolitických aktérů zvláště rizikové — vedly z jedné strany k potlačení určité vývojové větve, z té druhé pak sdělují, co má na ne-realizovaném titulu historika zajímat. Zatímco realizované tituly byly v tomto období vyjednané, a tudíž rámcově zabezpečené, na neuskutečněné úrovni probíhala obnažující, v mnohém ponižující reflexe vládnoucího režimu.

Rovněž teze o nežádoucích žánrových prvcích dopadala již na první zamítnutou látku *Ve jménu života*. Při projednávání literárního scénáře zazněl od kulturněpolitického aktéra Miloslava Šedivého výrok: „Působilo to na mne jako senačka — vulgárně“.⁹¹⁾ U *Věrného syna* šla Marie Pujmanová argumentačně více do hloubky: „nesmíme podceňovat určitou filmovou efektnost. Herout, který virtuosně, bez přerušení provozu vysoké pece, odstřelí strusku, když lidé čekají sabotáž, on to udělá báječně, drobný člověk pak působí vedle něj jako chudinka“.⁹²⁾ Nerealizovaný produkční cyklus druhého centra měl zaplnit chybějící tematické místo; jelikož jej ovšem kulturněpolitickí aktéři při schvalování posuzovali precitlivěle, neakceptovali motivy, asociované s žánrovou tvorbou západního typu.

86) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 9–11.

87) Citováno podle Vít Schmarc, *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu* (Praha: Academia, 2017), 410.

88) K. Maršálek – Zd. Křepa, *Ve jménu života: Literární scénář* (/Praha/: Československý státní film, /1952/), 77–78. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 1238.

89) Citováno podle tamtéž, 83.

90) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 11.

91) Citováno podle tamtéž.

92) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64//2, Zápis 73. schůze plena Filmové rady..., 17. září 1953, 7.

Nerealizovaného *Věrného syna* čekalo v září a prosinci 1953 dramaturgické zamítnutí, jelikož do látky pronikly společenskokritické prvky. Autoři pracovali se soudním zápisem z procesu a v úvodu uvedli seznam použité literatury, čímž literární scénář připomínal odbornou práci.⁹³⁾ Jakkoli členové KV ÚD a Filmové rady nemohli zpracovatele obvinít z neinformovanosti, měli jinou zásadní výtku. Výsledný dojem označili za „chmurný, tísnivý a skličující“, absenci kladných postav okomentovala Marie Pujmanová poznámkou, že „ÚV KSČ nebyl eldorádem zrádců“.⁹⁴⁾ Tlumenější projevy téhož můžeme zpětně číst rovněž ve veřejně publikované formě *Rušných dní*. Jiří Svetozar Kupka totiž paralelně psal vedle nedochovaného scénáristického formátu i stejnojmenný román, který vyšel o rok později. V něm se nachází první zmínka o Rudolfu Slánském až v poslední kapitole více než pětisetstránkového textu, který hledí skepticky na okolní dění.⁹⁵⁾ Podle kulturněpolitických hlasů na zasedání Filmové rady byl uvedený akcent přítomen již v literárním scénáři: „Tento scénář není scénářem o Slánském, nýbrž o stavbě přehrady a vývoji lidí na přehradě, kde se slánština projevovala konkrétně na pracovišti“, prohlásil Jiří Síla.⁹⁶⁾

Zásluhou publikovaného románu lze tuto větu prověřit a označit za pravděpodobnou. „Těžko je Janě Rohanové. Vašek se živí revolučními sny o velikosti vratského díla. Ale skutečnost ani není revoluční, ani velká“.⁹⁷⁾ Za těmito slovy nelze spatřovat komplexní společenskokritický obraz pouťorového dění, byť napsané stačilo k silné deziluzi. Závěr zamítavého posudku Scenáristického odboru k literárnímu scénáři *Rušné dny* shrnul dojem z četby: „že totiž náš život byl do nedávna a může být i dnes vydán v nejpocitivějším úsilí svých občanů napospas špatným a nebezpečným lidem [...] jak těžké a nebezpečné v tomto státě je žít“. „Byly to hrozné časy“, hlesla Marie Pujmanová po dočtení Kupkova textu.⁹⁸⁾

Zapáté, scházel srozumitelný zahraniční referenční titul a probíhalo účelové zdržení.

Jistý čas se zdálo, že klíčem ke komplikované látce bude referenční sovětský film. Koncem roku 1950 vstoupil do tuzemských kin snímek *Velký občan* (Великий гражданин; Fridrich Ermler, 1938), hraná rekonstrukce života a zavraždění sovětského komunistického politika Sergeje Kirova. O čtyřhodinovém *Velkém občanovi* vyšlo značné množství oficiálně pochvalných a rétoricky vzájemně zaměnitelných textů v tisku. Jelikož však většina z nich popisovala zápletku nebo politické souvislosti díla, filmaři neobdrželi srozumitelný návod, jak postupovat.⁹⁹⁾ *Velkého občana* zmiňovali na poradách i podnikoví kulturněpo-

93) Josef Pícek – Karel Steklý, *Věrný syn* (Praha: Československý státní film — Dramaturgická skupina režiséra Karla Steklého, /1953/), iii. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 2450.

94) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64/3, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Jiří Pokorný, *Věrný syn* — filmová povídka — K. Steklý, J. Pícek: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 16. září 1953, 17. září 1953, 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64/2, Zápis 73. schůze plena Filmové rady..., 17. září 1953, 9.

95) Jméno Otty Šlinga ovšem ve výhruzném kontextu zaznělo již mnohem dříve. Jiří S. Kupka, *Rušné dny* (Praha: Mladá fronta, 1955), 271, 464. Kladná recenze v *Rudém právu* slánštinu vůbec neuvedla. Srov. Vašek Káňa, „Z nových knih: Román o přehradě“, *Rudé právo*, 4. 11. 1955, 3.

96) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34/4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 8.

97) Citováno podle Kupka, *Rušné dny*, 68.

98) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34/5, František Dvořák – Bohumil Šmída, *Rušné dny* — literární scénář — J. S. Kupka: Projednáno Scenáristickým oddělením dne 27. IV. 1954, 12. květen 1954, 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34/4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 14.

99) Např. (RP), „Film ‚Velký občan‘ nás učí bdělosti a ostražitosti“, *Rudé právo*, 15. 4. 1951, 7. Jaroslav Dvořáček, „Boj se zrádců a záškodníků“, *Květy* 1, č. 16 (1951), 8.

litičtí aktéři, aniž by přikládali detailní podněty.¹⁰⁰⁾ Jeden poloskrytý, důrazný argument nicméně v tisku při uvedení *Velkého občana* zazněl: „Tehdy ještě neobjevené záškodnické vedení atelierů ‚Lenfilmu‘ všemožně oddalovalo natáčení, scénář musí být prý dodělán, ztratil prý politickou aktuálnost, a na konec rozšířili, že je kontrarevoluční.“¹⁰¹⁾ Opakovaným zamítáním látek nerealizovaného produkčního cyklu se mohli podnikoví kulturně-političtí aktéři v krajním případě vystavit existenčnímu riziku. Ostatně Gustav Bareš již na podzim 1951 interně zaútočil na generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka s tím, že jeho „vztah ke Šlingovi není vyjasněný“.¹⁰²⁾

Nehledě na uvedené, dramaturgické orgány opatrně doporučovaly odklad, evokující úsilí po vyšumění do ztracena. Činilo se tak jak u první (*Ve jménu života*), tak u poslední látky cyklu (*Rušné dny*). Odložení se navrhovalo v červnu 1952 při projednávání *Ve jménu života*: „toto je vyložene Šling, kterého bude možno hodnotit až po procesu“ (Jiří Pelikán), „Opravdu velký film musí počkat na proces“ (Oldřich Macháček).¹⁰³⁾ Když v květnu 1954 projednávala Filmová rada další nerealizovaný literární scénář *Rušné dny*, většina členů sboru hovořila obdobným tónem, jakým mělo promlouvat vedení Lenfilmu: například podle Karla Konráda „dnes už je snad pozdě“ na takový film.¹⁰⁴⁾ Poloskryté i otevřenější výhrůžky nezafungovaly, vedly však kulturněpolitické aktéry k opatrnosti: Marie Pujmanová i Jiří Marek netypicky nabídli Jiřímu Svetožaru Kupkovi setkání ke koncentrovanějšímu vysvětlení záporného stanoviska.¹⁰⁵⁾ Látka se poté vyskytovala v interních soupisech až do jara 1956, kdy došlo k přehodnocení politicky motivovaných procesů a nerealizovaný cyklus definitivně nezačal. Nebyl dohledán doklad o přání realizovat takto ideově postavenou látku v dalších letech.¹⁰⁶⁾

Appendix: hranice ne/realizace

Slovní spojení *nerealizovaný film* evokuje zřetelně vymežitelný prostor, opak hotového díla. Existence svěbytných materiálních stop signalizuje, že škála neprotíná pouze oblast realizace/nerealizace, nýbrž vtahuje do debaty další komplikovanější projevy. Za jeden z nich by šla označit realizace, která se stala veřejnou nerealizací: například nedokončení roztočeného titulu a jeho trvalé zařazení do archivních fondů bez uvedení, případně neuvedení dokončeného filmu a jeho nařízené zničení, což by badatele opět odkázalo ke zkou-

100) Např. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 11. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 10.

101) Citováno podle seněv. — bs, „Revoluční bdělost nejpřednějším příkazem doby: K premiérovému uvedení filmu ‚Velký občan‘“, *Lidová demokracie*, 2. 12. 1950, 6. Srov. M. Blejman – M. Bolšincov – F. Ermler, „O práci na scénáři filmu ‚Velký občan‘“, *Filmové informace* 1, č. 4 (1950), 9–11.

102) Někdejší vlivný funkcionář ÚV KSČ Otto Šling patřil k obviněným z uvedeného procesu. Citováno podle Jiří Knapík, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006), 118.

103) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 10, 12.

104) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 9.

105) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/6P/6K, Jiří Marek: K Vašemu dopisu ze dne 8. 9. Vám sděluji..., 10. listopad 1954. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 14.

106) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Šmída – Kabelík, Měsíční zpráva za červen 1956, nedatováno, 2.

mání materiálních stop. Zkoumaný vzorek neobsahoval takto krajní případ, myšlenku by však šlo částečně aplikovat na nonfiktivní materiály. Ve *KDO JINĚMU JÁMU* Rudolf Slánský dokumentarista Martin Šmok spekuluje, že pokus ztratit nebo zničit dokumentární záznam *Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (1953) souvisel s neudržitelností toho, jak materiály působily. Především narážel na loutkovitě působící závěrečné přiznání psychicky rozložených obžalovaných coby příklad nezvládnuté hyperidentifikace.

Nerealizace rovněž klade v úvodu nastolenou otázku: jde v případě druhého centra o trvale zapovězenou alternativu, nebo šlo pouze o dočasně neaktivní variantu? U soudobé hyperidentifikace zdánlivě platí první možnost: poúnorový režim neměl po roce 1956 zájem nákladně filmově realizovat stále méně udržitelný proces a polistopadové návraty k tomuto kontextu zastávaly vyhraněně antikomunistické stanovisko (například hraný snímek *Milada* /2017/). Existují nicméně stopy, jež svědčí i pro druhou eventualitu. Ještě po roce 2000 publikoval tehdy žijící Karel Košťál, někdejší vyšetřovatel Rudolfa Slánského a dalších obžalovaných, dvě knihy vzpomínek. Jejich hyperidentifikační rétorika a předložené argumenty neprošly od tehdejších událostí téměř žádným vývojem.¹⁰⁷⁾ Jakkoli je krajně nepravděpodobné, že by Košťálův pohled ve stávajícím polistopadovém režimu inspiroval filmaře k adaptaci, dokázal se propsat až do nového tisíciletí. Zůstává neaktivní variantou.

Ve slovenské části kinematografie pak vznikl hraný snímek, který názorně doložil místy tenkou hranici mezi realizací a nerealizací, trvalou zapovězeností a dočasnou neaktivitou, dochováním a zničením: *Čisté ruky* (1956) režiséra Andreja Lettricha.

Několikaletá produkční historie *Čistých ruk* protínala více kulturněpolitických fází. Začínající Katarína Hrabovská předložila v roce 1953 slovenským dramaturgickým orgánům scénaristický formát, v němž propojila soukromé osudy dvou sester, zákeřného faráře a všehoschopného okresního funkcionáře Komunistické strany Slovenska (dále KSS). Slovenská Umelecká rada se ani po několikátém přepracování technického scénáře nedokázala dohodnout, načež jej předložili k rozhodnutí povereníkovi kultury Ondreji Klokočovi. Ten látku předběžně schválil, což posléze potvrdily i orgány KSS. Klokoč tak učinil 15. února 1956, uprostřed konání XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, deset dní před tamním pronesením neveřejného referátu, kde zazněl i odsudek politicky motivovaných soudních procesů a justičních zločinů předchozích let. Po dotočení vyšlo najevo, že postava okresního funkcionáře Molčána (Viliam Záborský) vizáží připomínala Josifa Vissarionoviče Stalina, což z technického scénáře neplynulo. Proběhlo přetočení části materiálu, hotový film však nevstoupil do kin a sekretariát ÚV KSS o něm v roce 1957 vydal drsné usnesení, podle něhož měly být zničeny veškeré kopie, včetně originálního negativu.¹⁰⁸⁾

107) Karel Košťál, *Svědectví plukovníka: Fakta o politických procesech pohledem bývalého náměstka ministra vnitra* (Praha: Orego, 2003). Karel Košťál, *Pravda o procesu s Rudolfem Slánským a jeho společníky: Kritické výhrady k „Výpovědi“ B. Doubka a k Historikům 92, dodatek ke knížce Svědectví plukovníka, OREGO, 2003* (Praha: Orego, 2009). Srov. Karel Kaplan, *StB o sobě: Výpověď vyšetřovatele Bohumila Doubka* (Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2002).

108) Produkční historii filmu *Čisté ruky* zaznamenali Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie* (Bratislava: Osveta, 1997), 157–158, 163–165, 209, 211–212.

Snímek *Čisté ruky* se podařilo zachránit, a dokonce vstoupil do československých kin, byť teprve po dlouhých dvanácti letech, v bezprecedentně uvolněném červnu 1968. Plánovaný destrukční konec dokládá, o jak citlivé a tabuizované téma šlo. Hrozba zničení snímek současně po jistý čas stavěla na pomezí realizace a nerealizace; podle všeho stačilo málo a badatel by k němu přistoupil obdobně stopově jako k zamítnutému literárnímu scénáři *Ve jménu života*. Dlouhou schvalovací fází *Čistých ruk* lze označit za svěbytnou obdobu cyklení, jakkoli na úrovni jedné látky. Scenáristické formáty prošly od prvotní domněle nezralé fáze (1953, v českém prostředí *Ve jménu života*) přes deziluzivní úpravy (1954, v českém prostředí *Věrný syn*, *Do samého srdce* a *Rušné dny*) až k naplnění společenskokritického potenciálu tematického vzorce (1956, v českém prostředí již absentoval).

Nerealizovaný produkční cyklus druhého centra se stal dočasně potlačenou variantou vývoje, která za mírně odlišných okolností a bezmála dílem náhody mohla dospět k jednotlivé realizaci. Kulturněpolitický odpor k filmu *Čisté ruky* provokuje i jednu zdánlivě zbloudilou úvahu. Neproběhlé snímky o druhém centru totiž ohlašovaly velmi originální, ranou dobu pozdějších trezorových titulů.¹⁰⁹⁾ Literární scénář *Ve jménu života* z roku 1952, od začátku do konce nasáklý dogmatickou rétorikou pozdního stalinismu, by touto optikou nahlížen reprezentoval dobově zapomenutou a kulturněpoliticky zapovězenou variantu vývoje, která proběhla v úplně odlišném rétorickém a argumentačním aranžmá teprve koncem 60. let: například s filmem *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970). Jakkoli se může toto spojení jevit až nepatříčně, naznačuje rozmanitost diskontinuálních pohybů, jak je odkrývá nerealizované.

Závěr

Produkční cyklus druhého centra zůstal na českém území nerealizovaný z několika důvodů. Než se měl vůbec rozvinout, spatřovali tvůrci výrobní i distribuční úskalí v obdobně zaměřené nonfiktivní tvorbě. Problematika druhého centra filmaře příliš nelákala, snad i proto, že v některých bodech oživovala tehdejší negativní zkušenosti s politickou mocí. Jakmile se objevilo kulturněpolitické zadání zpracovat toto téma, vyšla najevo nedostatečná koordinace mezi podnikovým kulturněpolitickým aktérem Jiřím Sílou a resortními představiteli, kteří úvahu příležitostně mírnili, případně ponechávali bez reakce. Když začaly vznikat konkrétní scénáristické formáty, byly zastavovány a zamítány, paradoxně i ze strany původních proponentů. Síla v této době opakovaně doporučoval tematické inovace, čehož mohl být návrh filmu o druhém centru součástí, nebyl však ochoten za touto vlastní žádostí dlouhodobě stát.¹¹⁰⁾ Roli hrálo jak nesouladné aktérství, tak interpretační inklinace tematického vzorce druhého centra: proti původnímu záměru obrácený společenskokritický rozměr těchto látek. Proto kulturněpolitictví aktéři nakonec využívali svéráznou taktiku spojenou s časovým rozměrem cyklení: scénáristické formáty dočasně

109) Srov. Jaromír Blažejovský, „Trezor a jeho děti: Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografích“, *Iluminace* 23, č. 3 (2010), 8–27.

110) Srov. Knapík, *V zajetí moci*, 176–177.

fenoménu zamítali a odkládali do doby, než tyto přestaly být realizačně — ve smyslu kulturněpoliticky — relevantní.

Právě nerealizace učinila z druhého centra cyklus, jakkoli právě kulturněpolitickými aktéry nakonec potlačený. Kdyby totiž schvalovací orgány umožnily vznik *Ve jménu života* nebo *Do samého srdce*, filmaři by jedním titulem vyplnili nezaplňené tematické místo. Nad každým dalším textem se mohla vznášet dobová výtka tematické kolize, jež by u citlivého tématu měla značnou váhu. Naproti tomu zamítání podněcovalo cyklení, tedy nabalování podobných a lehce inovovaných variant problematiky za účelem přesvědčení přísných dramaturgických sborů. Vývoj předkládaných zápletek tomu odpovídal: zatímco literární scénář *Ve jménu života* líčil domněle podvratnou činnost Otty Šlinga coby Slánského spolupracovníka, *Věrný syn*, a především pak *Rušné dny* uzavíraly dění do prostředí velké stavby, kam Slánský i další obžalovaní z jeho procesu pronikali zvnějšku a zprostředkovaně.

Otevřenou otázkou zůstává typičnost či anomální rozměr podobně nerealizovaného cyklení na úrovni československé poválečné kinematografie, jakož i za hranicemi. Každý výzkum o nerealizovaném — tedy širokou veřejností vesměs nespátřeném — klade určité nároky, jimž nemůže každý badatel pokaždé dostát, byť projeví veškeré úsilí. U klasicky založeného žánrového rozboru stačí mít k dispozici určitou skupinu filmových děl. Analýza produkčních cyklů obnáší problematičtější zprostředkování alespoň části interních pramenů k existujícím titulům. Nerealizované cyklení pak vyžaduje souvislý tok hůře dostupných pramenů, mimoto pro neproběhlé i veřejnosti vesměs neznámé záměry. Lze předpokládat, že pro historiky mnoha zemí je takový požadavek jednoduše neschůdný. Nerealizovaný produkční cyklus v prostředí zestátněné kinematografie umožnil sledovat tematické a tvůrčí procesy, potažmo volby, obvykle asociované s hotovými filmy; pouze v neveřejné a zapírané podobě. Studie nechtěla hovořit o jedné izolované nerealizované látce, nýbrž několik takových v čase řetězit a skrze jednání aktérů objasnit jejich výskyt i zamítnutí. Detailně podchytit nerealizované totiž znamená přiblížit potlačené, alternativní, trvale či dočasně neaktivní. Pobízí badatele k tomu, odhalovat meze přípustného, možného i nemožného. A klást si poté otázky, jež rozšiřují poznání o realizovaném, nevytěsněném a aktivním.

Bibliografie

- Altman, Rick. *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999).
- Blažejovský, Jaromír. „Trezor a jeho děti: Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích“, *Iluminace* 23, č. 3 (2010), 8–27.
- Blažek, Petr. „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti: Příprava, natáčení a uložení filmového záznamu soudního procesu „Milada Horáková a spol.““, in *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*, ed. Petr Kopal (Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů, 2009), 201–213.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema* (New York – London: Routledge, 2008).
- Černík, Jan. „Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu“, *Iluminace* 29, č. 1 (2017), 29–49.

- Česálková, Lucie. „Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let“, in *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015).
- Česálková, Lucie – Pavel Skopal. „Brno z pohledu tzv. nové historie kinematografie“, in *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, eds. Lucie Česálková – Pavel Skopal (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 7–19.
- Deppman, Jed – Daniel Ferrer – Michael Groden, eds. *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004).
- Doles, Steven. „Black Film Writing: The 1949–1950 ‚Race Problem‘ Cycle and the African American Press“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, eds. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (Austin: University of Texas Press, 2016), 80–95.
- Drašner, František. *Čihošťský zázrak: Zpráva o P. Josefu Toufarovi* (Praha: Libri, 2002).
- Eisman, Šimon. *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952* (Praha: Univerzita Karlova — Filozofická fakulta, 1999).
- Grindon, Leger. *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema* (Jackson: University Press of Mississippi, 2011).
- Grindon, Leger. „Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History“, in *Film Genre Reader IV*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2012), 42–59.
- Hasan, Petr. „Filmová rada (1948) 1949–1955“, *Illuminace* 28, č. 1 (2016), 166–169.
- Heffernan, Nick. „Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre“, *Film History* 29, č. 2 (2017), 32–65.
- Kaplan, Karel. *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka* (Praha: Mladá fronta, 1992).
- Kaplan, Karel — Pavel Paleček. *Komunistický režim a politické procesy v Československu* (Brno: Barrister & Principal, 2001).
- Kaplan, Karel. *StB o sobě: Výpověď vyšetřovatele Bohumila Doubka* (Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2002).
- „Když historikům došlo, co objevili, přeběhla jim po zádech husí kůže, říká ředitel NFA o filmech z procesů z 50. let“, *Seznam Zprávy*, 22. 3. 2018, cit. 9. 9. 2021, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kdyz-historikum-doslo-co-objevili-prebehla-jim-po-zadech-husi-kuze-rika-reditel-nfa-o-filmech-z-procesu-z-50-let-44069>.
- Klein, Amanda Ann. *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011).
- Klein, Amanda Ann – R. Barton Palmer, eds. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016).
- Klein, Amanda Ann – R. Barton Palmer. „Introduction“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, eds. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (Austin: University of Texas Press, 2016), 1–20.
- Klimeš, Ivan. „Za vizí centrálního řízení filmové tvorby: (Úvod k edici)“, *Illuminace* 12, č. 4 (2000), 135–139.
- Klimeš, Ivan. „Kinematografie v rukou státu (1945–1959)“, in *Český filmový plakát 20. století*, ed. Marta Sylvestrová (Brno: Městská galerie, 2004), 86–94.
- Knapík, Jiří. „Filmová aféra L. P. 1949“, *Illuminace* 12, č. 4 (2000), 97–119.
- Knapík, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953* (Praha: Libri, 2002).
- Knapík, Jiří. *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004).

- Knapík, Jiří. *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006).
- Königsmarková, Jana. *Křídla zamrzlá v ledu bez obav zvedněme: Proměna recepce básnické tvorby Konstantina Biebla na přelomu 40. a 50. let* (Plzeň: Západočeská univerzita, 2018).
- Košťál, Karel. *Svědectví plukovníka: Fakta o politických procesech pohledem bývalého náměstka ministra vnitra* (Praha: Orego, 2003).
- Košťál, Karel. *Pravda o procesu s Rudolfem Slánským a jeho společníky: Kritické výhrady k „Výpovědi“ B. Doubka a k Historikům 92, dodatek ke knížce Svědectví plukovníka, OREGO, 2003* (Praha: Orego, 2009).
- Kupková, Marika. „Nejistá převaha: Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let“, *Iluminace* 26, č. 2 (2014), 57–74.
- Kusák, Alexej. *Kultura a politika v Československu: 1945–1956* (Praha: Torst, 1998).
- Lániček, Jan – Stuart Liebman. „A Closer Look at Alfred Radok’s Film Distant Journey“, *Holocaust and Genocide Studies* 30, č. 1 (2016), 53–80.
- Macek, Václav – Jelena Paštěková. *Dejiny slovenskej kinematografie* (Bratislava: Osveta, 1997).
- Madsen, Deborah. *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre* (New York: St. Martin’s Press, 1994).
- Martin, Adrian. *Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982–2016* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018).
- Mittell, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (New York – London: Routledge, 2004).
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 2000).
- Neale, Steve, ed. *Genre and Contemporary Hollywood* (London: British Film Institute, 2002).
- Nezval, Vítězslav – Konstantin Biebl. *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech: Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla* (Olomouc: Burian a Tichák, 2011).
- Nowell, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (New York – London: Continuum, 2011).
- Nowell, Richard. „Hollywood Don’t Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie“, *New Review of Film and Television Studies* 11, č. 1 (2013), 73–91.
- Price, Steven. „Script Development and Academic Research“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 319–333.
- Schmarc, Vít. *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu* (Praha: Academia, 2017).
- Skopal, Pavel. „Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu“, *Iluminace* 21, č. 3 (2009), 71–90.
- Skupa, Lukáš. *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Staiger, Janet. „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“, in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2003), 185–199.
- Stanfield, Peter. *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy* (Urbana: University of Illinois Press, 2002).
- Stanfield, Peter. *Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2015).
- Stanfield, Peter. *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2018).

- Szczepanik, Petr. „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Herrmann & synové, 2004), 9–41.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Szczepanik, Petr. „Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody, and Lemonade Joe (1964)“, in *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, eds. Dorota Ostrowska – Francesco Pittasio – Zsuzsanna Varga (London – New York: I. B. Tauris, 2017), 102–119.
- Šefraná, Věra Adina. *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955* (Olomouc: Univerzita Palackého — Filozofická fakulta, 2012).
- Trnka, Jan. „Dobry scénarista Josef Neuberg: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Brno: Masarykova univerzita — Filozofická fakulta, 2018).
- Tudor, Andrew. „Genre“, in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2003), 3–11.

Filmografie

- Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (Přemysl Freiman, 1950)
- Černý kůň* (nerealizováno)
- Čisté ruky* (Andrej Lettrich, 1956)
- Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1948)
- Do samého srdce* (nerealizováno)
- Druhý břeh* (nerealizováno)
- Dvojitá tvář* (Партийный билет; Ivan Pyrjev, 1936)
- Hudba z Marsu* (Ján Kádár — Elmar Klos, 1955)
- Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954)
- KDO JINĚMU JÁMU* Rudolf Slánský (Martin Vadas, 2020)
- Kdož jste boží bojovníci* (nerealizováno)
- Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953)
- Musorgskij* (Мусоргский; Grigorij Rošal, 1950)
- Neunikneš* (nerealizováno)
- Osvětim* (Ostatni etap; Wanda Jakubowska, 1948)
- Písnička na rtech* (nerealizováno)
- Praha Mozartova* (nerealizováno)
- Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (Přemysl Freiman, 1953)
- První lidské stopy* (nerealizováno)
- Raketou do vesmíru* (nerealizováno)
- Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949)
- Rušné dny* (nerealizováno)
- Skladatel Glinka* (Композитор Глинка; Grigorij Alexandrov, 1952)
- Třetí generace* (nerealizováno)
- Údolí divů* (nerealizováno)

Ucho (Karel Kachyňa, 1970)
Ve jménu života (nerealizováno)
Velký občan (Беликий гражданин; Fridrich Ermler, 1938)
Věrný syn (nerealizováno)
Vstanou noví bojovníci (Jiří Weiss, 1950)
Z mého života (Václav Krška, 1955)
Z nového světa (nerealizováno)
Ze starých pamětí (nerealizováno)
Zlaté nitky (nerealizováno)

Biografie

Martin Mišúr (1990) je interní doktorand na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Věnuje se především produkčním a distribučním dějinám poválečné československé kinematografie, širším souvislostem tamní kulturní politiky a žánrové teorii, jakož i žánrové praxi zestátněných kinematografií.

Miloš Kameník (bez afiliace)

Symbióza fikčních a non-fikčních postupů v nerealizovaných scénářích Karla Vachka

Symbiosis of Fiction and Non-Fiction Methods
in Karel Vachek's Unrealized Screenplays

Abstract

This study is focused on unrealized screenplays written by the director Karel Vachek. It deals with nine extant texts of the screenplays: *Hero Bohemia*, *Who Will Watch the Watchman?*, *Flying Unidentifiable Czech Objects*, *Czech Regurgitation and Romany*, written in the 1960s, *Bohemia Docta*, written in the second half of the 1970s, *What to Do?* and *Via Lucis*, written in exile in the early 1980s, and the *Members of the Revival movement and the Revival Movers* and *Communism*, written after the year 2000. The scripts are briefly introduced and the gradual transformation of their function is described in the article. Since the 1970s, Vachek had not emphasized the utilitarian function of screenplays, i. e. a direct description of images to be filmed. Instead, he was creating, as he himself called it, rather “over-texts”, often composed of excerpts that served him as a space for reflection and thinking about selected topics. The main part of the study is focused on the significant formal uniqueness of Vachek's scripts: the interweaving of elements typical for fiction and non-fiction cinema. The methods of this symbiosis are explored, which allows to broaden research of Vachek's authorial poetics.

Keywords

Karel Vachek, unrealized screenplay, fiction film, non-fiction film, documentary film

Klíčová slova

Karel Vachek, nerealizovaný scénář, fikční kinematografie, non-fikční kinematografie, dokumentární film

Filmografie a profily filmových tvůrců většinou zahrnují realizovaná díla a připravované projekty a vyvíjené látky, které z nějakého důvodu nevznikly, zůstávají stranou zájmu. Chceme-li ale komplexně zkoumat institucionální praxi filmového průmyslu příslušného období nebo nahlédnout autorský vývoj nějakého tvůrce, nemůžeme se vyhnout pracím, jejichž vznik a vývoj se zastavil v některé ze svých fází. V této studii se zaměřím na nerealizované scénáře Karla Vachka, jenž je jako autor znám díky dokumentům z éry „československé nové vlny“ a sedmi rozsáhlým, esejisticky koncipovaným, dokumentárním titulům z porevolučního období.¹⁾ Vachek však připravoval i řadu dalších projektů a za tímto účelem napsal několik scénářů,²⁾ s nimiž se neúspěšně ucházel o realizaci. Nerealizovanými projekty mám na mysli všechny látky, které nabyly v uceleném tvaru psané podoby,³⁾ případně byla iniciována ze strany autora jejich výroba, tzn. že s nimi oslovil Filmové studio Barrandov, Krátký film, Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie nebo Českou televizi.

Ačkoli se Vachek netajil skepsí k dělení kinematografie na hranou a dokumentární a řazení své osoby mezi „dokumentaristy“ považoval za omezující, tak ve svých snímcích, přes veškeré inscenované a performativní vstupy, nikdy nepracoval s iluzivní povahou fikčního vyprávění, jak ji známe z tradiční hrané tvorby. Tím se jeho filmy do určité míry odlišují od nerealizovaných scénářů, neboť ty, ve většině případů, vycházejí daleko více z postupů hraného filmu. Nerealizované scénáře tak rozšiřují pohled na Karla Vachka jako autora a naznačují, nakolik odlišné jeho dílo mohlo být, kdyby u příslušných institucí dostal prostor k jejich realizaci.⁴⁾

Vachek vycházel z poválečného étosu „auteurství“, jemuž zůstal po celý život věrný. Do kinematografie vstoupil v období „československé nové vlny“, k níž bývá řazen. Principiálně odmítal přistupovat na umělecké kompromisy. Filmový tvůrce je v jeho chápání ekvivalentem malíře nebo básníka, jejichž tvorba se rovněž vyznačuje zesílenou subjektivitou ve smyslu autorské vize.⁵⁾ Vachek jako scenárista nespolečupracoval s jinými autory, odmítal dramaturgy, ani po roce 1989 si do práce nenechal od producentů a dramaturgů příliš zasahovat. Nesnažil se dosáhnout jakkoli konvencionalizovaného tvaru, jehož cílem by bylo naplnit předem dané, jakkoli očekávatelné vzorce. Vachek nikdy nevypráví dramaticky

- 1) *Moravská Hellas* (1963), *Spříznění volbou* (1969), *Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1992), *Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu)* (1996), *Bohemia docta aneb Labyrint světa a luthauz srdce* (Božská komedie) (2000), *Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma* (2002), *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* (2006), *Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid* (2011) a *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019).
- 2) *Hrdina Bohemia, Kdo bude hlídat hlídače?, Talíře ve vzduchu / Létaující blíže neidentifikovatelné české předměty, Česká regurgitace, Rom, Bohemia docta, Co dělat? a Cesta světa. Zabývat se budu ještě scénáři Obrozenci a obroditelé a Komunismus*, na jejichž základě posléze filmy vznikly.
- 3) Ve Vachkově pozůstalosti se dochovalo i mnoho fragmentů námětů a nápadů v podobě deníkových poznámek, jimiž se zde nezaobírám.
- 4) Karel Vachek tvrdil, že mu nikdy konkrétní důvody odmítnutí scénářů nebyly sděleny. (Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020).
- 5) I s ohledem k jeho přístupu ke scénářům a natáčení by na Vachka pasovala Astrucova idea kamery jako ekvivalentu pera, kdy režie je psaní a myšlení filmem, případně teze tvůrců francouzské nové vlny, kteří kinematografii nechápou jako interpretaci psaného slova, ale jako „text“ sám o sobě, jehož autorem je režisér: Jouko Aaltonen, „Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 1 (2017), 57.

vyklenutý, iluzivně koncipovaný příběh. Jeho texty (a filmy rovněž) se skládají z mnoha dílčích příběhů či spíš jejich fragmentů, ale i drobných poznámek, úvah, parafrází, úryvků, historek, vyprávění a samostatných situací, jež mají být (nebo jsou) natočeny dokumentární formou nebo za pomoci performativně stylizovaných, přiznaně inscenovaných výjevů, jež mají blízko k hrané tvorbě, k níž ale Vachek zaujímal rezervovaný postoj. Od mítal film skládat z narativních elementů, jejichž přítomnost podmiňuje pouze jejich kauzální funkce.⁶⁾ I když můžeme jen spekulovat o případné konečné podobě připravovaných filmů, tak je patrné, že se scénáře vyznačují odlišnou poetikou od snímků, které Vachek natočil.⁷⁾ Scénáře počítaly zejména s výpravnějším a stylizovanějším pojetím mizanscény, včetně výtvarně propracovaných dekorací a rekvizit, s trikovými záběry, častějším využitím fiktivních postav a částečně fixovanými monology či dialogy.

Vachkovy nerealizované scénáře nelze komparovat s „realizovanými“, neboť natočené tituly v naprosté většině vznikaly dokumentární formou bez scénáře, případně se předlohou nehrály.⁸⁾ Z textů vyvstávají Vachkova oblíbená témata, motivy, formální či stylistické postupy a jejich variace. V této rovině se některými scénáři (*Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?*, *Česká regurgitace*, *Rom a Bohemia docta*) již zabýval Martin Švoma v monografii *Karel Vachek etc.* (2008), kde je zasadil do kontextu Vachkovy tvorby, popsal jejich tematiku, genezi stěžejních motivů a jejich výchozí formální a autorská specifika. Nevěnuje se podrobněji jednotlivým verzím scénářů, pomíjí texty *Talíře ve vzduchu* a *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*, jež se nenacházely v osobním vlastnictví autora, a s ohledem na dobu vzniku knihy nereflektuje scénáře napsané později (*Obrozenci a obroditelé*, *Komunismus*). Vachkovým nerealizovaným scénářům se pak už nikdo systematictěji nevěnoval.⁹⁾

V autorově pozůstalosti, případně v barrandovském archivu, se dochovaly různé verze scénářů pouze ve třech případech (*Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?* a *Talíře ve vzduchu*). Ostatní scénáře existují v jediné verzi. Vachek nepočítá s důslednou transformací literárního popisu ve filmové obrazy (konkretizace mizanscény, způsob jejího snímání, postprodukční uspořádání natočeného materiálu ad.), v jeho pojetí má scénář otevřenější tvar, stává se platformou pro promyšlení témat, motivů a vystavení potenciální formy, jíž se lze držet, ale pod vlivem okolností či momentální inspirace se od ní lze i oprostít a využít jí jen jako volné předlohy.¹⁰⁾ V tomto smyslu lze i scénáře natočené po

6) „A budou všichni v kině dvě hodiny koukat, jak to dopadne? To mě tak nudí! Jako že někdo někomu něco sebral, von ho honí a pak mu to sebere zase zpátky. Já si říkám, že každý ten záběr musí bejt vlastně celej film,“ říká Vachek: Martin Švoma, *Karel Vachek etc.* (Praha: NAMU, 2008), 184.

7) Vachkovy filmy stojí na stylistické i situační dynamičnosti a na montáži, která drobí dialogické i observační pasáže, aby je posléze nově, tj. polyfonicky, strukturovala. Snímané situace vycházejí z non-fikční matérie, tzn. že se nevytváří iluzivní pojetí vyprávění.

8) *Moravská Hellas* měla být původně hraným filmem, ale Vachek nebyl s vlastním scénářem, jenž se nedochoval, spokojen a nedržel se jej. Dokument *Správně volbou* vznikl observační metodou bez scénáře. Porevoluční esejistické dokumenty rovněž nemají ucelenou literární předlohu, Vachek čerpal inspiraci z rozsáhlých rešerší.

9) V roce 2022 by měla v nakladatelství Větrné mlýny vyjít kniha Vachkových textů, jejíž součástí budou i nerealizované scénáře.

10) Steven Price popisuje, jak scénář může pomoci slova probouzet režisérovu představivost a stát se spíš zdrojem tvůrčí inspirace než věrnou předlohou pro realizaci: Steven Price, *The Screenplay: Authorship, theory and criticism* (Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010), 117.

revoluci, z nichž vzešly konkrétní filmy, označit za „nerealizované“, protože s výsledným snímkem nemají mnoho společného.¹¹⁾ Scénáře se v jeho pojetí sice stávají součástí tvůrčího procesu, nikoli však fází realizačně nezbytnou.¹²⁾

V následujících kapitolách scénáře představím a popíšu proměnu jejich funkce, tedy jakým způsobem měly sloužit k realizaci a jakou roli v autorově tvůrčím procesu hrály. V druhé polovině stati se detailněji zaměřím na syntézu postupů fikční a non-fikční kinematografie,¹³⁾ kterou v rámci Vachkovy autorské poetiky považuji z formálního hlediska za klíčovou a v české kinematografii ojedinělou.¹⁴⁾ Pokud fikční film, včetně jeho hraničních forem (dokudrama, mockument apod.), chápeme jako hraný, v němž se buduje imaginární svět, herci ztvárňují přidělené postavy a skutečnost natáčení není součástí diegeze, a pokud non-fikční film chápeme jako opak, tzn. že zobrazuje existující, „žitý svět“, před kamerou vystupují sociální aktéři sami za sebe atd.,¹⁵⁾ tak ve Vachkových scénářích se potkávají oba způsoby této prezentace. Představím zde nejen metody typické pro fikční a non-fikční kinematografii, jichž Vachek využívá, ale i způsob, jakým se oba tyto přístupy v jeho textech prolínají a rozdíl mezi nimi stírají.¹⁶⁾

Nerealizované scénáře

Scénáře v éře „československé nové vlny“

Po dokončení *Moravské Hellas* (1963) se Vachek pustil do příprav celovečerního hraného filmu. Ukážeme si však, že v jeho případě šlo pokaždé o látku druhově rozkročenou mezi filmem hraným a dokumentem. Barrandovská tvůrčí skupina Šebor–Bor ho vyzvala, aby předložil scénář, a tak v roce 1964 píše námět a později i kratší scénář nazvaný *Hrdina Bohemia*.¹⁷⁾ Krátce nato vzniká scénář pojmenovaný *Sebevražda*, jehož další dvě dochované verze už nesou název *Kdo bude hlídat hlídače?*.¹⁸⁾ Film byl dán do výroby, ale přípravy byly

11) Viz scénář *Obrozenci a obroditelé* a film *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* a scénář *Komunismus* a film *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019).

12) Vachek opakovaně zmiňoval, že scénáře psal fakticky z nutnosti, když žádal instituce o podporu: „Když napíšete filmový scénář a vyrobíte tzv. střeva, soupis všech lidí (zvířat, někdy i rostlin a hmyzu), staveb a předmětů pro místo a den, včetně filmové techniky, jste zavázáni produkci (vše stojí peníze), že to všechno použijete. Nenávídím produkci a nenávídím scénář,“ uvádí Vachek: Karel Vachek, *Teorie hmoty* (Praha: Herrmann a synové, 2004), 82.

13) Dokumentární film vnímám jako součást non-fikčního pole audiovizuálních děl, kam patří publicistické pořady, zpravodajství, experimentální filmy, videoart apod. K problematice pojmů „non-fikční“ a „dokumentární“: Carl Plantinga, „Dva přístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 5/2007 (Praha – Jihlava: JSAF, 2007), 126–127.

14) Mám na mysli zejména tuzemskou tvorbu před rokem 1989. V posledních dvou desetiletích bychom našli více tvůrců, kteří podobným způsobem překračují dané hranice. Nabízí se třeba pozdní tvorba Jana Němce nebo snímky Ondřeje Vavřečky.

15) Bill Nicholls, *Úvod do dokumentárního filmu* (Praha: NAMU, 2010), 160–161.

16) O rozdílech mezi hraným a dokumentárním filmem více např. Noël Carroll, „From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film“, *Philosophy Exchange* 14, č. 1 (1983), 5–45.

17) Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020.

18) Druhá verze nemá v názvu otazník, třetí ano.

záhy bez bližšího vysvětlení zastaveny.¹⁹⁾ Do další výrobní fáze se nedostal ani projekt *Talíře ve vzduchu* (složka projektu se nalézá v archivu na Barrandově), jehož synopsi Vachek odevzdává v listopadu 1967 a v červenci 1968 pak literární scénář s pozměněným titulem — *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*. Mezitím se na jaře 1968 Vachek konečně dostává k další práci, když natáčí celovečerní dokument *Spříznění volbou*, kde zachycuje politické zákulisí z období tzv. pražského jara. Po srpnové okupaci točí další dokumentární materiál, taktéž v duchu „cinema vérité“. Současně s tím píše scénář k *České regurgitaci*, v němž počítá jak s natočeným materiálem, tak s dalšími, více inscenovanými výjevy. Výroba ale byla s nastupující normalizací zastavena. Ve stejné době píše ještě scénář s názvem *Rom* a po neblahé zkušenosti s realizací dokumentárního snímku *Nový byt*²⁰⁾ se Vachek z filmového světa stáhne. První práce z tohoto desetiletí (*Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?*, *Talíře ve vzduchu*) zřetelně inklinují k postupům hraného, naopak scénáře napsané po *Spřízněných volbou* (*Česká regurgitace*, *Rom*) vycházejí již více z dokumentárního podloží.

Hrdina Bohemia, Kdo bude hlídat hlídače?, Talíře ve vzduchu / Létající blíže neidentifikovatelné české předměty, Česká regurgitace, Rom

Nejstarším dokladem Vachkovy snahy natočit hraný snímek je projekt s pracovním názvem *Hrdina Bohemia* (1964).²¹⁾ Od začátku je zřejmé, že nepůjde o konvenční hraný film s klasicky vystavěným příběhem. Vachka nezajímá dramatická stavba jednotlivých scén, nesnaží se o vizuální evokaci situací, nebuduje vyprávění jako sled příčin a následků iluzivní povahy, ani se neocitáme ve fikčním světě, ale v prostoru stylizovaného reálu. Ústředním protagonistou je herec Oldřich Nový, který ztvárňuje postavu Casanovy, ale současně vystupuje sám za sebe a hovoří o vlastním životě. Témata hovoru jsou jen letmo nahozena („... začíná vzpomínat svůj uplynulý život“²²⁾). Nejen v této rovině dochází k fúzi inscenované/hrané a dokumentární roviny vyprávění. Vachek spoléhá na okamžik improvizace a momentální inspiraci, počítá ale i s inscenovanými výjevy, ovšem jen rámcově naznačenými. Do vyprávění vstupují i vedlejší motivy, jejichž vazba k základní lince je doplňková či asociativní. Spojuje tak na základě básnické „licence“ na první pohled nespojitelné a nepřímé spěje ke komentáři společensko-historických otázek. Se všemi těmito prvky se setkáváme i v jeho pozdější tvorbě. Části textu nesou stopy básnické imaginace bez explicitního významu k „celku vyprávění“, přičemž nejde o rušivý prvek, ale o základ Vachkovy poetiky. Pokud bychom scénáře analyzovali skrze literární žánrové prvky, nemohli bychom se vazbám k básnickým literárním postupům vyhnout.²³⁾ Vachek navíc záměrně pracuje s natolik různorodými motivy, že mohou vést k roji subjektivních úvah a myšle-

19) Vachek se domníval, že látka byla na skupinu, hlavně asi pro Jiřího Šebora, příliš nekonvenční. (Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020).

20) Dokument *Nový byt* vznikl podle jednostránkového námětu a pojednával o rodícím se konzumu. Výsledné dva sestříhy však byly vedením Krátkého filmu odmítnuty a snímek byl, už bez Vachkova přispění, radikálně přepracován, přičemž jeho verze se nedochovaly: Švoma, *Karel Vachek etc.*, 198–199.

21) Strojopis se dochoval ve třech verzích. První z nich nese název *Oldřich Nový &* a má podobu třístránkového, ručně opoznámkovaného námětu či filmové povídky s prvky autorské explikace.

22) Karel Vachek, „Oldřich Nový &“ (Strojopis, nerealizovaný námět, 1964), soukromý archiv Karla Vachky ml., 1.

23) Ostatně ve Vachkově pozůstalosti se dochovaly stovky stran poezie, již se věnoval nejintenzivněji právě v 60. letech.

nek (pokud na to divák či čtenář přistoupí), přičemž je nutně nesplétá do jednoznačných souvislostí. Nevytváří uzavřený, do sebe zapadající celek, ale tvar motivicky i významově otevřený.

Následující verze textu, nazvaná *Oldřich Nový*, je detailnější a nese konkrétnější rysy scénáře, který sice ještě není rozdělen do obrazů ani dvousloupcové struktury, ale zejména úvod už má detailní kontury. Jednotlivé scény se rozšiřují a doplňují o nové motivy, další jsou odvyprávěny jinou formou. Vachek také poprvé připouští, že by sám vystupoval před kamerou. Postava režiséra z první verze se mění přímo v Karla Vachka a v následující verzi si přidá ještě roli kočího, který Nového/Casanovu provází na cestě a vede s ním dialog.²⁴⁾

Poslední verze, pojmenovaná *Hrdina Bohemia*, využívá dvousloupcové struktury, kdy vlevo čteme, co vidíme, a vpravo, co slyšíme, ovšem bez rozdělení na jednotlivé obrazy se známou specifikací (EXTERIÉR/INTERIÉR, DEN/NOC). Nejvýrazněji se rozrostla část pravého sloupce. Ani třetí verze scénáře zřejmě neměla být finální podobou látky. Ručně psané poznámky ve strojopisu obsahují četné úpravy a útržkovité komentáře. Některé scény jsou přeškrtnuty, několik poznámek je naopak připsáno k obrazové i zvukové části. Vachek připsal zejména několik replik. Objevují se i poznámky obecného rázu napsané na kraji papíru (např. „Příběh se musí stát průhledným!“²⁵⁾), ale i nákresy scén a kostýmů.

*Kdo bude hlídat hlídače?*²⁶⁾ je nejznámějším Vachkovým nerealizovaným projektem.²⁷⁾ První verze látky se dochovala ve strojopise pod názvem *Sebevražda*²⁸⁾ a se scénářem *Hrdiny Bohemie* má společnou koncepci antiiluzivní performativní hry nebo herce Oldřicha Nového v hlavní úloze. Vedle Nového, střídajícího se zde v roli Johana (v dalších verzích přejmenovaného na Kristiána Toma) se svým civilním já, má příběh ještě druhého hrdinu, vojína Viktora Fau, jenž je v civilu artistou a ve scénáři dostává přibližně stejný prostor. Skrze tyto figury Vachek zpřítomňuje své „utopicko-poetické“ úvahy. Ačkoli opět nelze hovořit o dramaticky koncipovaném příběhu, tak narativní struktura je sevřenější. Řada scén připomíná „tradičně“ inscenované obrazy, průběžně ale rozbíjené zcizujícími prvky. Postavy pronášejí nejružnější zvolání, úvahy a věty, jež nejsou dialogické povahy. Mnohdy je naznačeno jen téma rozmluvy, aby zbytek mohl vzejít z improvizace. Vyprávění je prokládáno dokumentárními pasážemi,²⁹⁾ ale i výpravnými a groteskně stylizovanými scénami. V letech 1965–1966 napsal Vachek další dvě verze scénáře, již pod názvem *Kdo bude hlídat hlídače*. Scénáře jsou rozděleny do obrazů, včetně informací o místě (označení INT/EXT a místo děje) a čase (DEN/NOC). Třetí verze je pak objemnější (počítáme-li znaky, tak o cca 30 %). Zatímco předchozí dvě byly úzce spojeny s vojenským prostředím jako

24) Ve scénářích pak Vachek počítal s vlastní účastí před kamerou i v *České regurgitaci*, *Romovi* a *Komunismu*. Od filmu *Co dělat?* (*Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu*) vystupuje před kamerou pravidelně.

25) Karel Vachek, „Hrdina Bohemia“ (Nerealizovaný scénář, 1964), soukromý archiv Karla Vachka ml., 1.

26) Vachek se po letech vrátil k názvům některých svých nerealizovaných scénářů. V roce 1996 tak použije název *Co dělat?*, v roce 2000 název *Bohemia docta* a v r. 2002 pak titul *Kdo bude hlídat hlídače?*.

27) Jednak měl nejbližší k realizaci, a také jde o jediný ve své době publikovaný scénář. Jeho třetí verze vyšla ve *Filmu a době* (č. 6) v roce 1968 a až v roce 1969 vyšla druhá, tedy předcházející verze scénáře v knize Jiřího Janouška, *3 ½ podruhé* (Praha: Orbis, 1969).

28) Scénář není rozdělen do obrazů ani do dvousloupcové struktury, tu již Vachek nikdy nepoužil.

29) Zazní třeba autentická zpověď muže, který se ze strachu ukrýval třináct let pod podlahou svého domu, ad.

metaforou reálného světa, tak třetí verze díky linii Totálního města, jež je anti/utopické povahy, nabývá globálnějšího rozměru.

Po odmítnutí *Kdo bude hlídat hlídače?* předložil Vachek v letech 1967–68 na Barrandově ještě jednu hranou látku.³⁰⁾ Ve scénáři (či spíš podrobném treatmentu) *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*, jenž vznikl detailnějším rozepsáním námětu *Talíře ve vzduchu*, nejsou prakticky vůbec rozepsané dialogy, ale děj samotný je popsán detailně. Opět se zde počítá s dokumentárními částmi, ale jinak má jít o příběh převážně inscenovaný, obohacený i o prvky animace. V centru děje stojí pár zamilovaných stařečků, jimž okolí lásku nepřeje, včetně jejich dětí a vnoučat. Součástí fantaskní reality fikčního světa jsou však i mimozemšťané nebo historicky významné osobnosti (Newton, Komenský apod.), které se po smrti převtělily do malých loutek a zůstaly tak přítomny na tomto světě. Některé motivy (Romové, regurgitace) Vachek přenesl do následujících scénářů.

Po roce 1968 začíná ve Vachkových scénářích materiál dokumentární povahy převažovat. V *České regurgitaci* nevystupují herci, ani se neuvažuje o natáčení v ateliéru. Scénář čítá 24 stran strojopisu, žádná další verze nevznikla a tři strany zabírá explikace, text obsahuje několik ručně vepsaných poznámek. V úvodu autorské explikace autor vysvětluje pronikání nepředvídatelné a neuchopitelné skutečnosti do tvůrčího aktu, přičemž zmiňuje potřebu analyzovat skutečnost s tím, že nelze přesně popsat, jak se skutečnost bude chovat:

Dokumentární materiál bude vázán v díle filmovém a materiálem uměle vytvořeným, v jednotu, která bude působit na diváka spíše jako fikce, jako pohádka, před jež jimž počátkem rádi zvolna zavřeme oči.³¹⁾

Události, které sám vyvolá, chce klást do souvislostí s událostmi, jimž bude „jen“ přítomen.³²⁾

Po roce 1969 napíše Vachek ještě literární scénář s názvem *Rom*, ten je třicet pět stran dlouhý, včetně třístránkového úvodu, a je rozdělen do obrazů. V předmluvě, dnes bychom řekli autorské explikaci, vysvětluje, že film *Rom* je určen Romům i těm, kteří spoluurčují jejich prostor. Pokouší se v něm vytvořit časovou paralelu mezi současností a minulostí soužití s Romy na našem území. V první (dokumentární) linii ukazuje podoby a možnosti současného soužití Romů a Čechů. Druhá, performativní linka se obrací k minulosti v podobě nejrůznějších historických milníků, ale i legend, pohádek a historek, jež jsou inscenačně zpřítomňovány a aktualizovány. Vachek využívá i citací historických dokumentů (knih, výnosů apod.), které dokládají nelidsky kruté nakládání s Romy.

Filmové „nad-texty“ (od 70. let do současnosti)

Od poloviny 70. let, kdy už se Vachek živil manuálně, píše či spíš vytváří text nazvaný *Bohemia docta*. Poprvé zde využije nové formy literární přípravy na film. V roce 1979 s rodi-

30) Ve složce projektu na Barrandově se nachází posudek od Miloše Formana, sedmnáctistránkový námět/treatment nazvaný *Talíře ve vzduchu*, následně rozpracovaný do 41 stran dlouhého scénáře nazvaného *Létající blíže neidentifikovatelné české předměty*.

31) Karel Vachek, „Česká regurgitace /scénář /“, *Film a doba* 67, č. 1 (2021), 70.

32) Formuluje zde metodu plně rozvinutou ve filmech po roce 1989.

nou emigruje do USA, kde se bezvysledně snaží realizovat tři projekty, přičemž se dochoval námět jen jednoho z nich.³³⁾ V roce 1984 se (po udělení prezidentské milosti) z rodinných důvodů vrací do Československa a k plnohodnotné tvorbě se dostává až po roce 1989.³⁴⁾ K většině realizovaných snímků po r. 1989 napsal Vachek pouze explikaci nezbytnou pro žádost o podporu a jinak čerpal z rozsáhlých rešerší (články, úryvky z knih, novinové výstřižky, vlastní útržkovité poznámky), které však do souvislého scénaristického textu neuspořádal.

Bohemia docta, Co dělat? a Cesta světla, Obrozenci a obroditelé, Komunismus

Zatímco běžné scénáře obvykle předjímají vizualitu, bez ohledu na shodu s vizualitou výsledného díla, a řadu takových příkladů, byť v omezené formě bychom našli v dosavadních Vachkových scénářích, texty jako *Bohemia docta* (1975–1979)³⁵⁾ nebo *Obrozenci a obroditelé* (2004) už tuto funkci neplní. V době, kdy Karel Vachek věděl, že ho k žádné filmové práci nepustí, odvrhnul dosavadní formy literární přípravy a začal pracovat zcela jiným způsobem. „Scénář“ nazvaný *Bohemia docta*³⁶⁾ vznikl několik let jako korpus sestavený z výňatků z mnoha knih, v němž se Vachek nedrží žádných tradičních postupů, jako je dělení do obrazů, nepopisuje vizuální ani zvukovou složku. Skládá rozsáhlou mozaiku epizodických situací a příhod lidí, kteří jsou spjati s dobou národního obrození. Z množství příspěvků vystupuje celkový epický obraz doby, přičemž jednotlivé děje na sebe většinou kauzálně nenavazují. Tato polyfonická koncepce rovněž předznamenává pojetí Vachkových porevolučních dlouhých filmů, jejichž skladba také vyvěrá z proplétajících se fragmentů bez pevně dané jednotící dějové linie. Téma národního obrození lze vnímat nejen jako čistě emancipační akt, který vyvrcholil vznikem Československa, ale i jako „utopický projekt“ vyzdvihující identifikaci s jazykem jako způsobem myšlení. Podobnou formou literárního kompilátu (filmového „found footage“) zopakuje po mnoha letech při přípravě *Obrozenců a obroditelů*, z nichž následně vznikl snímek *Záviš, kníže pornofolku*, a do jisté míry tak byla napsána i předloha pro *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie*. Autor sám tuto formu nazval „nad-textem“;³⁷⁾ případně bychom mohli hovořit o „pretextech“, jelikož nemají konvencionalizovaný tvar námětu, treatmentu či scénáře a ze své podstaty jsou tedy „nezfilmovatelné“. V tvůrčím procesu by podobný text mohl představovat rešeršní podklady, průzkum tématu či sběr pomocných materiálů.³⁸⁾ Vachek sám ale s dalším literárním vývojem nepočítal. Současně mu tato práce

33) *Co dělat? a Cesta světla*.

34) V roce 1986 realizuje v Krátkém filmu, pro společnost Komenium, čtvrt hodinový výukový snímek *Správné měření*.

35) Výběr z tohoto scénáře vyšel ve Vachkově knize *Teorie hmoty* jako její třetí část pod názvem „PSEUDOLITURGIE — O středověm osudu (báseň, knihomolova přednáška)“.

36) Text je velmi obsáhlý (274 stran strojopisu) a Vachek se jeho dlouhotrvající tvorbou udržuje v tvůrčí kondici, ze stejného důvodu se v té době věnuje i malbě.

37) „[...] já jsem začal stříhat knihy, jako bych stříhal filmy — z cizích textů, které obsahovaly „živou zkušenost — zkušenost s živým životem“, jsem vytvářel jakési „nad-texty“, ze kterých šla radost! Nemusím přece vždycky u toho být, přichází-li světlo (středový osud) na zem, a aktuálně filmovat, když stačí vzít nůžky a z textu někoho jiného vystříhnout jeho zkušenost, už fixovanou — popsanou událost z minulosti, do které vtekl vnitřní smích, a autoři si toho zázraku obvykle nevšimli [...]“ Vachek, *Teorie hmoty*, 89.

38) Adrian Martin by takový postup možná označil pojmem „underwriting“, když popisoval obdobnou scéná-

zabrala vždy několik let, během nichž se tímto způsobem na (případné) natáčení „autor-sky“ připravoval.

Jelikož v takovém textu není naznačeno, jakou formou by měl být film natočen, nemůžeme nijak konkrétněji hovořit o prvcích inscenace, které by snad s ohledem na téma byly očekávatelné, ale ani o prvcích dokumentárních. Vachka zjevně fascinovalo příslušné období a dané osobnosti a samotná forma pro něj byla druhotná, zvláště v době, kdy nemělo žádný smysl o realizaci vůbec uvažovat.

Po dokončení tetralogie *Malý kapitalista* (1992–2002) obrátil svou pozornost k právě uplynulému 20. století a Československu. Předlohu pro film *Obrozenci a obroditelé*³⁹⁾ napsal takřka totožnou, kolážovitou metodou jako *Bohemii doctu*. Tentokrát líčí životní příběhy vybraných osobností (Ema Destinová, Jaroslav Hašek, Ladislav Klíma, Edvard Beneš, Jan Masaryk, Oldřich Nový a Alexandr Dubček, v následném filmu už Vachek mluví pouze o čtveřici Hašek, Klíma, Beneš a Dubček), jejichž životní osudy, skrze výňatky z trinácti knih, odvypráví. Jednotlivé události jsou řazeny chronologicky podle let, kdy se odehrály. Příslušné části z knih Vachek okopíroval, vystříhl a nalepil na samotné listy. Výstřižky pak strojem nadepsal tak, aby bylo patrné, kdo je autorem převzaté pasáže a koho se vyprávění týká, např. „1918 — Chalupný: L. Klíma“⁴⁰⁾ apod.

Jediným dochovaným textem z doby pobytu v USA je devítistránkový námět *Co dělat? a Cesta světla*.⁴¹⁾ Opět jej můžeme chápat jako „pretext“, i když tentokrát zcela odlišný. Námět se mísí s autorskou explikací, v níž Vachek formuluje základní ideje, na nichž chce snímek vystavět, a lze si minimálně udělat představu o potenciálně nekonformním a originálním díle. Ústředním tématem je řešení otázek týkajících se uspořádání společnosti. Utopické koncepty reprezentuje několik postav, v jejichž středu stojí bohatý Angličan, který se stýká s předními světovými politiky a skrze svůj vliv se je snaží ovlivnit a tím proměnit svět.

Po roce 1989 se Vachek obvykle ucházel o podporu jen s krátkou autorskou explikací.⁴²⁾ Není to tak, že by se na natáčení nepřipravoval. Zjišťuje, že sice musí vycházet z nějakých tematických podkladů, ale zároveň dát průchod spontánnosti a náhodě. Přesto vznikly dva rozsáhlé scénáře (*Obrozenci a obroditelé*, o nichž jsem se zmínil výše, a *Komunismus*), z nichž se vyvinuly filmy, ale posloužily jen jako přípravné pole pro audiovizuální zhmotnění.

ristickou přípravu u tvůrců jako Raúl Ruiz a Chantal Eckerman: Kath Dooley, „Digital ‚underwriting‘: A script development in the age of media convergence“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 289.

39) Text má 314 stran, při převodu do normostran cca 450. Nejde pochopitelně o klasický scénář, což prý bylo i důvodem neudělení vyšší podpory ze strany Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie. (Rozhovor s Karlem Vachkem vedl Miloš Kameník, prosinec 2020).

40) Karel Vachek, „Obrozenci a obroditelé“ (Nerealizovaný scénář, 2004), soukromý archiv Karla Vachky ml., 88.

41) Existuje česká i anglická jazyková verze. Titul filmu odkazuje k názvům jiných děl, tentokrát k Černyševskému a Komenskému, přičemž se k nim výslovně nevztahuje. Není zde ani zmínka o stopáži, typu (hraný/dokument) či žánru předpokládaného díla.

42) „Kdykoliv jsem něco natočil, neexistoval scénář [...] a také filmy Spříznění volbou a tetralogie Malý kapitalista vznikly bez scénáře, nejen proto, že scénář je prostor pro řádění cenzorů — v lepších časech filmových dramaturgů a producentů (vždycky, když jsem něco napsal, nenechali mne to točit), ale i proto, že film má zůstat živým útvarem, reagujícím na vesmír i na počasí, na stav společnosti, na stav myšlení jednotlivých akterů příběhu, na každé teď v mé hlavě.“ Vachek, *Teorie hmoty*, 83.

Scénář ke *Komunismu* Karel Vachek dokončil v roce 2014 a ucházel se s ním o prostředky na realizaci díla známého nakonec pod názvem *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (2019). Původně látka nesla název *BRECHT!*, scénář je členěn do obrazů, včetně základních údajů, např.: „83 INT. — SOVĚTSKÝ ÚŘAD — DEN“. Následuje stručný popis příslušného obrazu, např.: „V místnosti Sovětského úřadu mluví Plechanov, kterého představuje pan Nárožný“.⁴³⁾ Pak už formou středového odražení, jak jej známe z běžného literárního scénáře, následují jména postav a pod nimi příslušné repliky či monology. Scénář čítá 157 stran a můžeme jej označit jako proud úvah, scén a útržků, částečně převzatých z různých knih. Vystupuje zde řada historických postav, jimž Vachek vkládá do úst jejich vlastní úvahy nebo jejich parafráze, do toho čteme i Vachkovy myšlenky. Jádrem textu tvoří úvahy o utopiích a společenských alternativách, jež se v rámci historického kontextu 19. a 20. století vážou k socialismu a komunismu. Scénář má z formálního hlediska jasnější kontury, ale autorovi posloužil především jako „nad-text“, kde si prošel a uspořádal témata, o nichž chtěl pojednávat. Oproti *Bohemii doctě* a *Obrozencům a obroditelům* by scénář *Komunismu* díky tradičnější formální výstavbě zfilmovatelný byl, přesto se ale od realizovaného díla zcela liší.⁴⁴⁾ Od věrného převedení scénáře na plátno Vachek upustil kvůli nedostatku financí⁴⁵⁾ a scénář se tak, podobně jako u zmíněných předchozích látek, stal samostatným výstupem Vachkova studia daného tématu.

Postupy fikční a non-fikční kinematografie

Metody fikční kinematografie

Ačkoli Vachek v rozhovorech opakovaně uváděl, že se pokoušel prosadit do výroby hraný film, tak nikdy nenapsal „čistě“ fikční příběh. Proplétal do sebe převzaté motivy, vlastní úvahy, představy, situační střípky a pokaždé počítal i s prvky reality, jak je známe z dokumentární tvorby, nebo minimálně se „zcizující“ stylizací. Ve scénářích se tak opakovaně setkáváme s rámcovým popisem scén, jejichž charakter má být evidentně „hraný“. V *Romovi* např. plánoval užití hraných výjevů připomínajících různé protiromské výnosy, včetně vyložení trikových a výtvarně stylizovaných scén (Marie Terezie vznášející se v oblacích a pronášející nařízení týkající se Romů ad.). Konkrétnější deskripci a nejvíce prvků hrané tvorby nalezneme v poslední verzi scénáře *Kdo bude hlídat hlídače?*:

OBRAZ PADESÁTÝ PÁTÝ (Interiér — televizní studio)

V televizním studiu se připravuje poprava. Režisér rozděljuje záběry: „Ty natočíš detail kohoutku, ty celek odsouzence, ty budeš snímat vytékající krev a přihlížející. Pozor — začneme soudem!“ Přivádějí odsouzence Oldřicha Nového a Viktor Fau dává povel k soudu a popravě. Bere z mísy hrst rýže (přenos už začal) a dává ji

43) Karel Vachek, „Komunismus“ (Nerealizovaný scénář, 2014), soukromý archiv Miloše Kameníka, 64.

44) Podle scénáře natočil Vachek jedinou scénu s Johnem Bokem, Petrou Nesvačilovou, Jenovéfou Bokovou, Johanou Švarcovou a se sebou samým v roli Brechta, kde herci v historických kostýmech sedí kolem stolu, v rukou drží stránky scénáře, z něhož předčítají text. Scéna vypadá spíš jako čtená zkouška.

45) Scénář tedy můžeme v jistém smyslu chápat jako „nerealizovaný“.

Oldřichu Novému do úst. Sobě také! Fau: „Obviňuji Tě ze zločinu před Národem! Nyní vyplivni rýži. Je suchá! Když ji vyplivnu já — je vlhká. Jsi vinen — Tvé tělo nevydává slin a nepřijme potravu! Popravujte!“ A skupina vojáků začne popravu provádět.⁴⁶⁾

Mnoho tzv. hraných scén má antiiluzivní vyznění, Vachek počítá se záměrnou „umělostí“ (ne nutně neživotností) obrazů. Ve scénáři ke *Komunismu* plní zcizující funkci už zamýšlený casting. U každé postavy jsou v textu uvedeni herečtí představitelé, vybraní záměrně tak, aby reprezentovali českou kulturní a mediální scénu.

INT. — BYT KARLA VACHKA — DEN

Chvillemi budou vyprávění hrána slavnými českými herci, stejně tak budou předneseny některé monology filosofického charakteru — na střídačku s autorem scénáře — známé a velmi známé hlasy a obličje z televizních seriálů, občas i v kostýmech!⁴⁷⁾

Vedle etablovaných herců se tak objevují televizní celebrity, ale i několik Vachkových přátel. Někteří mají reprezentovat cizí postavu, jiní ztvárňují sami sebe.⁴⁸⁾ Užší vazbu mezi historickými postavami a jejich představiteli nelze nalézt, v zásadě šlo o obsazení jistého typu lidí, představujících aktuální mediální a popkulturní mainstream.⁴⁹⁾

Ve srovnání s „drahým barrandovským projektem“, jakým měly být *Kdo bude hlídat hlídače?* nebo *Talíře ve vzduchu*, se v *Komunismu* více pracovalo s náznakovostí a případnou tvárností scén na place, proto jsou popisy situací (na rozdíl od monologů postav) jen obecné:

INT. — BERLÍNSKÝ BUNKR — DEN

Adolf Hitler (hraje Jiří Mádl) ukazuje Evě Braunové (Tatianě Vilhelmové) v berlínském bunkru přepis rozhlasové zprávy o osudu Mussoliniho, kterou mu právě doručili. Právě se v ní, že italští partyzáni chytili duceho, převlečeného do německého vojenského pláště — a jeho milenku, Claru Petacciiovou nedaleko jezera Como. Oba byli na místě zastřeleni a jejich mrtvoly dopraveny do Milána. Tam je pověšili u benzínového čerpadla na náměstí Loreto hlavami dolů, kolem procházely nekonečné řady milánských občanů a na fašistického vladaře a jeho metresu s gustem plivaly. (Fotografie.) Eva Braunová propadá do stavu naprosté beznaděje a mumlá, aby jí přinesli jed.

46) Karel Vachek, „Kdo bude hlídat hlídače?“, *Film a doba* 12, č. 6 (1968), 305.

47) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 6.

48) Např.: Richard Cromwell (David Matásek), Cromwell st. (Daniel Landa), L. D. Trockij (Petr Uhl), V. I. Lenin (Jan Přeučil), dominikán (Karel Floss), Bůh (Karel Gott), G. V. Plechanov (Petr Nárožný), Vítězslav Nezval (Ivan Mládek), Gándhí (Luděk Sobota), Jan Hus (Richard Genzer), Arne Novák (Vladimír Just) a mnoho dalších. Bez přidělené historické postavy pak promlouvají třeba Kamila Moučková, Jakub Železný, Vladimír Pucholt, Marek Eben, Kateřina Brožová, Jolka Krásná, Eva Holubová, Michael Rittstein, Milan Knížík, Josef Abrahám, Michaela Jílková, Anna Karenina, Lucie Borhyová, Karol Sidon ad.

49) V poznámce se vyskytne tu a tam zmínka „[...] nebo někdo takový“, což zjevně znamená, že konkrétní obsazení nebylo zásadní.

EVA BRAUNOVÁ (T. VILHELMOVÁ)

Přineste mi jed.⁵⁰⁾

V tomto obraze se, krom inscenování dané historické situace, počítá i s dobovými archivními dokumenty, konkrétně fotografiemi, čímž nám do prostoru fikčního filmu vstupují dokumentaristické postupy, které naruší příslušnou „diegetickou iluzi“.

Metody non-fikční kinematografie

Plánované dokumentaristické postupy, pomineme-li sebereflexivní pojetí inscenovaných obrazů, dokládají ve scénářích obvykle jen okrajové zmínky typu, že štáb navštíví místa, o nichž se hovoří, nebo natočí, bez bližší specifikace, rozhovory s konkrétními lidmi.⁵¹⁾ Někdy Vachkovi nejde o konkrétní respondenty, ale spíš o téma jejich hovoru:

OBRAZ ČTYŘICÁTÝ OSMÝ (interiér — nemocniční ložnice)

Fauova noc na pokoji bývalých frontových vojáků. Autentické záznamy rozhovorů duševně chorých mezi sebou. Ústřední myšlenka: „Ano, měl jsem v životě poslání, pomohl jsem paralyzovat hrůzu, aniž jsem vytvořil „cosi“... ono už to je v povaze věci samé...“⁵²⁾

Někdy Vachek, aby vytvořil představu o potenciálním dokumentárním materiálu, tak cituje převzaté materiály. V *Létajících blíže neidentifikovatelných českých předmětech* třeba uvádí na velké ploše přímá svědectví lidí z východní Evropy, kteří údajně zahlédli UFO. Podobným způsobem plánoval natočit scény, které doplní již natočené záběry, jako třeba v případě *České regurgitace*, kdy se mu podařilo v nemocnici natočit záběry popáleného muže:⁵³⁾

OBRAZ DVACÁTÝ — V PLZNI U RODIČŮ TOHO, KTERÝ SE UPÁLIL

Otec, jeho sestra, babička a matka člověka, který v nemocnici v té době trpěl, poté, co se upálil.

Obsah jejich monologů již v těchto okamžicích spíše obhajobou památky jejich syna a synovce než cokoli jiného.⁵⁴⁾

Tradiční dokumentaristickou metodou je pak užití ankety, jíž však využívá pouze v *Romovi*, kde uvádí nejen konkrétní otázky (např.: „Co víte o původu Romů?“⁵⁵⁾), ale předjímá i odpovědi, které zrcadlí jisté stereotypy (i ve vztahu k majoritní části společnosti):

50) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 33.

51) Pro *Hrdinu Bohemie* měly být natočeny třeba rozhovory s Josefem Masopustem a Milošem Havlem.

52) Vachek, „Kdo bude hlídat hlídače?“, 304.

53) Tato scéna se po nalezení v r. 2015 stala součástí filmu *Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie*.

54) Vachek, „Česká regurgitace /scénář /“, 74.

55) Karel Vachek, „Rom“ (Nerealizovaný scénář, přelom 60. a 70. let /přesně nedatováno/), soukromý archiv Karla Vachka ml., 6.

Kdo jsou mankaři? Necikáni. Kdo jsou podvodníci ve velkém? Necikáni. Kdo dove-
de přejet člověka autem a ujet? Necikán. Kdo rozpoutává války a nechává vyvraždit
miliony lidí? Necikáni.⁵⁶⁾

Z dalších metod non-fikční kinematografie Vachek pracuje s reportážním způsobem
snímání:

Na skále vidíme hrad Šternberk...
Vidíme výpravu procházející historickými interiéry...
Provází zde skutečný hrabě ze Šternberka...⁵⁷⁾

Přebírání archivních materiálů si také nejčastěji spojujeme s non-fikční tvorbou a Va-
chek s nimi počítal již v 60. letech (viz *Česká regurgitace*⁵⁸⁾), ale např. i v *Komunismu*:

Karel Šíp coby Karel Marx cituje ze svých Tezí o Feuerbachovi.
KAREL MARX (KAREL ŠÍP)
Filosofové svět jen různě vykládali, je třeba jej změnit! A to je věta, která je
v každém populárním a levicovém textu!
V montáži se objeví Petr Hájek v záběru z filmu Apoleny Rychlíkové, který vysloví
stejnou větu jen v opačném smyslu.⁵⁹⁾

Prolínání metod fikční a non-fikční kinematografie

Už v *Hrdinovi Bohemie* nepředstavuje dokumentární složka vedle té inscenované samo-
statnou, paralelně se odvíjející linii, ale vrstvu prostupující „hranými“ pasážemi. Prolíná-
ní probíhá na několika úrovních. Jednak můžeme hovořit o dvojdomé identitě aktérů, kdy
(ne)herec znázorňuje postavu a zároveň prezentuje své občanské já. Například ve scéně
v hostinci, kde Casanova flirtuje s místními ženami a čeká, než přepřáhnou koně, tak se
zároveň noří do vzpomínek, ale do vzpomínek herce Nového.⁶⁰⁾ Přiznává se tak „perfor-
mativní stylizace“, kdy je Nový Casanovou „jenom jako“. Nevytváří se dramatické iluzivní
scény ve smyslu nepřekročitelné čtvrté stěny, ale inscenovanost se tematizuje, když Nový
z role Casanovy, interakcí s režisérem — kočím, vystupuje a posléze se do ní opět vrací.

... i tedy přestává hrát a začne hodnotit vše ze své slupky Oldřicha Nového, šarmant-
ního starého pána, který může zpívat šansony a je šarmantní...⁶¹⁾

Pro srovnání uvádím první obraz z *Komunismu*, kde Vachek obdobně nakládá sám se
sebou:

56) Tamtéž, 24.

57) Vachek, „Hrdina Bohemia“, soukromý archiv Karla Vachka ml., 8.

58) Televizní přenos z přistání na Měsíci tvoří narativní leitmotiv.

59) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 79.

60) Dle pokynů ve scénáři má uvažovat o své současné práci, ale i o nedávných politických událostech, včetně
pohledu na období kultu osobnosti.

61) Vachek, „Oldřich Nový &“, soukromý archiv Karla Vachka ml., 3.

INT. — KNIHOVNA — DEN

Velká knihovna. Barevné stovky tisíc knih. Před nimi stojím já (Karel Vachek), přestrojen a namaskován — jsem za Brechta a přednáším monolog. Přes sebe mám titulek „BERTOLD BRECHT a SAMUEL BECKETT“, je zlatý, rudý a černý a taky červeno-modro-bílý. Slyšíme symfonickou báseň „Tábor“ Bedřicha Smetany!

BERTOLD BRECHT (KAREL VACHEK)

LASKAVĚ MNE NECHTE, laskavě mne nechte a co? Nebude to o tom, kdo koho opustí a kdo si koho vezme (kdo bude s kým souložit), ani o tom, kdo koho zabije!

Co kdo sežere, do čeho se obleče, kdo koho zná, jak je kdo mocný postavením, známostí a bohatstvím, případně jak je zcestovalý! Co lze?

2 EXT. — NA STŘEŠE HOTELU. POHLED DOLŮ — DEN

Vousatý a starý Karel Vachek (už bez masky) sedí v kulatém střešním okně „tatínkova hotelu“ v Tišnově u Brna — pozoruje koňské povozy a vrabce, vyzobávající kobylince na silnici — na silnici obtačející tzv. jitrnici — chodník do oblouku, který byl vždy uprostřed náměstí, a starý Vachek vypráví:

KAREL VACHEK

Za 2. světové války na něj padly tři bomby a další jinam — tlaková vlna tehdy zabouchla padací dveře nad mou hlavou.

Jeho vyprávění je dole inscenováno. Pětileté dítě spadne ze žebříku.

KAREL VACHEK

A ty mě srazily se žebříku do sklepa — žil jsem a ti přes ulici už ne!

Vidíme nějaké mrtvolky a nějaké německé vojáky. Leží na slámě a pijí vodu vleže.

Jsou tu i koně, kteří chlemtají vodu.⁶²⁾

Další opakující se figurou je pak performativní inscenování dle scénáře v rámci non-fikční mizanscény. V *Romovi* (OBR. 11) sehrají Romové v reálné kovárně rekonstrukci historické události týkající se Vladislava II. a Juraje Dóži (vůdce rolnického povstání). Kovají u toho rekvizity (trůn, žezlo, ale i mučidla), s nimiž inscenují některé momenty vyprávění apod. Podobný příklad najdeme i v *České regurgitaci*, kde režisér ve svém bytě společně s příbuznými demonstuje, za pomoci modelu města s živými mravenci, titulní ideu filmu — regurgitaci.⁶³⁾ I první obraz *Roma* nastoluje podobnou symbiózu fikce a non-fikčního modu vyprávění, byť tentokrát v rámci veřejného prostoru, když se ocitáme na sjezdu Svazu Cikánů, kde funkcionářský proslov komentují neherci — třiatřicetiletý ústřední hrdina, pojmenovaný „Rom“, společně s dalšími dvanácti Romy.

62) Vachek, „Komunismus“, soukromý archiv Miloše Kameníka, 1.

63) Mravence může nasytit pouze jiný mravenec, tudíž žádný jednotlivec nepřežije bez druhých. V této sociální inteligenci, resp. nemožnosti sobectví, spatřuje Vachek utopický vzor pro lidstvo. Jelikož nelze zaručit sebeobětování pro druhé pouze skrze odměnu duchovní rozkoše, je potřeba zavést postroj, který regurgitaci zajišťuje: „Vydávám z koutu místnosti několik /3/ přístrojů a pomáhám je navléci lidem /některým/, které jsem ke stolu s mravenci pozval. To se jistě neobejde bez jejich výsměšných poznámek — snad i trapný budu, to se konečně dalo předpokládat [...] Zblízka sledujeme navlékání přístroje; popis: sestává se z náustku, jenž je připevněn řemenem kolem hlavy, od něhož vede vzhůru široká, průhledná trubice, s otvorem vysoko nad hlavou; tímto otvorem může být podávána občanovi potrava do úst, ale vlastní rukou k otvoru nedostane — musí být tedy krmen.“ (Vachek, „Česká regurgitace /scénář /“, 73).

Opačnou variantu představují mnohé scény z *Kdo bude hlídat hlídače?*, kde Vachek předpokládá stylizovanou mizanscénu, často vytvořenou v ateliéru, ovšem s příměsí non-fikčních prvků. Velký prostor má ve scénáři například výjev, v němž je neznámý vojn přišroubován pomocí úchytek k dřevěnému křeslu.

Všecko to vypadá poněkud fantasticky; nad hlavou má voskovou plastiku Pravdy, ve které jsou zataveny sebevražedné předměty i s psanou legendou. I s vojákem — pop-art, kuš!⁶⁴⁾

Stop-trikem se vojáci v křesle střídají a vypráví, jak se v době základní vojenské služby skutečně pokusili o sebevraždu, čímž vznikne jednoduší tok vyprávění, neboť jejich příčiny a důvody k sebevraždě jsou si velmi podobné:

Trikově je utvořeno pozadí ke křeslu. (pomocí masky). Je zvlášť natočeno a zvlášť stráženo, v souvislosti s vyprávěním vojáků a pak vkopírováno. [...] Prozatímní náměty k vytvoření filmu v pozadí. (V pozadí je citové sepětí těch v křesle s nevojenským životem, které jim mělo zajistit duševní rovnováhu za neobvyklého způsobu života — rodiče, příbuzní, sourozenci, milenky a ženy, krajiny zrození, literární postavy, osobní výmysly a obecná historie — autentické, jako vyslýchání a vyslyšení.)⁶⁵⁾

Závěr

Karel Vachek ve scénářích počítal s využitím realizačních metod hraného filmu, ale nikdy neusiloval o vytváření celistvého iluzivního fikčního světa. Vždy se zpřítomňuje situace natáčení, stejně jako realita „skutečného“ světa. Hrané obrazy jsou tak i přes zjevnou inscenovanost a performativní povahu současně i „dokumentárními“, což platí zejména pro texty *Hrdina Bohemia*, *Kdo bude hlídat hlídače?*, *Talíře ve vzduchu*, *Co dělat? a Cesta světla a Komunismus*. S čistě dokumentárními postupy (ankety, rozhovory režiséra s aktéry) ve scénářích, až na pár výjimek, příliš nepracuje, i když jich později při natáčení využíval v daleko větší míře, když si z finančních důvodů nemohl dovolit velký štáb, herce a výpravu. V některých scénářích (*Česká regurgitace*, *Rom*) však tyto metody převažovaly, i když byly doplněné o performativně inscenované prvky, jež měly posloužit spíš jako východisko pro tvořivý akt přímo na place. Podobnou funkci pak mají i scénáře napsané formou „nad-textů“ (*Bohemia docta*, *Co dělat a Cesta světla*, *Obrozenci a obroditelé*).

Žádný z „hraných“ projektů, které Karel Vachek v 60. letech vyvíjel, se nerealizoval. Zřejmě i z toho důvodu a v souvislosti s nástupem „normalizace“, kdy se výrazně zmenšila jeho šance točit, přikládal Vachek menší význam utilitární funkci scénářů jako předloh pro převedení textu v obraz. Texty se stávají tematickým a myšlenkovým podhoubím pro případnou realizaci a nesnaží se ani příliš napodobovat formu filmového scénáře. Napsaná předloha pak anticipuje témata, přibližuje autorskou poetiku a stává se samostatným

64) Vachek, „Kdo bude hlídat hlídače?“, 303.

65) Tamtéž, 303–304.

dílem, které ani v klasickém tvůrčím procesu není možné bezesbýtku zfilmovat. Své scénáře tedy mohl natočit pouze on,⁶⁶⁾ už kvůli jejich „nedokončenosti“ a inspirační povaze.⁶⁷⁾ Literární či poetické gesto se stává předznamenáním osobitého gesta audiovizuálního. Když k nějakému filmu Karel Vachek napsal scénář nebo sestavil literární předlohu, tak byla výsledkem dvě autonomní díla, jejichž vzájemná souvislost byla jen velmi volná (viz *Obrozenci a obroditelé* či *Komunismus*). Odhaduji, že by to platilo i v případě realizace odmítnutých scénářů.

Hrané obrazy a dokumentárně natočené sekvence se ve Vachkových scénářích pouze nestřídají, byť i tyto metody v nich najdeme a poukázal jsem na ně, ale obvykle splývají v jeden formální celek. Diváci musí přepínat mezi módy vnímání fikce a non-fikce,⁶⁸⁾ kdy se permanentně buduje a vzápětí (či současně) bourá fikční iluze vyprávění, přičemž někdy oba módy nelze jednoznačně odlišit. Vachkova představivost v podobě konstruovaných situací a verbalizovaných myšlenek se střetává s „realitou“, tj. skutečnými lidmi, jejich postoji a osudy. V tomto scénáře předjímají i povahu Vachkových filmů natočených po r. 1989, kdy z podobného dialektického pnutí pramení způsob autorovy prezentace naší reality a subjektivního přístupu k ní. Tato hybridizace je pro Vachkovy scénáře určující a stává se posléze, byť v pozmeněné formě, základem formální poetiky jeho realizovaných snímků.

Financování

Tato studie vznikla jako součást projektu vydání knihy sebraných spisů Karla Vachka a s ní souvisejícím výzkumem příslušných textů, jenž byl podpořen grantem Státního fondu kinematografie.

Bibliografie

- Aaltonen, Jouko. „Script as a hypothesis: Scriptwriting for documentary film“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 1 (2017), 57.
- Carroll, Noël. „From Real to Reel: Entangled in the Nonfiction Film“, *Philosophy Exchange* 14, č. 1 (1983), 5–45.
- Dooley, Kath. „Digital ,underwriting‘: A script development in the age of media convergence“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 289.

66) Steven Price uvádí příklady scénářů Orsona Wellese nebo Davida Mameta, jejichž autoři věděli, že budou současně i režiséry, a tak si často vystačili s minimalistickým popisem, protože svou představu měli nebo předpokládali, že na vhodné řešení ještě během natáčení přijdou. Price, *The Screenplay: Authorship, theory and criticism*, 115.

67) Tím se scénáře blíží určitému typu scénářů k dokumentárním filmům, jak je popisuje např. Jouko Altonen, který chápe scénář k dokumentu jako více či méně popisný plán natáčení, často vysvětlující autorovy důvody a záměry (Altonen, *Script as hypothesis: Scriptwriting for documentary film*, 56) nebo jako „uměleckou formu vztahující se ke skutečným událostem, lidem a světu.“ Scénář k dokumentu se od fikčního filmu liší, protože tvůrce musí zůstat otevřený všem možným změnám, které během realizace nastanou. (Tamtéž, 57).

68) Roger Odin popisuje indicie, na jejichž základě divák vnímá dokumentární film jako fikci a kdy může fikci vnímat dokumentárně. Oba pojmy se pak vážou ke konstrukci diváckého očekávání. (Roger Odin, „Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 2/2004 (Praha – Jihlava: JSAF, 2004), 189–195).

- Janoušek, Jiří. *3 ½ podruhé* (Praha: Orbis, 1969).
- Nicholls, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu* (Praha: NAMU, 2010).
- Odin, Roger. „Sémio-pragmatický přístup k dokumentárnímu filmu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 2/2004 (Praha – Jihlava: JSAF, 2004), 189–195.
- Plantinga, Carl. „Dva přístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu“, in *DO: revue pro dokumentární film*, 5/2007 (Praha – Jihlava: JSAF, 2007), 126–127.
- Price, Steven. *The Screenplay: Authorship, theory and criticism* (Houndmills – Basingstoke – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010).
- Švoma, Martin. *Karel Vachek etc.* (Praha: NAMU, 2008).
- Vachek, Karel. „Česká regurgitace“, *Film a doba* 67, č. 1 (2021), 68–75.
- Vachek, Karel. „Kdo bude hlídat hlídače?“, *Film a doba* 12, č. 6 (1968), 294–305.
- Vachek, Karel. *Teorie hmoty* (Praha: Herrmann a synové, 2004).

Citovaná audiovizuální díla

- Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce* (Božská komedie) (Karel Vachek, 2000)
- Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu)* (Karel Vachek, 1996)
- Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma* (Karel Vachek, 2002)
- Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie* (Karel Vachek, 2019)
- Moravská Hellas* (Karel Vachek, 1963)
- Nový byt* (kolektiv pracovníků Krátkého filmu, 1976)
- Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* (Karel Vachek, 1992)
- Správné měření* (Karel Vachek, 1986)
- Spříznění volbou* (Karel Vachek, 1969)
- Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid* (Karel Vachek, 2011)
- Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918–1992)* (Karel Vachek, 2006)

Biografie

Miloš Kameník je absolventem katedry Divadelních, filmových a televizních studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Působí jako pedagog na Střední průmyslové škole sdělovací techniky (obor Filmová a televizní tvorba), věnuje se i publicistické činnosti (*Film a doba*, 25 fps). V současné době spolupracuje na knize sebraných spisů Karla Vachka.

Zuzana Bauerová (Národní filmový archiv)

Tereza Frodlová (Národní filmový archiv)

Možnosti aplikace principů dokumentace konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl na dokumentaci restaurování filmu

Possibilities of Application of the Principles of Documentation of Conservation-restoration of Arts and Crafts to the Documentation of Film Restoration

Abstract

Conservation of works of fine and applied art is based on an existing legislative and methodological framework in documentation, while the documentation of film restoration interventions is often based only on partial recommendations or practices of individual film archives. This may be due to the fact that the film restoration as an accredited scientific discipline has only been established in recent decades, but also to the fact that the film medium is so specific that established practices and conservation approaches of cultural heritage cannot always be simply applied to it. In addition, film restoration is undergoing a major transformation due to the advent of digital technologies. These fundamentally change not only the possibilities for intervening in restored films, but also the way they are shown, making it necessary to rethink or even extend existing approaches, including ways of documenting the whole process. In this essay, we question the extent to which it is possible to apply the methodological framework underlying the documentation of the conservation of fine and applied art to the documentation of the film restoration. We focus not only on principles that can be applied without significant changes to the documentation of the film restoration, but also on more problematic aspects that require rethinking or even completely new formulations given the specifics of the field.

Klíčová slova

restaurování filmu, dokumentace, konzervování-restaurování, digitální restaurování

Keywords

film restoration, documentation, conservation-restoration, digital restoration



Vývoj oboru konzervování-restaurování¹⁾ uměleckých a uměleckořemeslných děl zaznamenal koncem 20. a začátkem 21. století výrazný paradigmatický posun v pojmání a přístupu k základním kategoriím tzv. klasických teorií konzervování-restaurování: postmoderní diskurs příbuzných oborů (zejména uměnovědy) zpochybnil víru v reverzibilitu konzervátorsko-restaurátorského zásahu, a s tím i otázku hodnoty originálu a kopie.²⁾ Tato poloha přehodnocení základních principů metodických přístupů v konzervování-restaurování reflektuje i situaci, se kterou se setkáváme při restaurování filmů³⁾ ve filmových archivech. Zde probíhá odborné ošetřování fotochemickou cestou i digitálně. Výsledkem fotochemického procesu je obvykle nově vykopírovaný a dále upravovaný filmový materiál. V případě digitálního restaurování filmů probíhají veškeré zásahy na digitalizovaných datech a samotný filmový materiál je dále archivován v dochované podobě a kvalitě.

Výrazná transformace oboru péče o filmové kulturní dědictví (a nejen o něj) je zapříčiněna nástupem digitálních technologií. Ty zásadně mění možnosti zásahů do ošetřovaných filmů a způsob jejich předvádění, což vyžaduje přehodnocení či dokonce rozšíření stávajících přístupů, včetně způsobů dokumentace celého procesu. Konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl vychází při tvorbě dokumentace z existujícího legislativního a metodologického rámce.⁴⁾ Dokumentace filmově-restaurátorských zásahů se nezřídka opírá jen o dílčí doporučení či zvyklosti jednotlivých filmových archivů. Příčinou tohoto stavu může být skutečnost, že filmové médium je natolik specifické, že na něj nelze vždy jednoduše aplikovat ustálené postupy a přístupy konzervování-restaurování movitého a nemovitého kulturního dědictví. Dále i to, že se restaurování filmu coby akreditovaný obor vyučovaný na univerzitách nebo akademiích ustavuje až v posledních desetiletích a pro všechny přístupy při restaurování filmu nejsou ještě nastavena závazná pravidla.

V této studii si proto položíme otázku, do jaké míry je možné na dokumentaci restaurování filmu aplikovat metodologický rámec, ze kterého při přípravě dokumentace vychází konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl. Představíme historická, metodologická a technologická pravidla pro tvorbu dokumentace konzervátorsko-restaurátorských zásahů. Zaměříme se na digitální restaurování filmu, ze kterého lze vycházet při formulaci dokumentace restaurování fotochemickou cestou. Přiblížíme si nejen styčné body (tedy principy, které lze bez zásadních změn aplikovat na dokumentaci digi-

- 1) Terminologie „konzervování-restaurování“ ve spojitosti s odborným ošetřením výtvarných a uměleckořemeslných děl vychází z doporučení ICOM-CC (2008) a Dokumentu o profesi konzervátora-restaurátora, AMG 2010.
- 2) K historii teoretických přístupů v konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl více: Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Routledge, 2004).
- 3) V kontextu péče o filmové materiály se termín konzervování-restaurování vztahuje k celému spektru archivních činností, které můžeme zahrnout pod obecnější pojem prezervace filmu. Pro přesnější vymezení činnosti budeme v souvislosti s filmem v textu používat termín restaurování filmu / digitální restaurování filmu, který je používán i v mezinárodním prostředí (film restoration, moving image restoration).
- 4) Povinnost vyhotovení dokumentace, přesněji závěrečné konzervátorské zprávy při záchraně a ochraně kulturního dědictví definuje zákon č. 20/1987 Sb. o státní památkové péči, respektive prováděcí vyhláška č. 66/1988 Sb. Jakub Vítovský, „Struktura a náležitosti restaurátorských zpráv“, DocPlayer, 4. 9. 2006, cit. 13. 7. 2021, <https://docplayer.cz/4124221-Narodni-pamatkovy-ustav-ustredni-pracoviste.html>.

tálního restaurování filmu), ale i problematičtější aspekty, jež vyžadují vzhledem ke speci-
fikům tohoto oboru přehodnocení či dokonce zcela nové formulace. I když revize dosa-
vadních přístupů ovlivňuje i preventivní konzervaci filmových materiálů, studie se těchto
důležitých postupů dotýká jen okrajově.

Co je konzervátorsko-restaurátorská dokumentace

V konzervování-restaurování děl vizuální kultury je to právě pečlivě sestavená dokumen-
tace každé intervence, která kdykoliv v budoucnu umožní revidovat provedený zásah, pří-
padně jej zopakovat, nebo dále upravovat či rozšiřovat. Dokumentaci tak lze charakterizo-
vat jako systematický sběr, tvorbu, strukturování a zajištění přístupu k informacím
o výsledcích výzkumů, charakteru a rozsahu zásahů a o uchovávání díla. Při jejím sestavo-
vání by proto měli konzervátor-restaurátor a spolupracující disciplíny usilovat především
o maximální srozumitelnost.⁵⁾

Cílem zpřístupnění informací v konzervátorsko-restaurátorské zprávě jsou dvě význa-
mové roviny: první tkví v její odpovědnosti vůči budoucím generacím, a je tak ve své pod-
statě historickým dokumentem dokládajícím konzervátorsko-restaurátorskou intervenci
na díle, druhá rovina odráží praktickou stránku činnosti, kdy zpráva udává následnost
jednotlivých postupů pro všechny zainteresované disciplíny a je určitým kontrolním me-
chanismem ve vztahu všech zúčastněných stran v rámci multidisciplinárního týmu.

Dokumentace konzervátorsko-restaurátorského procesu je proto jednou ze základ-
ních aktivit, které konzervátor-restaurátor při své intervenci na objektu či díle realizuje.
Tato písemná zpráva včetně fotodokumentace a dalších příloh (kterým se věnujeme níže)
je dokladem zvoleného postupu v konkrétní době, obsahuje informace o stavu objektu
před konzervováním-restaurováním a měla by zahrnovat i detailní informace ohledně
ošetření, výběru a použití technik, technologií a materiálů, včetně jejich chemického slo-
žení a fyzikálních vlastností. Její součástí by mělo být i uvedení důvodů, případně argu-
mentů při definování cílů intervence, konkrétního postupu, technologií a podobně. Je
společným dílem několika úzce specializovaných profesí, charakterizují ji společné mezi-
oborové přesahy a zároveň je výstupem této spolupráce. Konzervátorsko-restaurátorská
dokumentace je tak základem pro další atribuci a interpretaci objektu, včetně identifikace
jeho hodnot, či budoucích základních principů metodických přístupů v konzervování-re-
staurování.⁶⁾

Interpretace konzervátorsko-restaurátorské dokumentace

Do dnešní podoby se struktura a obsah konzervátorsko-restaurátorské dokumentace děl
vizuální kultury vyvinuly v průběhu věků: od prvotních obchodních záznamů, majetko-
vých evidencí přes umělecké traktáty, receptury až po vědomé dokumentace procesů

5) Kateřina Krhánková, *Metodika restaurátorské dokumentace* (Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011), 19.

6) Clare Finn, „Written documentation for paintings conservation“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joy-
ce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (New York: Routledge, 2012), 271–276.

oprav či úprav uměleckých a uměleckořemeslných děl a sbírkových předmětů. Konzervátorsko-restaurátorské zprávy jsou tak dokladem historické a kulturní zkušenosti a stupně poznání společnosti. Jejich struktura reflektuje konkrétní potřeby a výzvy ekonomických, sociálních a kulturních podmínek. Při jejich interpretaci je proto potřeba postupovat obdobným způsobem jako při práci s historickým písemným dokumentem: za použití vhodné metodiky a s maximální obezřetností k uvedeným informacím.

Zprávu lze posuzovat z hlediska její struktury, charakteru, kvality a detailnosti informací. Vodítkem nám jsou odpovědi na otázky: Co struktura zpráv v jednotlivých obdobích zrcadlila? Ve kterých částech se dosahuje největších změn a proč k tomu dochází? Jak informace z konzervátorsko-restaurátorských zpráv interpretovat pro další využití?

Konzervátorsko-restaurátorské záznamy jsou společně se samotným dílem primárním zdrojem informací hned několika disciplín: kromě konzervování-restaurování a dějin vizuální kultury informují o aspektech filozofie, estetiky, vývoje materiálů, technik a technologií (jejich chemických a fyzikálních vlastností) a v posledních letech i specifických oborů „conservation science“ a „technical art history“.⁷⁾ Informace zde získané doplňují další prameny a sekundární literatura. Častokrát jsou to právě tyto záznamy, které minulé intervence více či méně dokládají. Je tomu tak zejména v případech, kdy samotné dílo bylo následně opětovně ošetřováno, a tak přítomnost jednotlivých zásahů lze vystopovat jen stěží. Zároveň, společně s uměnovědným a chemicko-technologickým výzkumem, poskytují dokumentace důležité technické informace a unikátní vhled do materiálové podstaty díla a metod umělce, konzervátorů-restaurátorů či jiných (např. technických) pracovníků.⁸⁾

Interpretace těchto zdrojů musí zohledňovat fakt, že ne všechny informace obsažené v jednotlivých textech, případně historických spisech, dokládají skutečně použité techniky, postupy a materiály, případně ne vždy musí být samotný popis správný, uvedená terminologie může být zavádějící či nepřesná. Proto práce se všemi zdroji, konzervátorsko-restaurátorské zprávy nevyjímaje, má svoje limity, které ovlivňují jejich následné zpracování a praktické (další konzervátorsko-restaurátorské intervence, postupy preventivní konzervace, komerční využití díla apod.) i výzkumné (historický výzkum materiální podstaty díla, historii jednotlivých profesí, zejména konzervování-restaurování) využití.

Tyto technologické zdroje umění („art technological sources“), které dnes primárně zkoumá relativně mladá disciplína tzv. technologických dějin umění („technology art history“), charakterizuje velká šíře materiálových zdrojů — od historických písemných technologických traktátů, sekundárních literárních zdrojů přes doklady ekonomicko-komerčního charakteru, jakými jsou různé obchodní knihy, smlouvy, až po interpretace a re-interpretace původních pramenů v rámci dalších uměleckých, literárních a výzkumných výstupů. Předpokladem jejich využití ve smyslu relevantních zdrojů informací je kombinace vhodné metodiky interpretace historického a komparativního materiálu. Tím je, pokud existuje a je přístupné, v první řadě samotné dílo vizuální kultury, dále pak vý-

7) Více o nové perspektivě interpretace výzkumů tzv. art technological source research (ATSR) v kontextu mezinárodní organizace ICOM-CC viz Jilleen Nadolny – Mark Clarke – Ema Hermens – Ann Massig – Leslie Carlyle, „Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century, with appendices I–VII“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Hill Stoner – Ruschfield, 3.

8) Tamtéž.

sledky aktuálních vědeckých výzkumů a materiálově-technologických rekonstrukcí. Interpretace pak začíná odpovět na otázky, které souvisí s konkrétní historickou, sociální, kulturní a ekonomickou situací:

Kdy a kde písemný dokument/zdroj vznikl? Kým a pro koho byl písemný dokument/zdroj vytvořený? V jakém historickém kontextu písemný dokument/zdroj vznikl? Jakým formátem interpretace (transkripce, překlady, interpretace...) písemný zdroj prošel a která interpretace je nejaktuálnější/nejvěrohodnější?⁹⁾

Výzkum se detailněji zabývá historickou terminologií, vyhodnocuje její vývoj, případné změny, jazykové či technologické nepřesnosti a tyto interpretace dále zohledňuje. Jeho součástí je i zazazení vysvětlených pojmů do dobových souvislostí a vyhodnocení těchto souvislostí v porovnání s dalšími informačními zdroji.

Konzervátorka-restaurátorka a historička technologií Jilleen Nadolny ve svých příspěvcích upozorňuje na počátky takto definovaného přístupu k technologické historii již v 18. století, kdy byly opětovně publikovány některé historické malířské receptury.¹⁰⁾ V 18. a 19. století uveřejněné texty byly většinou reprodukce písemných zpráv a receptur ze starších období, které byly určeny zejména pro širší veřejnost. Přitom se před jejich zveřejněním nevyžadovala detailnější revize, založená na znalosti materiálů, případně dobové techniky, ke které se text vztahoval. Postupně (cca od působení znalce a sběratele Count Cayluse kolem roku 1750)¹¹⁾ se začal prosazovat systematický přístup akademického vzdělávání umělců, včetně těch, kteří v 19. století působili na postech správců sbírek a jejich konzervátorů nebo restaurátorů.¹²⁾ Studium originálních textů doprovázely i výstupy analytických výzkumů materiálů, nezřídka doplňovaných experimentálním výzkumem v laboratořích.

Původně zveřejňované texty bez podpůrných a doplňujících informací (reprodukce, průzkumy objektů a později analytická data) ve 20. a 30. letech 20. století vystřídaly výstupy vědeckých (přírodovědných) výzkumů, častokrát realizované v souvislosti se správou a konzervováním-restaurováním uměleckých a uměleckořemeslných sbírek. Ke konci 20. století technologové, konzervátoři-restaurátoři a historici umění dokázali nashromáždit velké množství dat, která k dalšímu výzkumu materiálů a technologií poskytují výpočetní komparativní materiál pro porozumění chemickým a fyzikálním vlastnostem vizuálního díla.

Procesy a přístupy konzervátorsko-restaurátorských intervencí postupně inovovaly zažitou praxi a postupy, reagovaly na možnosti a zejména výsledky vědeckých (přírodovědných) výzkumů¹³⁾ a tímto směrem se rozšiřoval i obsah konzervátorsko-restaurátor-

9) Tamtéž, 4–5.

10) Tamtéž. Autorka uvádí např. traktát od Lodovica Antonia Muratoriho *Antiques Italicae medii aevii*, který obsahoval i důležitý „Lucca Manuscript“, známý jako *Compositiones ad tingere musiva*, původně z roku 800.

11) Tamtéž, 6.

12) Zde používáme historickou terminologii běžnou pro naši jazykovou oblast: dělení mezi konzervátory (provádějící zásahy tzv. běžné údržby, bez akademického vzdělání) a restaurátory (provádějící tzv. větší zásahy směřované k obnově až rekonstrukci chybějících částí, příp. celků, a vyžadující tak akademické umělecké vzdělání).

13) V historii konzervování-restaurování malby tuto roli zastoupily zejména tzv. kontroverze, které začaly na

ských dokumentací. Z původních strohých zápisů, které ještě v 19. století měly charakter obchodních dokumentů mezi vlastníkem a správcem sbírky (často umělcem) nebo úředních, převážně majetkových či správních záznamů, se od 20. let 20. století konzervátorsko-restaurátorské dokumentace mění ve více strukturovaný zápis, který popisuje postup a někdy i použité metody průzkumů. Tento trend je patrný zejména v kontextu konzervování-restaurování uměleckých děl.¹⁴⁾

Nové metodické výzvy konzervování-restaurování

Dalším mezníkem ve vývoji disciplíny konzervování-restaurování uměleckých děl, stejně jako vývoje dokumentace procesů byla již před polovinou 20. století potřeba vypořádat se s problémem zachrany a uchování moderního a současného umění. Nové materiály, použité techniky a technologie a zejména stále více se prosazující důležitost autorského konceptu vizuálního díla (konceptuálního umění, akcí atd.) ovlivnily další technické a technologické kontroverze nebo výměny názorů ohledně optických kvalit díla či originálního záměru autora:

Péče o současné umění je sofistikovaným postupem, který musí vycházet ze vzájemného vztahu mezi původním záměrem autora, dílem samotným a pozorovatelem. Specialisté v oboru péče o současné umění musí vycházet z co nejširší nabídky metod, přístupů a strategií, aby tak mohli tento vztah co nejpřesněji artikulovat.¹⁵⁾

Konzervování-restaurování moderního a současného umění lze považovat za další posun paradigmatu oboru.¹⁶⁾ Zpochybněním aury originálu a autora se tématem diskursu druhé poloviny 20. století stala i otázka autenticity díla. Ten z pohledu konzervování-restaurování vyústil do postmoderní relativizace tzv. první vrstvy nebo originálu díla a ukončil období prosazování pozitivistické myšlenky reverzibility konzervátorsko-restaurátorského zásahu, na které stály tzv. klasické teorie konzervování-restaurování.¹⁷⁾

Hummelen ve svých studiích dále uvádí, že po roce 1939 se součástí dokumentace současného uměleckého díla staly i dotazníky s technickými údaji, které autor-umělec vyplňoval pro kupce či sběratele: obsahovaly informace doporučené údržby díla, případně ohledně budoucích snímání laků nebo konzervování-restaurování, někdy také o použitých materiálech apod. Staly se pak primárním zdrojem informací o díle, a to zejména pro

půdě londýnské National Gallery a měly odezvu i v Československu. K těmto otázkám se v západním světě i u nás vyjadřovali přední technologové, historici umění, vlastníci sbírek a staly se základem další specializace oboru konzervování-restaurování výtvarného umění.

14) V našem prostředí máme zdokumentované takové postupy zejména na půdě Národní galerie v Praze a při správě královských uměleckých sbírek Pražského hradu. K tomu viz Zuzana Bauerová, *Proti času* (Praha: UMPRUM, 2015). Za informace ohledně konzervátorsko-restaurátorských zpráv v archivu Správy Pražského hradu děkuji Elišce Fučíkové.

15) Ysbrand Hummelen – Tatja Scholte, „Collecting and archiving information from living artists for the conservation of contemporary art“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Hill Stoner – Ruschfield, 39.

16) Tamtéž, 41.

17) Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*.

další konzervování-restaurování či následnou péči.¹⁸⁾ Se záměrem podpořit význam původního záměru autora vstoupily do tzv. rozhodovacího procesu pro výběr vhodných konzervátorsko-restaurátorských zásahů další profese — historici, technologové, muzejníci, správci a vlastníci sbírek a další.¹⁹⁾ Tzv. rozhodovací proces se vzájemně působícími vektory se stal základem pro metodický přístup v konzervování-restaurování. Jako takový na rozdíl od tzv. klasických teorií nevychází z přesvědčení o reverzibilitě konzervátorsko-restaurátorského zásahu, ale otevřeně přiznává, že se jedná o konkrétní akt, v konkrétní situaci, limitovaný kulturními, ekonomickými, sociálními podmínkami a stavem poznání společnosti v dané době.

Ustálená struktura dokumentace

Model na sebe působících vektorů zahrnuje kromě tradičních kategorií (hodnot uměleckého díla představených na počátku 20. století Aloisem Rieglem) i kategorie, které více charakterizují naši dobu: ekonomický a legislativní imperativ, zájmy vlastníka a správce, zásahy preventivní konzervace atd. Tento model rozhodování přímo ovlivnil strukturu konzervátorsko-restaurátorské dokumentace. Její autor se totiž musí jednoznačně vypořádat s argumentací relevantní pro každou oblast takto definovaného metodického rámce konzervátorsko-restaurátorské intervence. Konkrétně tak činí v části nazvané „Návrh dalšího postupu konzervování-restaurování“. Ta by měla obsahovat jednoznačně určené cíle a priority odborné intervence a především souhlas jejího zadavatele. Z pohledu profese, ale i z pohledu správce či majitele sbírky (nezáleží na tom, jestli se jedná o veřejné instituce, nebo soukromé sbírky) je právě tento moment v procesu ošetření díla zásadní: je přelomem mezi první, tzv. popisnou a analytickou částí dokumentace a druhou, tzv. detailně popisující zvolený postup samotného konzervování-restaurování. Vymezuje pozice všech zúčastněných stran a snaží se o jasné vytyčení cílů a limitů (včetně finančních) konkrétní intervence.

Struktura konzervátorsko-restaurátorské dokumentace koresponduje s určením jejich jednotlivých částí různým cílovým skupinám, a tím přispívá k efektivní koordinaci jednotlivých kroků multidisciplinárních přístupů. Dvě části zprávy (popisně-analytická a popis postupu) doplňují přílohy písemné (záznamy, výsledky výzkumů apod.), dále přílohy fotografické a grafické, které dokumentují stav vizuálního díla před, v průběhu a po konzervování-restaurování.

První, popisně-analytická část obsahuje základní, prvotní obhlídku realizovanou povětšinou kombinací nedestruktivních a destruktivních (odběr vzorků) metod výzkumu materiálů v kombinaci s výzkumem informací o objektu. Výzkum i obhlídka jsou založeny na znalostech a zkušenostech konzervátora-restaurátora, nebo taky kurátora sbírky, případně je to prvotní informace, kterou správce sbírky pro konzervování-restaurování poskytuje. Prvotní obhlídku a výsledky průzkumu a výzkumu může potvrdit i tzv. interim report

18) Hummelen, „Collecting and archiving information“, 41.

19) Tzv. decision making model (rozhodovací proces) popsal Ernst van de Wetering, „The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art“, cit. 28. 8. 2021, <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>.

(v institucích užívaný nástroj správy sbírek a preventivní péče o dílo). Sem patří i záznamy/nahrávky konzervátora-restaurátora, které pasivně zaznamenávají pozorování materiálů objektu a jeho nejruznější průzkumy. Směřují k následnému vyhodnocení při formulaci návrhu konzervátorsko-restaurátorské intervence. Vytváří je konzervátor-restaurátor a mají převážně charakter poznámek.

Druhou část dokumentace tvoří detailní popis postupu samotného konzervování-restaurování, informace o tom, co za intervenci bylo provedeno, jaké materiály byly použity a také doporučení pro další zacházení s předmětem, jeho uložení apod. Závěrečné informace spojené s preventivním konzervováním jsou součástí záznamů pro konkrétní využití, zápůjčku, manipulaci nebo transport díla, tzv. condition reportu, v případě zápůjčky tzv. facility reportu. Slouží jako takové lékařské zprávy o způsobilosti díla, a je proto důležité zaznamenat zejména datum a účel jejich vzniku.

Kompletace obou částí se realizuje na konci práce, proto dokumentaci označujeme i termínem závěrečná zpráva (tzv. final report). Tato je určena pro širší publikum (kurátoři, vlastníci, sběratelé, instituce, veřejnost atd.), často bez profesní znalosti konzervování-restaurování.

Z profesního hlediska charakterizuje dílčí části dokumentace metodologický rámec, který odkazuje ke konkrétní disciplíně nebo vědnímu oboru. Ten je pak přizpůsobený formě a struktuře, kterou definuje jejich samotné určení nebo využití dokumentace jako celku (zejména závěrečná zpráva). Základní osnově po stránce formy a obsahu se věnují nejruznější národní předpisy, národní i nadnárodní doporučení a normy. Liší se dle charakteru materiálů, postavení a funkce instituce (galerie, památkové ústavy), které ošetřený předmět vlastní nebo spravují. Některé instituce, zejména v USA a Velké Británii, uplatňují dotazníkovou formu dokumentace (tzv. check list). V ČR je tato forma využívána paměťovými institucemi zejména v souvislosti s povolením vývozu kulturních statků do zahraničí²⁰⁾ a jejich pojištěním. Její rychlost vyhotovení a přehlednost nemusí ale vždy vyvážit dostatečná výpovědní hodnota ve vztahu k budoucím konzervátorsko-restaurátorským intervencím, nebo preventivní konzervaci objektu, či celé sbírky.

Forma a obsah dokumentace jsou vždy závislé na účelu, ke kterému se vydává, případně který popisuje, a na pravidlech vlastníka objektu. Důležitou skutečností ale je, že tyto určují pouze základní strukturu, ze které lze (a je vhodné) vycházet při konzervátorsko-restaurátorské dokumentaci konkrétního díla: je vždy vhodné vzhledem ke konkrétním podmínkám obsah a detailnost jejich jednotlivých částí upravit dané situaci, instituci, majiteli či správci a konkrétním potřebám materiálu a druhu vizuálního díla.

Hodnotu konzervátorsko-restaurátorské dokumentace lze posuzovat podle kvality a úrovně informací, které poskytuje: kromě jasné struktury má mít informace seřazené logicky, dle jejich důležitosti (nebo opodstatnění vzhledem k cílům intervence) a neměla by obsahovat opakování informací, příp. uvádění irelevantních informací. Text zprávy má být čitelný a její jednotlivé části by měly mít jasnou cílovou skupinu, které se přizpůsobuje i použitá terminologie (příp. míra odbornosti, integrování slovníku s odbornou terminologií, přednastavení vysvětlení klíčových slov v elektronické verzi apod.).

20) V těchto případech se postupuje dle zákona č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy.

K dějinám teorie restaurování filmu

Ve srovnání s ostatními konzervátorsko-restaurátorskými obory patří restaurování filmu stále mezi velmi mladé obory. Jeho počátky v 60. letech 20. století úzce souvisí s tehdejší rozvojem filmového archivnictví a přehodnocením dosavadních přístupů ochrany filmového materiálu. Věnovat se mu v tomto období začaly především ty filmové archivy, kde se do popředí zájmu dostaly specifické požadavky na ochranu a konzervaci filmových materiálů a jejich další zpracování pro zpřístupnění. Už v tomto období bylo zřejmé, že je nutné restaurování filmu postavit na odborných vědeckých a metodických základech, jak postupně od 19. století učinily jiné konzervátorsko-restaurátorské obory vizuálního umění. Především bylo třeba stanovit cíle restaurování a vypracovat principy a postupy restaurátorského procesu, které by vycházely ze specifické povahy filmového média.²¹⁾

Serióznější debatu o etických či metodických otázkách restaurování filmu můžeme na mezinárodní úrovni nicméně sledovat teprve od 80. let 20. století. Tehdy se v souvislosti se zvýšeným zájmem o historický výzkum rané kinematografie ukázalo, že řada filmů z této éry je nenávratně ztracena úplně, nebo se dochovala jen částečně, ať už kvůli nevhodným podmínkám uložení, nebo neprofesionálně provedeným restaurátorským zásahům. Náléhavěji se tak projevila potřeba stanovit široce přijímaný etický kodex, srovnatelný s těmi, které již existovaly v konzervátorsko-restaurátorských disciplínách výtvarného umění. Problémům filmového restaurování se v 80. letech poprvé věnovaly také kongresy Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) v Canbeře (1986) a v Berlíně (1987).²²⁾ Současně se začaly objevovat první studie, které reflektovaly nejen technické, ale také teoretické a etické problémy filmového restaurování, jako je pojem originálu, reverzibilita či nutnost dokumentace provedených zásahů. Jedním z prvních textů, zdůrazňujících nezbytnost precizního metodologického rámce a etických pravidel, byla studie Raymonda Bordeho *La restauration des films: problèmes éthiques* z roku 1986.²³⁾ Borde v ní shrnul praktické problémy a limity, kterým čelily archivy uchovávající sbírky částečně dochovaných, mnohdy vážně poškozených filmů, a důležitost technické praxe a historického povědomí archivářů a restaurátorů, zodpovědných za správu sbírek.

Přestože některé archivy vydaly vlastní (interní) etické kodexy či metodiky, pro filmové restaurování dlouho neexistoval široce přijímaný soubor pravidel vyjma obecnějších doporučení, jež ve svém *Code of Ethics* vydal například FIAF.²⁴⁾ Etický kodex, který rámcově pokrývá celou škálu činností, jimiž se filmové archivy zabývají, říká k restaurování filmového dědictví následující:

Při restaurování [filmových] materiálů archivy usilují pouze o doplnění chybějících pasáží a odstranění známek času, opotřebení či chyb. Nesnaží se jakkoliv pozměnit vlastnosti filmových materiálů nebo záměry tvůrců. [...] Všechna diskutabilní roz-

21) Blažena Urgošíková, „Ochrana a záchrana filmového dědictví: Restaurátorské práce Národního filmového archivu Praha“, *Zprávy památkové péče* 65, č. 6 (2005), 517–520.

22) Andreas Busche, „Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration“, *The Moving Image* 6, č. 2 (2006), 5.

23) Raymond Borde, „La restauration des films: Problèmes éthiques“, *Archives* 1, č. 1 (1986), 1–10.

24) „FIAF Code of Ethics“, cit. 21. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>.

hodnutí, která se týkají restaurování archivních materiálů či jejich prezentace, je třeba popsat, zdůvodnit a zpřístupnit [dokumentaci] veřejnosti i badatelům.

Velmi obecně tedy definuje cíle restaurování, přičemž uvádí, že je nepřípustné pozměňovat původní vlastnosti díla či jeho materiálního nosiče, a zdůrazňuje nutnost transparentně dokumentovat všechna konzervátorsko-restaurátorská rozhodnutí a dokumentaci zveřejnit. Z poslední doby pak stojí za zmínku text „The Digital Statement Part III: Image Restoration, Manipulation, Treatment, and Ethics“ vydaný technickou komisí FIAFu, jenž se zabývá průběhem a etickými otázkami restaurování s důrazem na proměny procesů a nové možnosti, které do něj vnesly digitální technologie.²⁵⁾

Reverzibilita a transparentnost v procesu restaurování filmu

V dějinách disciplíny konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl můžeme sledovat řadu konceptů a metod, které byly následujícími generacemi přehodnoceny, odmítány a kritizovány. S ohledem na neustálou proměnlivost upřednostňovaných přístupů v péči o kulturní dědictví byla do 80. let 20. století jedním ze základních principů reverzibilita, tedy přístup, který by měl kdykoliv umožnit navrácení objektu do stavu před konzervátorsko-restaurátorským zásahem.²⁶⁾ Lze jej považovat za vyvrcholení tzv. klasických teorií konzervování-restaurování, které do značné míry pozbyly své opodstatnění relativizováním významu originálu a jednotlivých historických intervencí. K tomuto posunu došlo přibližně v poslední dekádě minulého století.

Podobné kritické zhodnocení záměrů a rozsahů intervence charakterizuje i restaurování filmu. To probíhá na nově vytvořené kopii či digitálním otisku filmového materiálu, zatímco původní zdrojový materiál zůstává (s výjimkou nezbytných technických oprav) neupraven a je i nadále uchováván, dokud to jeho stav umožňuje. Tato zásada platí jak pro analogové, tak pro digitální restaurování. Mohlo by se tedy zdát, že postup využívaný filmovými restaurátory zaručuje reverzibilitu spíše než klasické konzervátorsko-restaurátorské zásahy, prováděné na objektu samotném.

Současný diskurs zároveň koncept reverzibility ve filmovém restaurování problematizuje. Podle Giovanny Fossati je to právě vytváření nových kopií, co reverzibilitu filmového restaurování znemožňuje, neboť jsou na kopiích prováděny úpravy (barevné korekce, odstranění poškození...), které jsou nevratné. Jedinou cestou, jak se k filmově-restaurátorskému zásahu v budoucnosti vrátit, je začít znovu od původního materiálu, který sloužil jako primární zdroj. To však po čase nemusí být už možné, neboť původní materiál už nemusí být k dispozici, nebo se může nacházet ve stavu, který znemožní některé kroky, provedené během předchozího zásahu.²⁷⁾

25) Robert Byrne – Caroline Fournier – Anne Gant – Ulrich Ruedel, „The Digital Statement Part III: Image Restoration, Manipulation, Treatment, and Ethics“, cit. 15. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html>.

26) Cesare Brandi, *Teorie restaurování* (Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2015).

27) Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 90–91.

Read a Meyer navíc poukazují na skutečnost, že některé používané metody restaurování filmu vyžadují změny na původním materiálu, které nemusí být viditelné, ale odrážejí se na jeho fyzickém stavu.²⁸⁾ Například chemické čištění materiálu v rámci příprav na kopírování či digitalizaci nebo použití tzv. mokré okeničky mohou mít z dlouhodobého hlediska negativní dopad na jeho stabilitu: používají mimo jiné i změkčovadla, která mohou po několika použitích vést ke křehnutí filmu.²⁹⁾ Navíc jakákoliv strojová manipulace (kopírování, skenování, čištění) s filmovým materiálem, obzvláště je-li ve zhoršeném stavu, znamená riziko přetržení, poškrábání či jiného fyzického poškození. Reverzibilita proto podle Reada a Meyera ve filmovém restaurování odkazuje spíše k opakovatelnosti. To znamená, že by filmoví restaurátoři v budoucnosti měli mít stejné podmínky pro rozhodování o případném dalším zásahu.

V tomto kontextu může digitální restaurování podle Reada a Meyera nabídnout určitou výhodu nad tradičními fotochemickými postupy. Zejména v případě barvených, virážívaných či tónovaných filmů, kdy barvy po chemickém čištění postupně blednou a jejich skenování a uchování v digitální podobě je jednou z možností, jak předejít nevratným ztrátám. Zároveň ale v souvislosti s reverzibilitou digitálně uchovávaných dat stále panují obavy ze ztráty či poškození dat samotných. Proto by všechna data (audiovizuální obsah i metadata), která vznikla během procesu digitálního restaurování, měla být prezervována způsobem, který zajistí opakovatelnost celého procesu.³⁰⁾

Uvedený požadavek také úzce souvisí s transparentností, jež je rovněž jedním z etických pravidel konzervování-restaurování vizuálního umění. Transparentnost celého procesu je nezbytná pro porozumění argumentaci konzervátora-restaurátora při provedeném zásahu. Z tohoto hlediska proto transparentnost zásahu úzce souvisí s výše projednávaným konceptem reverzibility.³¹⁾

Specifické postupy při digitálním restaurování filmu

Samotnému filmovému restaurátorskému zásahu předchází analýza dostupných materiálů a tzv. predokumentace, která kromě restaurátorského záměru obsahuje také jeho zdůvodnění.³²⁾ Prvotní analýza materiálů by měla restaurátorovi filmu umožnit porozumět

28) Paul Read – Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000), 134.

29) Při mokrému neboli imerzním kopírování dochází k redukci překopírovaných poškození filmového pásu v důsledku použití imerzní kapaliny, jejíž index lomu je totožný nebo blízký lomu filmové podložky.

30) Julia Wallmüller, „Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration“, *The Moving Image* 7, č. 1 (2007), 81; srov. též Fossati, *From Grain to Pixel*, 91.

31) Read a Meyer zdůvodňují požadavek čitelnosti a vratnosti restaurátorského zásahu následujícím způsobem: „Každý provedený zásah musí umožnit další zásahy a každý krok musí být vratný a zdokumentovaný. Požadavek reverzibility při restaurování filmu znamená, že nic z původního materiálu by nemělo být změněno tak, aby se znemožnilo opakování restaurátorského zásahu. ‚Reverzibilita‘ při restaurování filmu tedy znamená ‚opakovatelnost‘.“; Read – Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, 71.

32) Zatímco teoretici se ve svých konceptech přiklání k více analytické predokumentaci, není výjimkou, že se filmové archivy v praxi omezují na více deskriptivní návrh na restaurování. Samotný záměr restaurování filmu je obsažen až v dokumentaci o průběhu restaurování. Srov. Wallmüller, „Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration“, 83–84.

historii díla od jeho vzniku a uvádění až po současnost. Aby porozuměl všem vodítkům, která mu poskytuje filmový materiál, je nezbytné, aby se orientoval v technických a estetických standardech období vzniku filmu. Predokumentace by tedy v ideálním případě měla předdefinovat zvolený přístup a metodu zásahu.

Tak jako v řadě konzervátorsko-restaurátorských disciplín je i u digitálního restaurování běžným standardem účast dalších odborníků z různých vědních odvětví. Analýze filmových materiálů mohou dílčí specializované výzkumy napomoci určit původ některých vad a snáze tak rozlišit mezi chybami, poškozeními a defekty filmového materiálu. Výsledkem kritického zhodnocení jejich výstupů by mělo být poučené rozhodnutí postavené na pevných etických základech.³³⁾ Pojem kritické zhodnocení zároveň naznačuje, jak upozorňuje Cherchi Usai, potřebu jisté obezřetnosti při analýze informací, obsažených (nejen) ve filmových materiálech.³⁴⁾

Digitálním restaurováním lze opravit každou sebemenší nečistotu, rýhu, a dokonce i doplnit chybějící políčka. Pro komerční prezentaci je takový zásah bezpochyby žádoucí, ale badatelé a veřejnost tím mohou přijít o charakteristické projevy vnitřní historie filmové kopie, která sama o sobě, jak bylo zmíněno výše, může představovat významný zdroj informací. Proto je pečlivá dokumentace všech provedených kroků zvláště aktuální u digitálních restaurátorských zásahů.

Už samotný výběr titulu k digitálnímu restaurování předpokládá znalost dochovaných filmových materiálů a jejich stavu, abychom se mohli kvalifikovaně rozhodnout, 1) zda je film potřeba restaurovat a z jakého důvodu a 2) zda dochované filmové materiály a jejich fyzický stav restaurování vůbec umožňují, respektive zda nemůže při manipulaci s materiály dojít k jejich dalšímu poškození, které by mohlo být nevratné.

Detailní analýze obvykle předchází shromáždění dochovaných filmových materiálů a průzkum sbírek domácích a zahraničních archivů. Ten umožní zjistit, kde se nacházejí další filmové materiály k restaurovanému titulu, jaký je jejich původ, stáří či fyzický stav — či zda případně film neexistuje ve více různých verzích.³⁵⁾ Během následné analýzy filmových materiálů pak tým shromažďuje a vyhodnocuje informace o délce, původu a životě filmových materiálů, obrazovém a zvukovém formátu či jejich fyzickém a mechanickém stavu. Na základě provedené analýzy obvykle dochází k rozhodnutí o tom, která verze filmu bude digitálně restaurovaná či jaké materiály budou při digitalizaci použity.

Obdobně podrobnou analýzou procházejí i informace z výzkumu v nefilmových pramenech, jimiž jsou typicky archivní dokumenty z období vzniku filmu, texty publikované v dobových periodikách či již existující studie. Nezanedbatelnou složku výzkumu tvoří rovněž orální prameny, ať už jde o spolupráci s žijícím tvůrcem, či o záznamy rozhovorů s již nežijícími tvůrci či technickými pracovníky. Cílem takového výzkumu je analýza shromážděných informací o výrobě, uvádění či údaje o jakýchkoliv dodatečných zásazích do filmu a vyhodnocení jejich relevance pro následný restaurátorský zásah.

33) Tamtéž, 78–91.

34) Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction* (London: The British Film Institute, 2000), 88.

35) Tak tomu bylo u několika filmů digitálně restaurovaných v NFA; např. snímek *Extase* (Gustav Machatý, 1932) existuje v několika jazykových verzích. K filmům *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963) nebo *Ikarie XB-1* (Jindřich Polák, 1963) se v zahraničních archívech dochovaly verze s dotáčkami pro zahraniční distribuci.

Rozhodnutí o verzi filmu, která bude takto interpretována, obvykle vychází z kritické analýzy filmových i nefilmových pramenů a představuje jedno z klíčových rozhodnutí, které se promítá do celého dalšího procesu digitálního restaurování. Mezi dochovanými materiály k jednomu titulu běžně existují odchylky v podobě různé míry opotřebení, barevného zpracování či délky v řádu jednotek až desítek metrů, jež je obvykle důsledkem ztrát způsobených opakovaným používáním filmového materiálu.

Ale co když třeba přebývá v některém z materiálů scéna, která není v dalším exemplaru obsažena? Došlo k jejímu odstranění dodatečně — ať už na základě tvůrčího rozhodnutí nebo cenzury, nebo je pozůstatkem předfinální podoby filmu? A pro kterou verzi se rozhodnout, pokud byl film historicky uváděn ve více obrazových/zvukových formátech či dokonce ve dvou odlišných verzích ze souběžného natáčení dvěma kamerami?

Rozhodnutí o restaurované verzi je tedy klíčové, neboť mechanická reprodukce, jež je podstatou filmového média, dává vzniknout řadě podob a verzí jednoho filmu. Zatímco existence filmu v jedné neměnné podobě je spíše výjimkou, zejména mluvíme-li o před-digitální éře, mnohost a různorodost verzí tvoří nedílnou součást kinematografie napříč celou její historií. Úzce souvisí s materiální podstatou filmu a proměnlivostí podmínek, za kterých byly filmy vyráběny a uváděny. Dále pak komerční distribuce filmových kopií v minulosti vedla ke vzniku řady verzí, které obvykle odkazují k témuž originálnímu negativu. Zcela jistě ale prošly významnými změnami různého rozsahu a významu, ať už jde o běžné ztráty v důsledku používání, nebo výraznější cenzurní či dodatečné autorské zásahy. Každá kopie je z tohoto hlediska unikátním objektem. Na výsledku metodického rozhodnutí restaurátorského týmu pak záleží, která z možných verzí filmu bude cílem digitální rekonstrukce a restaurátorského zásahu. Rozpětí se může pohybovat od neupravené verze filmu v tom stavu, v jakém se dostal do archivu nebo je v něm dochován, přes film, jak byl zamýšlen tvůrci nebo byl viděn prvním publikem, až po přepracování díla současným umělcem, kdy už však jen stěží můžeme mluvit o digitálním restaurování.³⁶⁾

Od samých počátků kinematografie vznikala řada filmů v současně či postupně vyráběných verzích, které mohly být motivovány jak preferencemi různého publika, kterému byly snímky předváděny, tak technickými limity média. V období němého filmu můžeme tyto odchylky pozorovat nejen na barvivech, která byla na filmové kopie dodatečně aplikována podle místních zvyklostí. Odchylky jsou také třeba v obsahu mezititulků, které se nezdálo, že lišily nejen jazykem, ale také svým obsahem. Současně se u filmů s předpokládanou širší distribuční základnou zavedla praxe natáčení dvěma vedle sebe umístěnými kamerami, neboť výroba množství filmových kopií znamenala rychlé opotřebení negativu. Výsledkem pak byly dva odlišné negativy téhož filmu, které byly oba označovány jako originální a distribuovány jako týž film. S nástupem zvuku ve druhé polovině 20. let minulého století se pak objevila nutnost adaptovat vznikající snímky pro publika v různých jazykových oblastech. Zejména v počátcích zvukového filmu tak řada filmů paralelně vznikla v několika verzích, kdy byl film současně natáčen ve více jazykových mutacích, anebo obsahoval alespoň vložené části v lokálních jazycích. Přestože vznik více odlišných verzí jed-

36) Eileen Bowser, „Some Principles of Film Restoration“, *Griffithiana* 13, č. 38–39 (1990), 172–173.

noho titulu nesouvisí pouze s technickými změnami v kinematografii, byl to právě nástup nových technologií nebo nestandardních procesů, který vytvořil podmínky pro vznik filmů ve více verzích. Tak mohly být filmy uváděny i v kinech, která dosud nedisponovala potřebným vybavením.

V dějinách kinematografie tedy najdeme celou škálu důvodů, jež vedly ke vzniku několika verzí téhož filmu. Vedle jazykové, kulturně-politické či ekonomické motivace je to především sama materiální podstata kinematografie (ať už mluvíme o médiu filmového materiálu, či technice používané k výrobě a předvádění), jejíž vývoj či naopak stárnutí a zastarávání vedly ke vzniku několika odlišných verzí jednoho filmu. Skrze tuto mnohost lze pak zpětně rekonstruovat faktory, které kinematografii v minulosti formovaly, ovlivňovaly či zpětně přetvářely.³⁷⁾

Jak uvádí „The Digital Statement Part III“³⁸⁾ pro kvalifikované rozhodnutí o materiálech, které budou při digitálním restaurování použity, je nezbytná znalost kontextu a technologie výroby jednotlivých filmových elementů. A to nejen při volbě zdrojového materiálu či materiálů k digitalizaci, ale také při výběru historicky spolehlivé referenční kopie či kopií, které by měly sloužit jako vodítko při rozhodování v průběhu celého procesu digitálního restaurování.

Samotný výběr zdrojového materiálu závisí na mnoha faktorech — počínaje tím, jaké materiály se ke snímku vůbec dochovaly, přes finanční či časové aspekty projektu až po zvolený přístup k digitálnímu restaurování vybraného titulu. Ke každému filmu může existovat řada různých elementů, jako jsou distribuční kopie (z různých období), dobové rozmnožovací materiály (duplikační pozitiv či duplikátní negativ zhotovené buď klasickým procesem negativ-pozitiv, nebo inverzně), originální negativ (v jedné či více verzích) a dále pak redukční kopie z profesionálních 35mm filmů na úzké 16mm či 8mm formáty, magnetická média (typicky se záznamem zvuku či jeho jednotlivými stopami) a v neposlední řadě také novější duplikační či projekční materiály následujících generací. Výběr zdrojového materiálu, pokud máme možnost volby, má významný dopad na všechna následující metodická restaurátorská rozhodnutí. Vedle faktorů, jako je míra kompletnosti, obrazový formát či fyzický stav materiálů, hrají při výběru roli jejich fotografické vlastnosti (v případě zvuku pak analogicky kvalita optického či magnetického záznamu zvuku).

Originální negativ, který bývá označován za nultou (někdy též první) fotografickou generaci, nabízí v jistém smyslu nejkvalitnější obraz s nejvyšším rozlišením a mírou detailů. Všechny další generace filmových materiálů vznikly duplikací originálního negativu či materiálů následných generací. Toto nevyhnutelně vede ke kvalitativním změnám v obraze. Na jedné straně tak máme originální negativ, jenž bývá obvykle tvořen převážně materiálem exponovaným přímo v kameře. Ten je nositelem obrazové informace, jež nebyla transformována duplikačním procesem a z hlediska množství obrazové informace představuje nejkvalitnější fotografický záznam. Na druhou stranu označování originálního negativu za nultou generaci vychází z toho, že filmový negativ poskytuje pouze surový mate-

37) Podrobněji se multiplicitní povaze kinematografie a příčinám, které v historii vedly ke vzniku řady verzí téhož filmu, věnuje text Tereza Frodlová, „Film stokrát jinak: Multiverze v dějinách kinematografie a v archivní praxi“, *Cinepur*, č. 102 (2015), 60–63.

38) Byrne – Fournier – Gant – Ruedel, „The Digital Statement Part III“.

riál. Ten může být během následujícího procesu duplikace a dodatečného laboratorního zpracování upravován a interpretován mnoha způsoby.³⁹⁾ Nadto je důležité si uvědomit, že negativ nebyl nikdy určen k projekci. Výsledný produkt, který divák viděl na plátně, byla distribuční kopie, jejíž fotografické vlastnosti byly již formovány laboratorním zpracováním a duplikačním procesem, skrze který vznikla.

Různost možných přístupů k digitálnímu restaurování filmu se promítá i do rozhodnutí o volbě zdrojového materiálu. Zvolíme originální negativ jakožto fotograficky nejvyšší zdroj s vědomím toho, že bude obraz vyžadovat více digitálních zásahů, které alespoň částečně přiblíží jeho vzhled podobě pozitivních kopií? Anebo zvolíme jako zdroj některý z materiálů následujících generací (typicky např. duplikační pozitiv) ve snaze přiblížit se podobě filmu, jak byl promítán v kinech, už volbou takového zdrojového materiálu, který bude vyžadovat co nejméně digitálních intervencí do struktury obrazu?

Jak bylo zmíněno výše, vedle zdrojových materiálů je obvyklou praxí také volba jedné či několika pokud možno dobových kopií, které následně slouží jako reference pro digitální restaurování obrazu či zvuku. Interní „Směrnice o rekonstrukci a restaurování filmových materiálů“ NFA definuje zamýšlený výsledek digitálního restaurování jako simulaci historicky ukotvené situace kinematografického představení, nápodobu toho, jak film vypadal a zněl v době svého uvedení, respektive překlad historického technického systému, po současné možnosti předvádění pohyblivých obrazů.⁴⁰⁾ Převod analogové informace do digitální je vždy svým způsobem jistou interpretací konkrétního materiálu konkrétním přístrojem (skenerem) s jejich specifickými vlastnostmi. Teprve následnými zásahy v digitálním prostředí přivádíme digitalizovaná data do zamýšlené podoby. Výběr reference, jež bude sloužit jako vzor pro následné zásahy, je tedy zásadním rozhodnutím pro celý další proces i samotný výsledek. Obvyklou praxí, za předpokladu, že směřujeme zásah k podobě filmu z prvního uvádění, bývá výběr pokud možno dobové, kvalitně laboratorně zpracované kopie, která nevykazuje výrazné známky chemických změn, jako je například barevný posun. I za předpokladu, že najdeme jednu či více kopií, jež tyto předpoklady splňují, je třeba si definovat, jakým způsobem bude kopie interpretována při následných úpravách filmu v digitálním prostředí. Do jaké míry se můžeme na kopii spolehnout? Došlo u ní v důsledku stárnutí či nesprávného skladování k barevnému posunu? A pokud ano, tak který odstín chybí či přebývá? A co když se nedochovala žádná dobová kopie a máme k dispozici jen materiály z pozdějšího uvádění filmu, které už nemusí nutně odpovídat původní podobě filmu — ať už laboratorním zpracováním (číslováním), anebo odlišným barevným podáním novější filmové suroviny?

Samotný Color Grading, tedy jasové a tonální či barevné korekce, se odvíjí nejen od zvolené reference, ale i od rozhodnutí o digitálně restaurované verzi či zvoleném přístupu. Ve filmových archivech bývá zvykem směřovat zásah k podobě filmu, jak ho mohli vidět diváci v době jeho prvního uvádění, umožňují-li to dochované materiály. Není však výjimkou, že mimo prostor paměťových institucí bývají zásahy směřovány do podoby, jež se

39) Busche, „Just Another Form of Ideology“, 13.

40) „Směrnice o rekonstrukci a restaurování filmových materiálů“, 17. 4. 2013, cit. 2. 7. 2021, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2017/03/2-O-rekonstrukci-a-restaurov%C3%A1n%C3%AD-filmov%C3%BDch-materi%C3%A1l%C5%AF-2017.pdf>.

blíží spíše hypotetickým estetickým kritériím současného diváka, a již by bylo s původní technikou a filmovou surovinou jen stěží možné dosáhnout. Digitální technologie dnes umožňují daleko širší možnosti manipulace s obrazem včetně jeho barevného podání. S tím se však nabízí otázka, co všechno ještě můžeme nazývat restaurováním — i vzhledem k etymologii samotného pojmu, jenž odkazuje ke znovuvytvoření či navrácení do původního stavu.

Také další zásahy do digitalizovaného obrazu, jako je volba míry a způsobu stabilizace, odstranění blikání či digitální retuše, s sebou nesou řadu rozhodnutí, jež by měla vycházet z předem stanoveného metodického rámce a zvoleného přístupu. Sem patří zejména rozvaha o tom, zda budeme do obrazu, respektive zvuku vůbec zasahovat, do jaké míry a z jakého důvodu. Je důležité si uvědomit, že možnosti digitálních nástrojů neznamenají vždy nutnost jejich využití. Pokud se pro jejich použití rozhodneme, nezbytně stojíme před otázkou, které typy zásahů použít, za jakým účelem a v jakém rozsahu. Odstraníme z obrazu pouze známky stárnutí a poškození, které vznikly v důsledku používání či nesprávného skladování filmového materiálu s cílem zachovat film i se známkami dobových tvůrčích postupů či laboratorních procesů? Anebo odstraníme i potenciálně rušivé projevy filmového média či použité techniky i za cenu toho, že tím z filmu odstraníme i část jeho historie? A lze vůbec při převodu z filmového média do digitálního uvažovat v takto jednoduché dichotomii možných přístupů? Každý snímek, ba i každý defekt, poškození či chyba ve filmu vyžaduje přehodnocení předem stanoveného přístupu s ohledem na to, že digitální projekce digitálně restaurovaného filmu ve vysokém rozlišení nikdy není ekvivalentem analogové projekce filmové kopie, a každý zásah či rozhodnutí o ponechání chyby či defektu může ve vyčištěném digitálním obraze působit zcela jinak než u přirozeně opotřebované kopie, kterou diváci měli možnost vidět v kinech.

Jakkoliv by každému digitálnímu restaurování měla předcházet úvaha o restaurátorském záměru a metodickém rámci, rozhodování o zásazích do digitalizovaného obrazu či zvuku neustále nutí filmového restaurátora revidovat předem stanovený rámec individuálně vzhledem k povaze každého artefaktu — a v neposlední řadě i vzhledem k možnostem používaných digitálních nástrojů. Žádný provedený zásah by totiž neměl vést k tomu, že v důsledku jeho použití vznikne nový cizorodý prvek, jenž by byl důsledkem zvolené digitální technologie.

Transparentnost při prezentaci: restaurátorské titulky

Výše zmíněný požadavek transparentnosti obnáší nejen dokumentaci celého procesu, umožňující kdykoliv v budoucnosti zhodnotit či revidovat provedené zásahy, ale i způsob prezentace digitálně restaurovaného filmu v kinech, televizích či nosičích domácího kina. Proto je běžnou praxí opatřovat restaurované snímky (obvykle úvodními) titulky s informacemi o záměru či použitých filmových materiálech. Rozsah a hloubka informací poskytnutých divákovi však záleží na rozhodnutí filmového restaurátora či zadavatele restaurování. Zatímco některé archivy své filmy opatřují jen stručnou informací o zdrojových materiálech a roku restaurování, jiné vedle těchto základních údajů přibližují i průběh či záměr samotného zásahu, historický kontext či klíčová rozhodnutí, aby divák snáze poro-

zuměl povaze digitálně restaurovaného obrazu a zvuku či původu některých artefaktů. Kromě větší otevřenosti tak zároveň nechávají odbornou i širokou veřejnost nahlédnout do klíčových momentů procesu restaurování, a filmová restaurátorská práce tak přestává být neviditelným procesem, který se odehrává v ústraní, aby byl posléze prezentován jen její výsledek.

Závěr: dokumentace procesu filmového restaurování jako zdroj statistických dat a institucionálního metadatového systému

Při ošetření filmového materiálu a zejména při jeho digitálním restaurování je kladen stěžejní důraz na rozhodovací proces, který definuje metodický rámec důvodů, rozsahu a charakteru samotného zásahu. Specifičnost technického zpracování filmového a zvukového materiálu vyžaduje navíc opakování aktu rozhodování celého multidisciplinárního týmu ve více etapách restaurování filmu. Proto lze v zájmu detailní dokumentace průběhu digitálního restaurování filmového materiálu využít ustálenou strukturu konzervátorsko-restaurátorské dokumentace, která by v ideálním případě měla počítat s opakováním dokumentace procesů rozhodování a měla by být rozšířená o metodiku sběru a zejména interpretace získaných dat či informací. Kromě integrace popisů (i opakujících se) rozhodovacích procesů v jednotlivých fázích filmového digitálního restaurování by měla dokumentace filmového restaurování obsahovat i tzv. predokumentaci, zařazenou před kapitoly věnované průzkumu a výzkumu filmového materiálu. Predokumentace tak definuje prvotní cíl či záměr digitálního restaurování filmu.

I v případě filmového digitálního restaurování je z hlediska koordinace multidisciplinárního charakteru intervence a následné kontroly procesů důležitá kapitola Návrh a odůvodnění filmového restaurování. Zde by měly být uvedeny jednoznačné závěry rozhodnutí pro další kroky a cíle intervence, včetně revize či doplnění původního cíle a záměru restaurování filmu, definovaných v tzv. predokumentaci.

Z praxe realizace závěrečných zpráv o filmovém restaurování je patrné, že dochází k opakování již zmiňovaných informací, případně se v zájmu obhajoby zvolených postupů do záznamů dostávají informace příliš detailní, nezřídka až irrelevantní. Je proto důležité věnovat pozornost vhodnému rozdělení obsahu textu mezi hlavní část zprávy a její přílohy. Ty mohou být rozsáhlé a zde by měly být uvedeny i všechny expertní posudky, případně použité metodiky, korespondence, zdroje orální historie apod.

Je důležité mít na paměti, že zpráva o procesu ošetření vizuálního nebo filmového díla nemůže zahrnout všechny oblasti a problémy, se kterými se multidisciplinární tým ošetřující dílo, příp. filmovou sbírku setká. Zároveň ale vzhledem k tomu, že vychází a v ideálním případě zpracovává nejrozumnější dokumentační zdroje (zprávy, interview, reference na vědecké analýzy, sbírky vzorků materiálů atd.), je dokumentace digitálního restaurování filmu určitě zdrojem velkého množství statistických dat a informací o materiálech, technikách, technologiích a cenných informací pro preventivní péči celé sbírky a plánování preventivního konzervování (na úrovni díla, sbírky, instituce). V tom spočívá její další rozměr a institucionální význam. Její zpřístupnění a snadné používání všech jejích částí pracovníky v rámci instituce je její přidanou hodnotou.

Když je tato dokumentace součástí většího informačního systému, je zajištěn kontinuální sběr důležitých dat pro správu sbírky, která je možné dále použít pro provedení analýzy, řízení a implementaci dalších projektů. Tento úkol má hned několik výzev, např. z perspektivy správy dat a informací v rozličných formátech souborů (word, jpg, tif, pdf atd.), kompatibility používaných databází, autorských práv atd. Další úroveň je koordinace procesů zveřejňování dat. Zde je potřeba rozlišovat 1) úroveň managementu informací uvnitř institucionálního systému — interní management řízení procesů sdílení dokumentace a 2) úroveň managementu informací vně institucionálního systému — externí management řízení procesů sdílení dokumentace.⁴¹⁾ K jednotlivým úrovním se pak vážou základní otázky, které tyto úrovně řízení determinují a vstupují do designu informačního systému instituce: ad 1) Jaký druh informací a v jakém množství by měl být sdílen?; ad 2) Kdo má zájem o tyto informace a k jakému využití?

Vhodné začlenění dokumentace procesu ošetření díla do institucionálního řízení podporuje vzdělávání zaměstnanců a studentů dotčených oborů, výzkum vede ke zlepšení samotných standardů dokumentace a relevantních dokumentů, k zlepšení komunikace mezi kolegy, externími spolupracovníky a profesními skupinami při řešení konkrétních problémů, aktivuje zájem široké veřejnosti o instituci a její sbírky a nabízí lepší porozumění objektům kulturního dědictví (včetně jejich konzervační historie, materiálů, technik apod.). I pro restaurování filmu je proto přínosem vycházet z výše popsané struktury dokumentace, jež akcentuje právě metodický proces rozhodování multidisciplinárního týmu.

Financování

Tento recenzovaný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Bibliografie

- Bauerová, Zuzana. *Proti času* (Praha: UMPRUM, 2015).
- Borde, Raymond. „La restauration des films: Problèmes éthiques“, *Archives* 1, č. 1 (1986), 1–10.
- Bowser, Eileen. „Some Principles of Film Restoration“, *Griffithiana* 13, č. 38–39 (1990), 172–173.
- Brandi, Cesare. *Teorie restaurování* (Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2015).
- Busche, Andreas. „Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration“, *The Moving Image* 6, č. 2 (2006), 1–29.
- Byrne, Robert – Caroline Fournier – Anne Gant – Ulrich Ruedel. „The Digital Statement Part III: Image Restoration, Manipulation, Treatment, and Ethics“, cit. 15. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-part-III.html>.
- „FIAF Code of Ethics“, cit. 21. 7. 2021, <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>.

41) Marija Radin, „Management of Conservation Documentation“ (2011), cit. 28. 8. 2021, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2011/Radin_Marija_CIDOC_2011__Serbia__Management_of_Conservation_Documentation.pdf.

- Finn, Clare. „Written documentation for paintings conservation“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (New York: Routledge, 2012), 271–276.
- Fossati, Giovana. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).
- Frodlová, Tereza. „Film stokrát jinak: Multiverze v dějinách kinematografie a v archivní praxi“, *Cinepur*, č. 102 (2015), 60–63.
- Frodlová, Tereza. *Etika filmového restaurování: Základní restaurátorské principy a možnosti jejich aplikace na filmové restaurování* (Praha: Akademie múzických umění, 2012).
- Hill Stoner, Joyce – Rebecca Rushfield, eds. *Conservation of Easel Paintings* (New York: Routledge, 2012).
- Hummelen, Ysbrand – Tatja Scholte. „Collecting and archiving information from living artists for the conservation of contemporary art“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner – Rebecca Ruschfield (New York: Routledge, 2012), 39.
- Cherchi Usai, Paolo. *Silent Cinema: An Introduction* (London: The British Film Institute, 2000).
- Krhánková, Kateřina. *Metodika restaurátorské dokumentace* (Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011).
- Muñoz-Viñas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Routledge, 2004).
- Nadolny, Jilleen – Mark Clarke – Ema Hermens – Ann Massig – Leslie Carlyle. „Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century, with appendices I–VII“, in *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner – Rebecca Ruschfield (New York: Routledge, 2012), 3.
- Read, Paul – Mark-Paul Meyer. *Restoration of Motion Picture Film* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000).
- Radin, Marija. „Management of Conservation Documentation“ (2011), cit. 28. 8. 2021, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2011/Radin_Marija_CIDOC_2011__Serbia__Management_of_Conervation_Documentation.pdf.
- „Směrnice o rekonstrukci a restaurování filmových materiálů“, 17. 4. 2013, cit. 2. 7. 2021, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2017/03/2-O-rekonstrukci-a-restaurov%C3%A1n%C3%AD-filmov%C3%BDch-materi%C3%A1l%C5%AF-2017.pdf>.
- Urgošíková, Blažena. „Ochrana a záchrana filmového dědictví: Restaurátorské práce Národního filmového archivu Praha“, *Zprávy památkové péče* 65, č. 6 (2005), 517–520.
- Vítovský, Jakub. „Struktura a náležitosti restaurátorských zpráv“, *DocPlayer*, 4. 9. 2006, cit. 13. 7. 2021, <https://docplayer.cz/4124221-Narodni-pamatkovy-ustav-ustredni-pracoviste.html>.
- van de Wetering, Ernst. „The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art“, cit. 28. 8. 2021, <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>.
- Wallmüller, Julia. „Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration“, *The Moving Image* 7, č. 1 (2007), 78–91.

Filmografie

- Extase* (Gustav Machatý, 1932)
Černý Petr (Miloš Forman, 1963)
Ikarie XB-1 (Jindřich Polák, 1963)

Biografie

Tereza Frodlová působí jako restaurátorka a kurátorka Národního filmového archivu. Vystudovala Teorii a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně (FF MU) a Audiovizuální studia na FAMU, kde se specializovala na archivní prezervaci a restaurování filmu. Vedle prezervace a restaurování historických filmových materiálů se věnuje vztahu kinematografie a filmové techniky. V rámci doktorského studia na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (FF UK) se věnuje výzkumu zavádění barevného filmu v československé kinematografii 40. a 50. let. Publikuje v periodikách *Cinepur*, *Iluminace* a *Revue Filmového přehledu* a přednáší o dějinách filmové techniky, barvě v kinematografii a prezervaci a restaurování filmu na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU a Katedře filmových studií FF UK.

Zuzana Bauerová je historička umění a konzervátorka-restaurátorka malby. V Národním filmovém archivu se věnuje výzkumu a metodickému vedení projektů konzervování-restaurování sbírky a její preventivní konzervaci. Vystudovala Dějiny umění na Komenského univerzitě v Bratislavě, Vysokou školu výtvarných umění, obor restaurování malby, v postgraduálním studiu na Academia Istropolitana Nova se věnovala oboru Conservation management. Titul Ph.D. v oboru teorie a dějiny umění získala na Filozofické univerzitě v Brně. Přednáší na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a věnuje se projektům v oblasti ochrany a využívání kulturního bohatství. Specializuje se na historii a metodické postupy v konzervování-restaurování výtvarných děl. Odborné články na toto téma publikovala v slovenském i zahraničním odborném tisku. Je aktivní členkou mezinárodní organizace ICOM-CC.

Benjamin Slavík (Univerzita Karlova)

Digitální hranice: setkání s nejistotou (recenzní studie)

Daniel Strutt, *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Reality* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020).

Digital Frontiers: Meeting Uncertainty (A Review Study)

Abstract

The aim of the presented study is to describe the relationship between the thinking of the contemporary visual theorist Daniel Strutt and the French post-structuralist philosopher Gilles Deleuze; the tension between thought and image is mainly analyzed in this study. In his book *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema*, Daniel Strutt introduced the concept of the digital frontier (his own digital image ontology), which is strongly influenced by Deleuze's thinking (on the one hand by the ontological one in the work *Difference and Repetition*, on the other hand by the one devoted to the image of modern cinema in the book *Cinema 2: The Time-Image*). What unites the two authors is the effort to identify the forces that can be a source of human thought activity. They both find these forces in a moment in which man cannot rely on the ontological certainty of the image — and on the contrary, he is forced to create himself in the sphere of uncertainty. The presented study attempts to present this uncertainty in the context of the thinking of both authors.

Klíčová slova

reprezentace, Gilles Deleuze, Daniel Strutt, digitální obraz, analogový obraz

Keywords

representation, Gilles Deleuze, Daniel Strutt, digital image, analog image

— — —

Přechod od analogového obrazu k obrazu digitálnímu není v kontextu filozofického náhledu pouhým přechodem od jednoho technologického režimu k jinému; vše, co daný přechod předpokládá, s sebou nese proměnu vztahu mezi obrazem, zobrazovanou skutečností, technologií a vírou člověka ve výsledný obraz. Oba obrazové režimy přitom vyvolávají jinak zacílený zájem. V případě obrazu analogového se cyklicky navracují otázky, kte-

ré zkoumají deficit obrazu vůči skutečnosti. Co vše se ze zobrazovaného světa do obrazu otisklo? Oč skutečnost v obraze přišla? Analogový obraz se ukazuje coby místo ztráty; stává se prostorem nevyhnutelné redukce. V případě obrazu digitálního kladená otázka ukazuje zcela jiným směrem. Její perspektiva se mění již při zvážení materiálního základu obou obrazových režimů. Pokud analogový obraz udržoval s vnějším světem ontologické pouto prostřednictvím světla, tak s čím takové pouto navazuje skrze datovou materii obraz digitální? Nešikovně položená otázka zní: Co vůbec digitální obraz zobrazuje? Lépe by ji šlo formulovat takto: Zobrazuje ještě vůbec digitální obraz? Má k vnějšímu světu nějaký vztah? Jaký nese význam? Jak s ním rezonuje? Je s lidským světem v kontinuitě, nebo je pouhou technologickou konstrukcí, resp. datovým kódem? Výše uvedené otázky nevyčerpávají spektrum nutného filozofického tázání se na problémy digitálního obrazu. Zároveň ale nebyly vybrány nahodile. Záměrně byly formulovány tak, aby poukázaly ke skutečnosti, že problematika digitálního obrazu zahrnuje problémy hned několika filozofických disciplín: ontologie, estetiky a etiky. Jaký má digitální obraz vztah ke světu? Jak jej vnímáme? Co je v něm lidského?

Ontologie, estetika a etika vtělená do koncepce digitální zkušenosti

Tyto otázky jsou relevantní rovněž pro současného vizuálního teoretika Daniela Strutta. Ten se v knize *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema* pokouší rozvinout komplexní ontologii digitálního obrazu v kontextu tzv. post-cinema. Tento pojem definuje jako nový kulturně-technologický režim, do kterého zařazuje: produkci, střih, distribuci, samplování, remixování audiovizuálního materiálu, které jsou spojeny s širším kontextem: estetickým, sociálním, ekonomickým a politickým (s. 21).¹⁾ Konkrétně se teoretik ve svých analýzách věnuje obrazu převážně nedávných hollywoodských filmů: *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010), *Zdrojový kód* (Duncan Jones, 2011); tzv. artovou kinematografií reprezentuje snímek *Vejdí do prázdna* (Gaspar Noé, 2009). Přestože obraz analyzovaných snímků nenáleží nejaktuálnější produkci, tak zároveň lze tvrdit, že reprezentuje „současný technologický režim“. Slovní spojení „současný technologický režim“ nutně neznamená, že obraz daných snímků explicitně odpovídá obrazu snímků, které byly uvedeny do distribuce v posledních měsících či letech. Výraz odkazuje spíše ke způsobu, jak se k němu publikum v konkrétní historické epoše vztahuje. V tomto smyslu je obraz analyzovaných děl „současný“. Pozdější produkce totiž v daném ohledu zatím nepřinesla žádný výraznější zlom.

Struttova analýza digitálního obrazu je výrazně inspirována etablovanými autory kontinentálního filozofického myšlení; teoretik vychází především z textů Gillesa Deleuze a Bernarda Stieglera. Jeho práce je však zapuštěna rovněž do soudobé diskuze o filmovém obraze a digitální technologii; Strutt se vztahuje např. k myšlenkám Patricie Pisters nebo Catherine Malabou. V tomto kontextu je však třeba zmínit, že zmíněné autorky platí za

1) Danou definici Strutt volně přejímá od jiného filmového a vizuálního teoretika Stevena Shavira. Viz Steven Shavir, „What is the post-cinematic?“, *The Pinocchio Theory*, 11. 8. 2011, cit. 20. 6. 2021, <http://www.shavir.com/Blog/?p=992>.

poměrně invenční interpretátorky Deleuzových textů. Což zmiňuji z následujícího důvodu: Struttova kniha se sama včleňuje nejen do aktuálně probíhající debaty o digitálním obrazu a jeho ontologii, ale rovněž do diskuze o využitelnosti Deleuzových textů ve prospěch filmové či vizuální teorie. Zde předkládaná recenzní studie si následně klade za cíl reflektovat právě způsob, jakým Daniel Strutt čte a využívá práce post-strukturalistického filozofa.

Pokud bylo v úplném úvodu recenzní studie zmíněno, že problém digitálního obrazu je problémem ontologickým, estetickým a etickým, tak je zjevné, že si tíhu této komplexnosti uvědomuje rovněž Daniel Strutt. Je-li cílem jeho knihy *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Post-Cinema* předložit ontologii digitálního obrazu, tak tato ontologie do sebe integruje rovněž estetiku a etiku digitálního obrazu. Strutt tyto teoretické roviny nechápe izolovaně; jeho práce naopak ukazuje, že myslet jedno bez druhého není dost dobře možné. Nemožnost reflektovat jednotlivé aspekty digitálního obrazu v rámci samostatné disciplíny může poukazovat ke krizi myšlení. Nestaví nás digitální obraz — a skrze něj současný technologický režim — do pozice, ve které tradiční teoretické oblasti ontologie, estetiky a etiky ztrácejí své dřívější kompetence? Nemohl by být digitální obraz výzvou k formulování jiné filozofické disciplíny, která by do svého pole dokázala zahrnout disciplíny původní, aniž by je redukovala na jejich pouhé stíny?²⁾ Tyto otázky již však nejsou otázkami Daniela Strutta, nýbrž problémy, jejichž řešení jeho kniha může podněcovat.

K tomu, abychom do Struttovy teorie vstoupili, je třeba si vyjasnit perspektivu, kterou vůči obrazu sledovaných snímků zaujímá; to znamená: zodpovědět otázku, k čemu mu obraz sledovaných děl slouží. V této souvislosti je důležité zdůraznit, že Struttova studie není analýzou obrazového režimu post-cinema. Sledovaná díla nejsou tím nejdůležitějším; pro Strutta jsou spíše „místem“ popisu toho, jakým způsobem se prostřednictvím obrazu těchto děl můžeme — coby lidské citící a myslící bytosti — vztahovat k vnější realitě, resp. jakými prostředky tato díla mohou transformovat náš vztah ke světu, ve kterém žijeme. V souladu s inspirací v Heideggerově technologicky determinované ontologii Strutt předpokládá, že mody, jakými zakoušíme svět, jsou podmíněny technologiemi. Technologie nejsou jen tím, co svět zobrazuje, leč jsou nástrojem, který jej utváří (s. 81).³⁾ Svět již není vůči technologii vnějším, nýbrž je jejím přímým produktem. Strutt pracuje s digitálními filmy, protože právě jejich prostřednictvím se pokouší ukázat k procesům, jakými samy digitální technologie podmiňují naše vnímání prostoru a pohybu v něm; způsob této

2) V této perspektivě lze číst například myšlení současného francouzského filozofa Françoise Laruelle, spojeného se směrem tzv. non-filozofie; Laruelle svůj ontologický program prezentuje skrze heslo radikální imanence ALL-IN-ONE. Není přitom náhodou, že např. Gilles Deleuze — rovněž myslitel, jehož cílem bylo formulovat radiálně imanentní ontologii — jej označil za nejtalentovanějšího filozofa vlastní generace. Problematikou obrazu se Laruelle explicitně zabýval např. v publikaci *Photo-Fiction, a Non-Standard Aesthetics/Photo-fiction, une esthétique non-standard* (Minneapolis: Univocal Publishing, 2012).

3) V této souvislosti je dobré poznamenat, že přestože Strutt vychází z Heideggerovy pozice, směr jeho myšlení je ve výsledku značně ne-heideggerovský. Technologickou determinací bytí Heidegger směřoval k pesimistickým závěrům, tj. k ohrožení humanity samotné. Struttovo myšlení více než samotnou Heideggerovu filozofii připomíná spíše způsob, jakým Heideggerovy pozice rozpracoval Bernard Stiegler, který technologickou determinaci lidské zkušenosti nahlíží coby nutnou podmínku bytí člověka ve světě, která ovšem neohrožuje humanitu, nýbrž naopak zakládá její další potenciality (např. s. 39).

interakce je přitom jiný, než jaký byl v případě obrazu analogového. Digitalita tedy není pouhým typem obrazu zvolené audiovizuální produkce — digitálně natočených a zpracovaných filmů; ukazuje se coby proměnná forma bytí a zkušenosti, která výrazným způsobem utváří nový typ rezonance člověka a světa (s. 91). Není pouze tím, co sledujeme v kině nebo na monitoru; je způsobem existence: modelem pocítování. Struttova kniha se tak intenzivně váže k otázce: jak digitální technologie — případně sledování digitálních filmů — proměňuje naši zkušenost se světem samotným? Předpokládá tak, že digitální obraz reprezentuje zcela jinou zkušenost a vztah ke světu než obraz analogový, přestože oba typy mohou být smyslově nerozlišitelné.

Doplnění ontologických zdrojů

Daniel Strutt svou knihou rezonuje s badatelskými agendami několika oborů: filozofie, estetiky, filmových studií, vizuálních a kulturních studií. Je-li záměrem jeho studie popsat tzv. digitální zkušenost, pak je jeho tážení primárně filozofické; filmy a jejich obraz se v ní ukazují být spíše materií jím sledované zkušenosti; digitální obraz je v jeho teorii místem, ve kterém lze digitální zkušenost konkrétně sledovat a analyzovat, protože právě v tomto místě, v digitálním obraze, tato zkušenost probíhá. Kam jeho projekt směřuje, je možné osvětlit citátem Gillesa Deleuze:

Estetika trpí rozdírající dualitou. Na jedné straně označuje teorii smyslovosti jako formy možné zkušenosti; na straně druhé teorii umění jako reálné zkušenosti. Aby se oba tyto významy spojily, je třeba, aby se podmínky zkušenosti vůbec samy staly podmínkami reálné zkušenosti. Umělecké dílo se pak jeví reálně jako experimentování.⁴⁾

Navzdory tomu, že tento Deleuzův — často reprodukováný — programový postulát Strutt necituje, tak bylo důležité jej uvést. Studie Daniela Strutta je silně ovlivněná Deleuzovou ontologií; na pozadí úvah vizuálního teoretika působí především raný spis *Diference a opakování*. Zároveň však platí, že Strutt mnohem častěji cituje z druhé Deleuzovy filmové knihy *Obraz-čas*.⁵⁾ Tento postup přináší své důsledky. Fakt, že Strutt preferuje zdroj, ve kterém se Deleuze zabývá především filmovým obrazem, mu na jedné straně umožňuje reflektovat filozofické souvislosti digitálního obrazu; upozadění ontologického zdroje ale nutně způsobuje, že se ze Struttovy ontologie vytrácí užší vztah sledovaného obrazu k Deleuzově ontologii jakožto určitému „základu“, ze které jeho pojetí filmového obrazu vychází. Cílem následujícího textu je prostřednictvím odkazů k příslušným pasážím Deleuzovy ontologie některé ze Struttových úvah ve filozofické rovině kontextualizovat; zá-

4) Gilles Deleuze, *Logika smyslu* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2013), 274. Podobnou definici estetiky coby disciplíny zabývající se reálnou zkušeností coby zkušeností smyslovou lze číst ve spisu *Diference a opakování*. Zde navíc Deleuze připojuje důležitou poznámku. „Podmínky reálné zkušenosti svým rozsahem nesmí přesahovat to, co podmiňují.“ Zde rovněž Deleuze umělecké dílo označuje právě za model podmínek reálné zkušenosti coby zkušenosti smyslové. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Puf, 1968), 94.

5) Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas* (Praha: NFA, 2006).

roveň však budou Struttovy postřehy rozšířeny o další odkazy z jím preferované knihy *Obraz-čas*. Tato kontextualizace umožní nahlédnout, nejen v čem Strutt Deleuze následuje, ale rovněž v čem se od něj odklání. Záměrem není psaní Daniela Strutta jakkoliv korigovat, nýbrž spíše vyjasnit vztah mezi jeho teorií a jejím inspiračním zdrojem.

Vstup do silového pole digitálního obrazu

Daniel Strutt o digitálním obraze mluví jako o typu bytí: jeho text se nezajímá pouze o způsob, jakým tento obraz jest, ale rovněž o to, v jakém vztahu je s ním rovněž naše pocíťování. Obraz totiž není jen to, co vidíme, ale také to, co cítíme jako realitu. Z těchto důvodů vizuální teoretik analyzuje obraz zvolených filmů následujícím způsobem: v závislosti na technologii pozoruje, jak se mění vzájemné interakce těla, času a prostoru. Uvažovat o obraze jako o zkušenosti však není snadné. Aby mohla být tato koncepce proložena, je nutné provést jeden předchůdný krok: osvobodit obraz z obrazu. K tomu, aby obraz mohl být „formou bytí“ a „ztělesněné zkušenosti“, musí nutně přestat být obrazem. Obraz je totiž vždy obrazem něčeho, zobrazením něčeho, ukázáním něčeho, tedy reprezentací a) něčeho jiného, b) předpokladů, kterými on sám to něco jiné reprezentuje. Obraz nutně předpokládá vztah k něčemu, co je vzhledem k němu samotnému jiné, není bytím samotným a svou vlastní zkušeností. Máme-li o digitálním obraze uvažovat jako o formě bytí a ztělesněné zkušenosti, musíme se vrátit k jedné z výše uvedených otázek: Zobrazuje/reprezentuje vůbec digitální obraz? Filozofie Gillesa Deleuze — jakožto filozofie kritiky reprezentace — se jako zdroj pro vytvoření žádoucího teoretického zázemí tzv. nereprezentujícího obrazu přímo nabízí. Tento problém Deleuze v knize *Obraz-čas* komentoval takto: „Problémem diváka se stává, ‚co je v obraze k vidění?‘ (a nikoliv již ‚co uvidíme v následujícím obraze?‘).“⁶⁾ Podstatné tudíž je, co nám obraz nabízí sám v sobě, nikoliv co bychom v něm měli vidět, tedy co bychom v něm měli rozpoznat. Přestože se daný Deleuzův citát neváže přímo k digitálnímu obraze, tak se vztahuje k novým obrazovým typům, které Deleuze rozpoznal jako typy navazující na obraz-pohyb, který vykázal coby obraz reprezentativní: coby obraz nepřímou reprezentující pohyb vnějšího světa.⁷⁾

Debaty o digitálním obraze bývají vedeny prostřednictvím odlišení od obrazu analogového. Oba obrazové typy jako by vnucovaly krajní interpretaci. Tu lze formulovat následujícím způsobem. Analogový obraz je určitým otiskem reality; nikoliv však její kopií. Do obrazu digitálního se však již nic neotisklo; digitální technologie svět nejprve transformuje v data, která poté na monitorech ukazuje coby onen svět. Ontologický status obou obrazových typů se tak komplikuje: analogový obraz se zdá být reprezentativní, zatímco obraz digitální se ukazuje být naopak nereprezentativním. Tyto krajní pozice je však snadné napadnout. Již například André Bazin ukázal, do jaké míry analogová technologie vnější svět nejen reprodukuje a konzervuje, ale také k němu přidává něco ze své vlastní reality.⁸⁾

6) Tamtéž, 324.

7) Tamtéž, 322.

8) André Bazin, „Ontologie fotografického obrazu“, in *Co je to film?*, André Bazin (Praha: Československý filmový ústav, 1979), 13–19.

Platí to ale také z druhé strany: přestože digitální obraz je — ontologicky vzato — pouhým kódem, pouhou technologií, tak nám stále tato technologie ukazuje svět, který dokážeme rozpoznat. Chápeme-li tedy analogový obraz jako reprezentativní a digitální obraz jako nerepresentativní, tak mluvíme spíše o určitých vektorech, ke kterým dané režimy ukazují. Přestože nelze tvrdit, že analogový obraz je zcela transparentní reprezentací reality, tak jeho pouto s touto realitou je nepochybně užší než u obrazu digitálního.

Sledovaná distinkce má pak za důsledek zcela jinou víru diváka v obraz v případě obou režimů. Analogový obraz vyvolává větší důvěru; vzbuzuje v nás pocit, že mu můžeme věřit. Obraz digitální nás naopak nechává v nejistotě; vede nás k váhání nad tím, čím vůbec je. Tento rozdíl může doložit často se opakující divácká zkušenost s filmy, které obsahují větší množství digitálních efektů, tj. typicky s akčními snímky; recipient mívá tendenci se ptát: Co se stalo „doopravdy“ a co „pouze před zeleným plátnem“? Motiv nejistoty se pak zdá být bodem, skrze který lze sblížit Struttovu teorii digitálního obrazu s Deleuzovou ontologií; oba rámce zastřešuje novost. Přestože nové v pojetí Daniela Strutta je značně inspirováno novým Gillesa Deleuze, tak obě koncepce nejsou zcela totožné; obě se však opírají o odklon od reprezentace. Rovněž způsob, jakým se oba autoři „osvobozují“ ze sféry reprezentace, je podobný; Deleuze i Strutt zdůrazňují tvůrčí aktivity mysli spojené s akty experimentace. Zatímco v Deleuzově ontologii se svět nachází v nikdy neukončeném procesu stávání-se-jiným, tak Struttův digitální obraz transformuje realitu v cosi jiného. Oba přístupy spojuje, že opouští sféru analogických identit.

Přesun od „reprezentativního“ analogového obrazu k „nerepresentativnímu“ digitálnímu obrazu Danielu Struttovi otevírají postřehy teoretika Thomase Elsaessera,⁹⁾ který v případě digitálního obrazu zdůrazňuje odklon od vnímání prostorových a časových konfigurací. Digitální obraz již není omezen pevnou fixací těchto bodů. Je spíše tokem přítomnosti; tento tok pak lze chápat coby autonomní formu bytí obrazu. Perspektiva této přítomnosti je však nespolehlivá a fluidní, narušující garanci reprezentace neboli spolehlivého zobrazení toho, co se v době pořizování záznamu nacházelo před technologickým aparátem (s. 84). Tuto nespolehlivost lze doložit také tím, že digitální obraz je založen v kódu, který je nekonečněkrát editovatelný: vždy do něj můžeme něco dopsat, nebo z něj naopak něco vyškrtnout. Digitální obraz není výhradně utvářen zobrazením kontur vnějšího světa; lze v něm sledovat dále interakce prostoru, hmoty a síly, které digitálním obrazem prostupují, které jej utvářejí coby silové pole (s. 93). Zatímco analogový obraz je obrazem podobnosti prostorových bodů obrazu a vnější reality, tak obraz digitální je utvářen silovými vztahy, které se rozprostírají mezi těmito body. Přejímá-li Strutt Elsaesserovu tezi o odklonu od časových a prostorových souřadnic, nemíní tím, že by digitální obraz takovými souřadnicemi nebyl určen; oba teoretici se spíše pokouší naznačit, v jakém vztahu se vůči sobě dané souřadnice nachází. V případě obrazu analogového je to stav klidu, respektive pevně fixovaného otisku.¹⁰⁾ Digitální obraz je ale utvářen nikoliv otiskem, nýbrž trans-

9) Viz Thomas Elsaesser, „Digital Cinema: Convergence or Contradiction?“, in *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, eds. Carol Vernallis – Amy Herzog – John Richardson (Oxford: Oxford University Press, 2013), 13–42.

10) V této souvislosti je třeba uvést poznámku, která přichází ze stran historiků a archivářů médií: analogové médium — resp. jeho materialita — se mění v čas. V důsledku časové koroze se tak „kvalita“ obrazu proměňuje. S tím se setkávají návštěvníci archivních kin, kdy v obraze sledovaných filmů vidí vizuální fenomény,

formujícím se pohybem datového kódu. Píše-li Strutt o tomto pohybu jako o interakcích hmoty a síly, snaží se poukázat právě k procesu, jakým digitální obraz transformuje skutečnost tím, že do vzájemných silových vztahů uvádí složky reprezentativního a rovněž nerepresentativního řádu, které na sebe působí, respektive se vzájemně prostupují, uvádí do procesu stávání-se-jiným. Je-li tedy digitální obraz nerepresentativní, tak pouze v uvozkách. Totéž platí rovněž o obrazu analogovém coby reprezentativním.

Je-li digitální obraz chápán coby obraz „silový“, respektive založený v interakcích sil, tak je třeba se u pojmu síly zastavit. Zdá se, že Strutt napříč svou knihou s pojmem síla zachází nereflktovaným způsobem — jak přesně sílu a silové vztahy chápe, příliš nekonkretizuje. Z toho důvodu je vhodné poukázat k tomu, jak o síle píše Gilles Deleuze, kterým je Struttovo uvažování nepochybně ovlivněné. V obecné rovině Deleuze problematiku sil konceptualizuje ve značně extenzivní interpretaci textů Friedricha Nietzscheho. Podle obou filozofů je síla tím, co vyjadřují objekty nebo fenomény. „Neexistuje fenomén, který by nebyl vlastněn silou; sám o sobě je ukazováním určité síly. Každá síla je vždy v podstatném vztahu s jinou silou. Síla je ovládání, ale zároveň je to objekt, na které ovládání působí. [...] Pojem síly znamená sílu, která se vztahuje k jiné síle.“¹¹⁾ Síla je tedy spojená s afektivitou a expresivitou, které vyznačují z povrchů těles. Že ve velmi podobném duchu o síle Deleuze uvažoval rovněž v kontextu s filmovým obrazem, doloží následující pasáž z knihy *Obraz-čas*:

Jestliže se zhroutí ideál pravdy, vztahy zdání již nepostačí k tomu, aby se udržovala možnost soudu. [...] Co zbudě? Zbudou těla, která jsou silami, ničím jiným než silami. Avšak síla se již neváže k nějakému centru, ani se nestřetává s prostředím, či překážkami. Střetává se pouze s jinými silami, vztahuje se k jiným silám, na které působí, nebo které působí na ni.¹²⁾

Zde předestřená ontologie sil poukazuje k živému dynamismu, který je vyzdvížen na úkor jasně vymežitelných analogických identit. Takto „rozehrané“ silové vztahy jsou pak tím, co Strutt pozoruje právě uvnitř digitálního obrazu. Obraz se již neskládá z postav, předmětů, dekorací, je utvářen silami ve vzájemných vztazích. Odlišné estetické účinky analogového a digitálního obrazu mohou souviset právě s exponovaným pojmem síly; síla je silou exprese, vibrací, dává vyvstat afektu.

Pokud v analogovém obraze sledujeme především jeho analogický vztah k vnějšímu světu, tak v obraze digitálním můžeme navíc pociťovat rovněž vztahy uvnitř něho samotného, tj. jeho silové relace a vzájemné transformace. Zatímco s analogovým obrazem se obracíme „ven“, tak v případě toho digitálního směřujeme „dovnitř“. Tento zásadní motiv ontologie digitálního obrazu — tedy způsob, jak do relačních sil, které v něm působí, vstupuje vnímání člověka — Strutt analyzuje na pozadí filmů *Tron: Legacy* a *Vejdi do prázdna*; v těchto analýzách teoretik sleduje silové interakce mezi prostorem, časem a lidským tě-

s nimiž se diváci, kteří danou kopii viděli dříve, setkat nemohli. Analogový obraz tak sice zafixoval realitu, ale ona zafixovaná realita v závislosti na materiálních změnách žije svým vlastním životem, resp. se stále transformuje.

11) Gilles Deleuze, *Nietzsche a filosofie* (Praha: Herrmann a synové, 2004), 16.

12) Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 167.

lem. Zde je důležité zdůraznit, že postulovaný odklon od rozpoznání reprezentací k afektivnímu zakoušení impresí není zcela absolutní; nejedná se o bezvýhradný přestup od jednoho k druhému. Obě roviny vztahování se jsou pochopitelně přítomné v obou technologických režimech. Jedná se tedy spíše o zdůraznění určitého posunu nebo rozdílného rozložení proporcí: zatímco analogový režim umožňuje víceméně standardní reprezentace kontur světa, tak režim digitální simuluje jeho silové relace a transformace. Nutno zdůraznit slovo simulace: ony silové relace — mezi hmotou, prostorem a tělem — totiž nenáleží vnější realitě, ale již zmíněnému ztělesněnému bytí-obrazu. Digitální obraz tedy není zobrazením jiného; je svou vlastní přítomností, která produkuje podobnost s vnějším světem, jež není ontologická, leč kognitivní.

Digitální hranice: ontologie myšlenkového limitu

Digitální obraz charakterizuje ontologická nespolehlivost; nikdy si nemůžeme být úplně jistí tím, jaký vztah má to, co v něm vidíme, k realitě, kterou v něm rozpoznáváme.¹³⁾ Tato ontologická nejistota je vtělena rovněž do klíčového konceptu Struttovy teorie, pojmu tzv. digitální hranice (digital frontier). Když Daniel Strutt zdůrazňuje rysy „ontologické problematičnosti“ a „limitů myšlení“, tak je definuje v úzkém vztahu k fundamentálním motivům myšlení Gillesa Deleuze. „Hranice je ontologickou liminalitou prozkoumanou prostřednictvím počítačově generovaných fabulací digitálně tvarovaného prostoru, našich těl a akcí uvnitř tohoto prostoru, a tranzitních zón mezi aktuálním a virtuálním“ (s. 82). Pro Strutta je důležitý především vztah aktuálního a virtuálního, tj. v daném případě reprezentativního a nerepresentativního.¹⁴⁾ Jeho koncepce není založena na přechodu od aktuality (analogového obrazu) k virtualitě (obrazu digitálního). O digitálním obrazu uvažuje spíše jako o vzájemně promíšeném mezi-prostoru aktuality a virtuality; jejich vzájemnou kontaminaci popisuje metaforou tzv. „křížového opilování“ (s. 82).¹⁵⁾ Chápe-li digitální obraz coby mezi-prostor aktuálního a virtuálního, tak jej zároveň chápe coby ontologickou kategorii tvarovanou nástroji digitální komunikace a obrazové produkce, jež je utvářena reprezentativními a nerepresentativními prvky (s. 83).

13) Napříc textem Strutt poukázal k několika koncepcím digitálního obrazu, které se sbíhají v definici, jež se opírá o různým způsobem vyjádřenou ontologickou nespolehlivost digitálního obrazu. Výše byla zmíněna např. teorie filmového badatele Thomase Elsaessera. Strutt dále odkazuje např. na Markose Hadjinoannou, který je přesvědčen o tom, že digitální obraz je obrazem non-prostoru, ve kterém vznikají kontingentní (nahodilé) a paradoxní časoprostorové vztahy, jež jsou v neustálém toku, tj. proměně, nestabilitě, z hlediska možnosti fixace stavu nespolehlivosti (s. 84–85). Referováno je rovněž k postřehu Seana Cubitta, podle něhož nedílným faktorem, který se na digitálním obrazu podílí, je noise, tedy ruch, chyba, narušení přenosu (s. 87).

14) Píše-li Strutt o virtualitě, je třeba mít na paměti, že pro něj není natolik důležitým pojmem jako pro Deleuze. Zatímco v Deleuzově ontologii je virtualita náročným konceptem, prostřednictvím něhož Deleuze opouští sféru reprezentace, tak ve Struttově teorii pojem virtuální lakonicky označuje to, co není reprezentativní.

15) Tato nemožnost ztotožnit digitální obraz buď s režimem aktuality, nebo režimem virtuality, je blízká myšlení Jacquesa Derridy, na kterého však Strutt odkazuje ve své studii pouze zřídka. Pokud tak činí, tak navíc v jiných souvislostech. Právě Derridova filozofie je typická právě prosazováním strukturální nerozhodnutelnosti.

Struttův obraz již není reprezentativní, ale ani není nerepresentativní. Všechny autorem zmíněné koncepce ontologické nespolehlivosti digitálního obrazu — ať jde o tu Struttovu, Elsaesserovu, nebo Cubittovu — poukazují k podobným důsledkům. Pokud již digitální obraz nemůže, tak jak činil obraz analogový, reprezentovat vnější svět, tak to, co se v digitálním obraze ukazuje, je cosi jiného než právě tato reprezentace; zároveň však platí, že tato jinakost sféru reprezentace neopouští zcela: jako by se nacházela v prostoru „-mezi“, který je prostorem již zmíněné transformace, či řečeno Deleuzovým slovníkem, stávání-se-jiným. Strutt tedy reprezentaci nepřekonává, leč ukazuje k jejím limitům. Ke skutečnosti, že ony dynamické a unikavé prostory „-mezi“ jsou charakteristickými „místy“ Deleuzovy filozofie, poukázal např. český estetik Vlastimil Zuska: „... ukazují se například v pojmech rhizomu, schizoanalýzy, konceptu události, stávání se, v problematice vztahů vnitřní-vnější, subjekt-objekt, pravda-nepravda, aktuální-virtuální.“¹⁶⁾ Také z toho plyne, že pokud Strutt situuje „svůj“ digitální obraz mezi reprezentaci a nerepresentaci, činí tak v silné a nepřehlédnutelné deleuzovské inspiraci.

Deleuzův úkol: vyjít z obrazu myšlení

Jedny z posledních vět knihy *Obraz-čas* zní: „Pro mnoho lidí je filozofie něčím, co se ,netvoří, nýbrž co již jako hotové existuje prefabrikované v nebi. Přesto však je filozofická teorie sama praxí, tak jako její předmět. Není o nic abstraktnější než její předmět.“¹⁷⁾ Nad tím, že Deleuze filmovou, literární, výtvarnou nebo hudební tvorbu oceňuje coby akt tvořivosti, by nebylo nutné se zvláště pozastavovat. Nakonec to odpovídá sdílenému předpokladu: umělci tvoří. Když však Deleuze filozofickou aktivitu — jejímž cílem je myslet — spojuje s tvořením, tak zároveň odhaluje, proč byl natolik fascinován uměním: našel v něm prvek, který předpokládá každé skutečné myšlení, jež však zároveň v mnoha velkých filozofických projektech postrádal — tvořivost a novost.¹⁸⁾ Definuje-li Deleuze ve svých ontologických spisech podmínky novosti, tak tímto postupem zároveň určuje podmínky vzniku myšlení coby tvořivé aktivity. Východiskem těchto Deleuzových úvah je striktní odmítnutí Descartesovy teze, podle které je myšlení predispozicí každého člověka.¹⁹⁾ Mnohem bližší je mu Heideggerova pozice, podle které jsme se ještě, jakožto lidé, stále nenaučili myslet. „Je třeba, aby myšlení jakožto myšlení podstupovalo určité násilí, je třeba, aby určitá moc nutila myslet.“²⁰⁾ Důvod, proč Deleuze píše o umění, lze odhalit

16) Vlastimil Zuska, „Deleuze — Filmová událost“, in *Film 2: Obraz-čas*, Deleuze, 334.

17) Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 331.

18) Touto Deleuzovou pozicí se zabýval např. americký filozof Gregg Lambert: „Neříká se, že filozofie již není kreativní. Spíše je až příliš zatížená svou vlastní historií, která ji zpomaluje. To, co je dnes nazýváno filozofií, je jako zpomalený záběr ve zlatých dobách kinematografie, jako expresionistické plátno, které visí v Louvru, jako absolutní kniha nafouknutá příliš mnoha interpretacemi. Moderní filozofie, coby umění vytváření pojmů, se stále zpožďuje a ještě stále nedosáhla období intenzivní experimentace srovnatelného s těmi, kterými v posledních dvou stoletích prošla věda a moderní umění.“ Gregg Lambert, *In Search of a New Image of Thought: Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 17–18.

19) „Akt myšlení nevyplyvá z přirozené možnosti. Je naopak jediným opravdovým tvořením. Tvoření je genezí aktu myšlení v myšlení samotném.“ Gilles Deleuze, *Proust a znaky* (Praha: Herrmann a synové, 2016), 110.

20) Deleuze, *Nietzsche a filozofie*, 188.

v následující větě: „Čekáme na síly, které by dokázaly z myšlení udělat něco aktivního.“²¹ Umělecké materie, dle Deleuze, obsahují síly, které jsou nadány schopností donutit člověka myslet. V souvislosti s touto potencií filmového obrazu se Deleuze k Heideggerovi obrátil rovněž ve filmové knize *Obraz-čas*: „Heidegger řekl: ‚Člověk může myslet potud, pokud k tomu má možnost. Sama tato možnost však nezaručuje, že toho budeme schopni.‘ Je to právě tato schopnost, tato moc, a nikoliv pouze logická možnost, co nám chce kinematografie dát, když na nás přenáší tento otřes.“²² To, co nás ve filmovém obraze může vést k myšlení, dále specifikoval takto: „Je to na jedné straně přítomnost nemyslitelného v myšlení, jež bude současně jeho zdrojem i omezením; na straně druhé to je nekonečná přítomnost jiného myslícího v myslícím, který rozbíjí každý monolog myslícího já.“²³

Vzhledem ke skutečnosti, že Daniel Strutt svou digitální hranici definuje coby „limit myšlení“, tak se zdá, že k filmovému obrazu přistupuje podobně jako Gilles Deleuze. Oba autoři setkání s filmovým obrazem chápou coby setkání se silami, které člověka nutí myslet; které v člověku spouští myšlení. Jak vyplývá z odkazů k Heideggerovi: tvorba není zdarma; kdokoli chce být tvořivý, kdokoli chce produkovat novost, musí za ni zaplatit určitou cenu. Vyvolávají-li filmové obrazy — nutno říci: určité filmové obrazy — otřesy, které „spouští“ myšlení, tak pak jsou zde ještě jiné obrazy, respektive ještě jiný obraz, který naopak tvořivosti — a tím pádem také myšlení — brání; tímto obrazem je tzv. obraz myšlení, kolem kterého Deleuze utváří konceptuální kritiku reprezentace.

Ne vždy Deleuze mluví o stejném obrazu, respektive ne vždy má obraz stejný vztah k reprezentaci a myšlení či možnosti myslet. V raném období zhusta rozpracovával koncept obrazu myšlení; mezi lety 1962 až 1968 mu věnoval kapitoly v následujících knihách: *Nietzsche a filosofie* (1962), *Proust a znaky* (1964) a *Diference a opakování* (1968).²⁴ Prostřednictvím daného pojmu Deleuze konceptualizoval problém předpokladu myšlení. Jak napsal Gregg Lambert: „Obraz myšlení je to, co filozofie vždy na začátku aktu myšlení předpokládala; týká se problému předpokládání ve filozofii, předpokladu obrazu, který slouží jako fundamentální základ pro to, co v myšlení vyvstává.“²⁵ Tento fundamentální základ — obraz myšlení — je pak tím, co myšlení „ustavuje“ či „ukotvuje“, respektive zneumožňuje myšlení myslet, myslet něco jiného než onen obraz, myslet něco jiného, než co tento obraz vymezuje. Ve spisu *Diference a opakování* Gilles Deleuze obraz myšlení coby model reprezentace vysvětloval např. v kontextu vnímání. Reprezentace je pro Deleuze spojena s akty rozpoznávání; pokud něco rozpoznáme jako něco, pokud mentální obraz věci spojíme s jejím jazykovým pojmem, myslíme v režimu reprezentace: věc reprezentujeme slovem.²⁶ Deleuze dále konstatuje, že přestože akty rozpoznávání okupují velkou část

21) Tamtéž.

22) Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 188.

23) Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 201.

24) V souvislosti se jmenovanými knihami je podstatné si uvědomit, že přestože jsou sledované tituly zaměřené jiným způsobem (první je filozofickým portrétem, druhý knihou o umění, třetí ontologickým spisem), tak v každém z nich je umístěna kapitola o obrazu myšlení, která konceptualizuje možnost myslet, resp. myslet nově. Tento kontext tak stvrzuje, že tím hlavním, co Deleuze ve svém psaní sleduje, je myšlení jako takové.

25) Gregg Lambert, *In Search of a New Image of Thought: Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021), 1.

26) Deleuze, *Diférence et répétition*, 174.

našeho života, tak jsou pro filozofii — a tím pádem rovněž pro myšlení samotné — mimořádně nebezpečné. Tyto akty nám — prostřednictvím toho, že objekty naší zkušenosti ztožňují s minulými obrazy a k nim přiřazeným pojmům — znemožňují myslet.²⁷⁾

Pro přesnost je třeba dodat: píše-li Deleuze, že nám akty rozpoznávání znemožňují myslet, tak tím má na mysli, že to, co tyto akty blokují, je vyvstávání novosti v myšlení, která by nás směřovala do budoucnosti. Tyto akty jako by nás naopak vracely do minulosti. Deleuze navíc dodává, že to, co v objektech rozpoznáváme, nejsou pouhé objekty samotné, ale především hodnoty a ideologické projekce spojené s těmito rozpoznávanými objekty, které zakládají morální hodnocení světa.²⁸⁾ Sílu, která nám nejen umožňuje procházet rozpoznávacími akty, ale rovněž nás nutí tyto akty nevědomě provádět, Deleuze považuje za jakýsi neslyšitelný hlas, jenž pociťujícímu člověku našeptává, odvádí jej od intenzit novosti. Žádá-li Deleuze vystoupení z obrazu myšlení, tak tím požaduje, abychom se zbavili záteže rozpoznávání: abychom svět vnímali coby intenzitu nového, a nikoliv coby reprezentující analogii toho, s čímž jsme se již někdy v minulosti setkali, coby reprezentaci. Otřesení obrazem myšlení je tak otřesením klišé a dogmaty, kterými je myšlení paralyzováno. Deleuzovo myšlení o filmovém obrazu pak takové otřesy rozpracovává...

Přestože rané Deleuzovy texty skutečně spojují obraz s ne-myšlením, tak se zdá, že v pozdějším období dochází k důležité změně. V době, kdy Deleuze publikoval dvojici filmových knih *Obraz-pohyb* (1983) a *Obraz-čas* (1985), lze sledovat, že rovněž obrazem, či v obraze, lze myslet. V Deleuzově myšlení však nedochází k nečekanému obratu, leč spíše k hlubšímu rozpracování problému vztahu myšlení a obrazu. Rovněž klíčové pojmy obrazu-pohybu a obrazu-času Deleuze staví, ač implicitně, do vztahu k reprezentaci. Oba obrazové režimy — ten první se vyskytuje napříč předválečnou kinematografií, ten druhý napříč kinematografií moderní — zahrnují určité způsoby myšlení. Filmy prvního období jsou pro Deleuze charakteristické kontinuálním pohybem, který je nositelem myšlení, tzv. duchovním automatem. V souvislosti s obrazem-pohybem vzniká paradoxní situace: obraz-pohyb sám myslí, ale něco takového stále odepírá tomu, kdo jej sleduje. Gregg Lambert tuto situaci komentuje takto:

Mysl musí reagovat, nebo odpovídat na pohyb, který je [v obrazu-pohybu] bezprostředně dán. Tato response je organickou součástí obrazu samotného. [...] Příčina myšlení tak není na straně subjektu, myšlení již není logickou možností, kterou můžeme, či nemusíme provést, ale stává se naopak fyziologickým imperativem. [...] Mysl diváka je nucena odpovídat, reagovat, myslet.²⁹⁾

Přestože divák sledující obraz-pohyb myslí, tak myslí jen to, co mu obraz-pohyb prikazuje myslet. Obraz-pohyb stále odpovídá obrazu myšlení; oba pojmy podmiňují to, co vůbec může být myšleno. Slovy Gillesa Deleuze: „Duchovní automat se stal mumií, ochromenou, zkostnatělou, zmrzačenou instancí, která svědčí o nemožnosti myslet.“³⁰⁾ Ještě

27) Tamtéž, 176.

28) Tamtéž, 177.

29) Lambert, *In Search of a New Image of Thought*, 159.

30) Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 199.

explicitněji to vyjádřil Lambert: „Monstrum, které se vynořuje, je automatický charakter myšlení.“³¹⁾

Pokud se obrazu-pohybu nepodařilo opustit reprezentativní režim, tedy obraz myšlení, tak mnohem blíže se této potenci, která je zároveň potenci myšlení nového, přiblížil obraz-čas. Hlavním bodem, který od sebe odděluje obraz-pohyb a obraz-čas, je motiv ne/identity prostoru a času; zatímco obraz předválečné kinematografie časoprostorové pouto uchovává v identitě, tak obraz kinematografie poválečné jej rozpojuje. „Ke kinematografické mutaci dochází, když odchylky pohybu získávají svou nezávislost: když pohyblivá tělesa a pohyby ztrácejí své invarianty. Pak nastane zvrat, při němž si pohyb přestane nárokovat pravdu a čas přestane být podřízen pohybu. Pohyb, který je naprosto decentrovaný, se stává falešným pohybem, a čas, který je naprosto osvobozený, se stává mocí klamu, který se uskutečňuje ve falešném pohybu.“³²⁾ To, co je zde důležité, respektive co otevírá cestu ven z obrazu myšlení a z reprezentace, je pak zejména toto: pohyb si přestane nárokovat pravdu a čas přestane být podřízen pohybu. V tento okamžik se již divák nemůže spolehnout na to, co mu našeptává obraz myšlení, duchovní automat nebo obraz-pohyb, tedy na to, co tento obraz reprezentuje, ale naopak čelí určitému otřesu, rozpojení času a pohybu; důsledkem tohoto otřesu je, že musí začít myslet — sám, bez obrazu —, a tedy začít tvořit.

Nezřídka se opakující činností filmových teoretiků ovlivněných Deleuzovým myšlením je spekulování: jak by byl definován třetí obrazový typ? Reflexi těchto impulsů předkládá Daniel Strutt, který jednu podkapitolu své knihy pojmenoval takto: „Potřebujeme nový digitální obrazový typ — Film 3?“ (s. 58–60). Již skutečnost, že se Strutt tímto způsobem táže, poukazuje k jeho skepsi vůči takovým výbojům. Vizualní teoretik se přiklání spíše k názoru, že dostačující by bylo inovovat/modifikovat druhý obrazový typ — tedy obraz-čas. K něčemu takovému poskytuje impuls i sám Deleuze, který v závěrečné kapitole knihy *Film 2: Obraz-čas* sice nepíše o digitálním obraze, ale o elektronickém obraze již ano. Elektronický obraz Deleuze na jednu stranu spojuje s obrazem televizním a video-obrazem, ale zároveň elektronický obraz označuje za jeden z nově se vynořujících nových typů obrazu. Ty charakterizuje takto:

Nové obrazy nemají vnějšek (mimoobrazové pole), ani se nezvnitřňují v celku: mají spíš rub a líc, jsou oboustranně přes sebe nepřeložitelné, mají schopnost obrátit se k sobě samým. Jsou předmětem neustálé reorganizace, kde se nový obraz může zrodit z kteréhokoliv bodu obrazu předcházejícího. Organizace prostoru tu ztrácí své privilegované směry [...], ve prospěch mnohoseměrného prostoru, jenž neustále variiuje své úhly a souřadnice. A samo plátno [...] se už nezdá odkazovat k lidské postavě, nýbrž tvoří spíš jakousi informační tabuli, temný povrch, do něhož se zapisují fakta, informace nahrazující přírodu.³³⁾

31) Lambert, *In Search of a New Image of Thought*, 162.

32) Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 171.

33) Tamtéž, 315.

Deleuzův pohled v mnohém rezonuje se Struttovou koncepcí. Ten tvrdí, že digitální obraz může být chápán coby „původní obrazový typ, který ontologicky přesahuje obraz-čas tím, že se odklání od trvání coby principu metafyzického citění reality směrem k více plurálnímu metafyzickému pojetí materiality, dimenzionality, kauzality, působení, energie a síly“ (s. 59). Zároveň ale uvádí, že tento digitální obraz není novým Deleuzovým obrazovým typem: „Můžeme mluvit o kategorii obrazu-času znovuzavedené k popisu heterogennějšího afektivního toku“ (s. 59). Z čehož by snad bylo možné vyvodit následující: digitální obraz je další fází obrazu, která je o další krok vzdálena reprezentaci. Ve výše uvedené citaci tímto směrem ukazuje sám Deleuze: již zde nejsou žádné vnějšky, žádná příroda, žádné reference k lidské postavě. Obraz se naopak obrací pouze k sobě samému, své informační tabuli. Ale stále platí — přestože v digitálním obraze není vnějšek a příroda — tak obojí v něm coby lidé rozpoznáváme.

Různé druhy ontologické nerozlišitelnosti

Deleuzova snaha překonat reprezentativní režim má v sobě — a právě zde je třeba vnímat silnou inspiraci tvorbou Friedricha Nietzscheho — silný etický náboj. Jádrem Deleuzova programu by šlo shrnout takto: k existenci — respektive k událostem existence — je třeba zaujmout takový postoj, abychom jí byli hodni. Právě v tomto bodu se v Deleuzově myšlení protíná ontologie, estetika a etika. Cestu k etickému vztahu k existenci otevírá estetika; přístup k ní je etický pouze tehdy, pokud v událostech uchopujeme jedinečnost toho, s čímž se setkáváme. V kontextu obrazu to dobře vystihuje již jednou uvedená citace Deleuze: „Problémem diváka se stává, co je v obraze k vidění?“ (a nikoliv již „co uvidíme v následujícím obraze?“).³⁴⁾ Tohoto typu nazírání lze dosáhnout pouze estetickým postojem, čistě smyslovým pociťováním události.

V podobném duchu, zdá se, o digitálním obraze přemýšlí rovněž Daniel Strutt. „Aby byl obraz etický, musí zpochybnit nás samotné, rozprášit náš smysl vlády nad významem, a poté nabídnout možnost kreativní volby, přetvoření. Musíme zakusit naši vlastní bezmoc a najít způsob, jak se jí vymanit, aniž bychom se pokoušeli nad obrazem získat na-prostou kontrolu. Toto je probíhající proces stávání“ (s. 102). Struttova ontologie digitálního obrazu odpovídá Deleuzově ontologii v následující rovině: obojí je výzvou k tvorbě, k přetváření toho, co je dáno. Podobně jako Deleuzovy události nepřebývají v reprezentativních analogiích, tak Struttův obraz nezobrazuje vnější svět; obojí hledá únik z reprezentativních struktur. Daniel Strutt inspiraci nachází především ve výše představeném pojmu obraz-čas, který v jeho interpretaci „podporuje aktivní čtení, experimentaci, tázavý mód myšlení, jenž zpochybňuje morální absolutismus obrazu-pohybu“ (s. 102). Rovněž se obrací k souvisejícímu pojmu „síla klamu“, který pokládá za nástroj „narušení a převrácení normativního filmového obrazu, který nevystavuje pouze klam obrazu, ale je také novým způsobem myšlení ve filmovém obraze“ (s. 103). Právě až v těchto souvislostech vystává novost digitálního obrazu, který je však jen kategorií obrazu-času. To, co je v něm nové,

34) Tamtéž, 324.

nejsou nutně nové tvary a struktury, ale spíše síly, které podněcují a provokují aktivní přístup k němu. Skutečnost, že si nemůžeme být jisti tím, co v digitálním obraze vidíme, na nás vytváří tlak: nutí nás tvořit, myslet; být ve vztahu k tomuto obrazu aktivními tvořivými bytostmi, které nepředpokládají pravdu. Obraz tvořit, nerozpoznávat jej. Tyto otázky — a s nimi spojený způsob sledování — analogový obraz nedokázal přímo vyvolat. Připomeňme si znovu výše citovanou Deleuzovu větu: „pohyb si přestane nárokovat pravdu a čas přestane být podřízen pohybu“.³⁵⁾

Přestože se Strutt Deleuzovým obrazem-časem, stejně jako jeho ontologií, silně inspiroval, tak jeho pojetí digitálního obrazu není doslovným převzetím Deleuzova obrazu-času. Důvody, proč nejsou obě koncepce identické, jsou následující. Oba autoři ve snaze konceptualizovat obrazový režim pracují s odlišnými opozicemi. Zatímco Strutt se spoléhá na etablovanou dvojici analogový/digitální obraz, tak Deleuze volí vlastní pojmové duo obraz-pohyb/obraz-čas. Zatímco první dvojice odlišuje zejména rozdílný technologický režim, tak ta druhá konceptualizuje spíše určitý zlom, k němuž v dějinách kinematografie došlo ve sledované otázce vztahu myšlení a obrazu. Zájem obou autorů je podobný: nalézt ve filmovém obraze únik z reprezentace. Zatímco Deleuzův pojem obrazu-času je výústěním jeho dlouhodobého projektu kritiky reprezentace, jehož filozofickému rámci se značně podřizuje, tak Struttova digitální hranice není podřízena žádné zastřešující teoretické intenci; představuje spíše snahu o co nejpresnější a nejdetailejší rozkrytí povahy digitálního obrazu coby rámce zkušenosti.

Tento rozdílný přístup k obrazu pak podmiňuje hlavní rozdíl mezi Deleuzovým a Struttovým pojetím: zatímco Deleuze mohl představit filozofickou koncepci, pomocí níž učinil další krok směrem od režimu reprezentativního myšlení („pohyb si přestane nárokovat pravdu a čas přestane být podřízen pohybu“),³⁶⁾ tak Strutt spíše zvažuje, do jaké míry je digitální obraz reprezentativní a ne-representativní. Připomeňme si ještě jednou Struttovu definici: digitální obraz zahrnuje „kategorie a vztahy bytí tvarované nástroji digitální komunikace a obrazové produkce, jež jsou utvářeny reprezentativními a non-representativními prvky“ (s. 82). Digitální obraz Daniela Strutta se nenachází mimo reprezentaci, ale spíše v zóně nerozlišitelnosti reprezentace a ne-representace. Hlavní přínos Struttovy koncepce je v tom, že se nenechal vtáhnout do lákové radikalit Deleuzova myšlení: zatímco Deleuzova koncepce sleduje možnost uniknout reprezentaci, tak Strutt naopak zvažuje, co je v digitálním obraze reprezentativního a co ne-representativního. Daniel Strutt jako by — v kontextu digitálního obrazu — dekonstruoval Deleuzovo stává-

35) Tamtéž, 171.

36) Trajektorii obrazu-pohybu směrem k obrazu-času coby trajektorii směrem od reprezentace lze v případě Deleuzova psaní doložit například touto pasáží: „Obraz-pohyb je fundamentálně spjat s nepřímou reprezentací času a neposkytuje nám jeho přímou prezentaci, to znamená, neposkytuje nám obraz-čas [...] Obraz-čas nevede nutně k absenci pohybu (ačkoliv s sebou stále nese jeho zředení), vede však k převrácení podřízenosti. Čas již nevyplývá z pohybu, z jeho normy a z korigovaných odchylek, je to pohyb jako falešný pohyb, jako odchýlený pohyb, který závisí na čase. Obraz-čas se tak stal přímým...“ Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 322–323. Rovněž zde Deleuze uvádí, že obraz-čas je časem, který není sice čistě reprezentativním, ale časem, jenž reprezentaci narušuje: „Aby se zrodil obraz-čas, je naopak třeba, aby aktuální čas vstoupil do vztahu se svým vlastním virtuálním obrazem jako takovým. Je proto třeba, aby se čistá deskripce od začátku zdvojnásobila, aby se opakovala, opravovala, protiřečila si. Musí se ustavit obraz s dvěma navzájem obrácenými tvářemi. Tamtéž, 325.

ní-se-jiným. Aby expozice Struttovy koncepce nezůstala pouze v abstraktních filozoficko-teoretických konturách, tak v závěrečné části textu nastíním jeho konkrétní analýzy.

Digitální obraz coby setkání s fundamentální nejistotou

Pokud Strutt digitální obraz konceptualizuje jako pasáž mezi aktuálním (reálným/reprezentativním) a virtuálním (fabulovaným/ne-reprezentativním), tak právě tuto pasáž ilustruje analýzou obrazu filmu *Interstellar*. Strutt si všímá, jakým způsobem se v obraze snímku snoubí obraz vědeckého důkazu či evidence (aktuality) a obraz umělecké imaginace či fabulace (virtuality). Např. při znázornění černé díry tvůrci snímku vycházeli z vědeckých algoritmů pocházejících z výzkumu černých děr, které následně převedli do umělecké podoby. Sám Strutt ve svých poznámkách vyjadřuje váhání nad tím, jakému typu výsledný obraz odpovídá (s. 64–65). Právě onen okamžik váhání je mimořádně důležitý: vyjadřuje totiž deleuzovskou rezistenci vůči tomu, aby obrazu byla připsána předem daná identita, či aby obraz odpovídal předem danému obrazu myšlení, který by fungoval coby ukotvující předpoklad. Daniel Strutt ukazuje, že obrazový režim filmu *Interstellar* v zóně nerozlišitelnosti mísí dva typy zobrazení, respektive dva druhy obrazu myšlení. Právě v této zóně interakcí obou obrazových režimů probíhá Deleuzovo ikonické ontologické diktum: stávání-se-jiným (nerozhodnutelným).

Ukázal-li na příkladu filmu *Interstellar* Strutt ontologickou zónu nerozlišitelného, tak na příkladě snímků *Tron: Legacy* a *Vejdí do prázdna* demonstroval zónu nerozlišitelnosti, která náleží estetické sféře, tedy oblasti zakoušení zkušenosti. V poznámkách ke zmíněným dílům Strutt sleduje interakce těla a prostoru; buď těla projektovaného do virtuálního prostoru (*Tron: Legacy*), nebo reálného prostoru, který je zakoušen prostřednictvím interakcí, kterých není lidské tělo schopno (*Vejdí do prázdna*). V závislosti na vztahu aktuálního (reálného) a virtuálního (fabulovaného) si všímá proměnlivosti pocítování nejen času a prostoru, ale především sebe sama jako člověka (s. 90–97). Na příkladu analýzy těchto filmů pak Strutt nepřímo prokazuje platnost a nadčasovost Deleuzova konceptu obrazu-času. Toho, že je skutečně možné oddělení času a prostoru, respektive osvobození času samotného, a tedy jeho zobrazení. Při četbě těchto analýz Daniela Strutta silně rezonuje následující Deleuzovo prohlášení: „Objevuje-li se čas přímo, tak v odaktualizovaných hrotech přítomnosti, ve virtuálních plochách minulosti“³⁷⁾

Všechny Struttem diskutované příklady v sobě nesou něco ryze deleuzovského: pokaždé se divák skrze ně setkává se zcela fundamentální nejistotou. Vždy lze v daném obraze identifikovat bod, který narušuje jistotu ohledně toho, co v něm vůbec vidíme. Setkání s tímto bodem diváka vede ke zpochybnění vlastních předpokladů. Zatímco v Deleuzově myšlení jsou tyto pochybnosti nutným předpokladem myšlení, tak v případě Struttova psaní jsou umožněny a podmíněny digitální technologií. Při komplementárnosti obou pojetí to znamená následující: právě digitální technologie činí ono násilí, jehož technologie analogová není schopna. Tvrdí-li Daniel Strutt, že „digitální obraz nabízí něco nového, zvláštního, traumatizujícího a absurdního“ (s. 105), tak to nutně neznamená, že by jeho

37) Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, 156.

koncepte byla omezena na zjištění, že se v digitálním obraze mísí reprezentativní (reálné) a ne-representativní (fabulované) obrazy. Strutt vyjadřuje spíše toto: není podstatné, abychom tomu, co v obraze vidíme, přiřadili konkrétní ontologický status. Podstatné je, co se v pasáži mezi jedním a druhým rodí. Co v této pasáži vyvstává, přitom není žádný nový objekt, leč spíše nová zkušenost diváka, kterou charakterizuje násilná výzva k aktivitě, tvorbě, zpochybnění sebe sama, tedy k myšlení.

Dané pojetí — váhání nad tím, s jakým ontologickým statutem digitální obraz ztotožnit — je pak blízké koncepci, skrze niž Deleuzův obraz-čas vykládá Gregg Lambert, který tvrdí, že Deleuze filmový obraz moderní kinematografie oceňoval proto, že pro něj představoval určitý před-lingvistický režim vnímání, který narušuje ten lingvistický.³⁸⁾ Přístup k oné před-lingvistické (před-významové) vrstvě vnímání Deleuze odhalil např. ve své koncepci znaku: znak není tím, co nese konkrétní význam, který lze intelektuálně rozpoznat. Znak je tím, co je pouze pociťováno, smyslově zakoušeno. V Deleuzovu znaku nikdy nevnímáme to, co náleží rozpoznatelnému významu, ale právě to, co mu uniká, co nelze pojmenovat, co lze pouze pociťovat.³⁹⁾ Znak je nemyšlený v myšlení, které protože je nejisté, vyvolává myšlení samotné. Právě ono místo v digitálním obraze, kterému nemůžeme připsat zcela jistou ontologickou identitu, je oním místem znaku, nemyšleného myšlení, které vyvolává myšlení samo.

Daniel Strutt a Gilles Deleuze upínají pozornost podobným směrem: k bodům, které když člověk vnímá, tak jej svými silami nutí myslet. Oba myslitelé tyto body popisují výrazy, kterým — minimálně v kontextu analytického myšlení — schází přesnost; Deleuze píše o „fundamentálním setkání“, Strutt zase o „hranici“ či „pasáži“. Toto přiznání „neurčitosti“ není slabinou sledovaných teorií, leč jejich nutností. Pokud by totiž bylo možné onen bod vybudující myšlení pojmenovat slovem, či v obraze lokalizovat, nejistota by zmizela; byla by usmířena tím, že by byla reprezentována; difference by byla pohlcena identitou, řečeno Deleuzovým slovníkem. Pokud máme vůči obrazu zůstat ve stavu nejistoty — což je žádoucí k tomu, aby nás tento obraz nutil myslet — musíme přistoupit na fakt, že jeho novost a zvláštnost bude vždy uchopitelná pouze prostřednictvím toho, co lze výhradně pociťovat. Tvrdí-li Deleuze, že myšlení není samozřejmé a samovolné, že je založeno v citu, tak pro cit platí něco podobného. Abychom cítili, musíme být vůči událostem nastaveni určitým způsobem, který Deleuze nachází ve filosofii Friedricha Nietzscheho. To, co přichází, tak cítící člověk nesmí poměřovat něčemu, s čím se již setkal, tedy reprezentacím. Události, jež přichází, nesmíme uchopovat jako to, co již známe, ale spíše jako nevyhnutelnou náhodu; jako dění, které je náhlé, okamžité, nepředvídatelné, nahodilé, jež je naším úkolem afirmovat.

Toto nastavení — jak vůči životu, tak digitálnímu obrazu — Deleuze, v návaznosti na Nietzscheho — popisuje metaforou hráče, který hraje svou hru. „Umět přitakat náhodě znamená umět hrát. [...] Špatný hráč pracuje s kauzalitou a pravděpodobnostmi, aby dosáhl kombinace, kterou prohlašuje za žádanou. Samu tuto kombinaci pokládá za cíl skrytý za kauzalitou, cíl, jehož je třeba dosáhnout.“⁴⁰⁾ Afirmace náhody navíc není ve vztahu k di-

38) Lambert, *In Search of a New Image of Thought*, 158.

39) Deleuze, *Différence et répétition*, 185–187.

40) Deleuze, *Nietzsche a filosofie*, 51–52.

gitálnímu obrazu pouhou filozofickou metaforou, leč něčím, co digitální obraz zakládá. Vzhledem ke skutečnosti, že digitální obraz je vnější realitou transformovanou v kód, tak konkrétní podoba tohoto kódu může být jakákoliv; určující podmínkou této formy je pak náhoda, jež rovněž zakládá Nietzscheho věčný návrat. Divák nikdy neví, jak výrazná byla ve vztahu ke snímané realitě technologická intervence. Nikdy neví, do jaké míry je digitální obraz nahodilý. Jedinou jeho možností je obraz cítit jako událost, která právě přichází: jako budoucnost věčného-návratu-téhož; jako událost, kterou sice nelze spolehlivě racionalizovat, ale zároveň jako událost, jejíž nespolehlivost a neuchopitelnost nám umožní zpochybnit naše vlastní předpoklady.

Financování

Tento výstup vznikl v rámci zastřešujícího projektu Specifického vysokoškolského výzkumu 2021 260552 řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

The work was supported by the grant SVV 2021 260552 realized at the Charles University, Faculty of Arts.

Bibliografie

- Bazin, André. „Ontologie fotografického obrazu“, in *Co je to film?*, André Bazin (Praha: Československý filmový ústav, 1979), 13–19.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition* (Paris: Puf, 1968).
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche a filosofie* (Praha: Herrmann a synové, 2004).
- Deleuze, Gilles. *Film 2: Obraz-čas* (Praha: NFA, 2006).
- Deleuze, Gilles. *Logika smyslu* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2013).
- Deleuze, Gilles. *Proust a znaky* (Praha: Herrmann a synové, 2016).
- Elsaesser, Thomas. „Digital Cinema: Convergence or Contradiction?“, in *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, eds. Carol Vernallis – Amy Herzog – John Richardson (Oxford: Oxford University Press, 2013), 13–42.
- Lambert, Gregg. *In Search of a New Image of Thought: Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012).
- Laruelle, François. *Photo-Fiction, a Non-Standard Aesthetics/Photo-fiction, une esthétique non-standard* (Minneapolis: Univocal Publishing, 2012).
- Shaviro, Steven. „What is the post-cinematic?“, *The Pinocchio Theory*, 11. 8. 2011, cit. 20. 6. 2021, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=992>.
- Strutt, Daniel. *The Digital Image and Reality: Affect, Metaphysics and Reality* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020).
- Zuska, Vlastimil. „Deleuze — Filmová událost“, in *Film 2: Obraz-čas*, Gilles Deleuze (Praha: NFA, 2006), 333–340.

Filmografie

Interstellar (Christopher Nolan, 2014)

Tron: Legacy (Joseph Kosinski, 2010)

Vejdi do prázdna (Gaspar Noé, 2009)

Zdrojový kód (Source Code; Duncan Jones, 2011)

Biografie

Benjamin Slavík absolvoval bakalářské studium na Katedře filmových studií FF UK; nyní je studentem samostatných magisterských oborů na Katedře estetiky a Ústavu filosofie a religionistiky. V diplomové práci na Katedře estetiky se zabývá pojetím intenzity v myšlení Gillesa Deleuze a Jacquesa Derridy; zároveň pracuje na závěrečné práci na Ústavu filosofie a religionistiky, ve které zkoumá relace mezi Derridovou filozofickou dekonstrukcí a Heideggerovou destrukcí dějin ontologie ve vztahu k otázce technologie a reprezentace. Budoucí doktorské studium plánuje věnovat problému smyslu v myšlení Jeana-Luca Nancyho. Zaměřuje se na moderní francouzskou filozofii s důrazem na post-strukturalismus.

Jan Bernard (Filmová a televizní fakulta AMU)

Budulínek a Labyrint

Budulínek and Labyrinth

Abstract

Artist, photographer, writer and theorist Václav Zykmund (June 18, 1914 – May 10, 1984) was one of the younger representatives of pre-war and post-war Czech surrealism. He is the founder of two important art groups Ra (1944) and Parabola (1963). His work was influenced by Josef Šíma, Salvador Dalí, Man Ray and André Breton. His close friend was the leading theorist Karel Teige, who led him to surrealism. Zykmund was a communist, but in the period of socialist realism he defended modern art from ideological criticism. Twice in his life he resorted to filmmaking. During the political trials and other repressions of 1949–1953, he became an artist and director of cartoons and puppet films in Brno, which he created together with his girlfriend and later his wife Anna Veselá-Korečková. They contributed to the development of Czech animated film for children in the period of the beginning of the work of Jiří Trnka, Hermína Týrlová, Karel Zeman, Zdeněk Miller and Břetislav Pojar. At the time of normalization after the Soviet invasion of Czechoslovakia, Zykmund was first expelled from the Communist Party, and from 1972 he was banned from public teaching, theory, and art. In financial need he sold a drawing donated to him by Max Ernst and for the money he earned he bought a Super 8mm camera and projector. The present study is based on an analysis of animated films preserved in the National Film Archive and private films preserved in his estate.

Klíčová slova

Václav Zykmund, surrealismus, animovaný film, amatérský film, normalizace, lettrismus

Keywords

Václav Zykmund, surrealism, animation, amateur film, normalisation, lettrism

Výtvarník, fotograf, básník, prozaik, teoretik a pedagog Václav Zykmund (18. 6. 1914 – 10. 5. 1984) byl významnou osobností českého a moravského kulturního života.¹⁾ Tato studie je pokusem o základní prvotní výzkum filmové části soukromého a z tohoto hlediska doposud nezpracovaného a neuspořádaného archivu Václava Zykmanda, podobně jako tomu bylo u mé monografie o Michalu Hýbkovi. Jejím východiskem je historický výzkum prvotních pramenů ve snaze zařadit Zykmundovu filmařskou tvorbu do kontextu jeho života a ostatní práce výtvarné, fotografické, literární a teoretické. Zatímco v případě profesionálně vytvářené tvorby animované je možná komparace s další dobovou tvorbou jiných českých autorů, v případě privátních „amatérských“ filmů, vytvářených izolovaně v době politické normalizace, je hledání kontextu velmi obtížné, protože obdobná tvorba je dosud zpracována jen minimálně a stávající text tak představuje jen možnost a snad též inspiraci k dalším studiím v těchto oblastech.

Zykmundovy cesty k filmu

Jako chlapec chodil Zykmund v rodné Praze často do divadla, cirkusu i do kina. Když se v roce 1926 rodina přestěhovala do Rakovníka, kde studoval reálku, začal fotografovat otčovým deskovým fotoaparátem a počátkem 30. let tu zažil i nástup zvukového filmu.²⁾ V roce 1932 se Zykmund vrátil do Prahy na studia techniky, přírodovědy a umění. Četl především moderní francouzskou literaturu a současnou českou poezii. Seznámení s komunistickými funkcionáři v roce 1933 mu přineslo jiné podnětné zdroje — Karla Marxe, Friedricha Engelse, Vladimíra Iljiče Lenina, ale zejména Nikolaje Bucharina a Lva Trockého. Jaromír Vošahlík, budoucí velvyslanec v Moskvě a v Mongolsku v 50. letech, u něj tehdy objednal plakát k výročí VŘSR. Vznikl velmi populární linoryt zatáté pěsti, který Zykmundovi vynesl i přijetí do KSČ v roce 1933. Obě tyto linie měly rozhodující význam pro jeho další umělecký i občanský vývoj. S přítelem Bohdanem Lacinou bydlel v té době v Praze v podnájmu u své tety Hany Teigové, sestry Karla Teiga. Teige, který bydlel o poschodí výše, recenzoval i jeho první malířské pokusy a seznámil ho s Vítězslavem Nezvallem, Jindřichem Štyrským a Toyen v době formování Skupiny surrealistů v ČSR.

1) Ve spolupráci s jeho poslední manželkou Alenou Zykmundovou bylo možné v roce 2020 na FAMU (v rámci grantu z projektové soutěže na podporu projektů, financovaných z institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU, poskytnuté MŠMT ČR) digitalizovat skenováním z původního „úzkého“ formátu Super 8mm jeho čtyři autorské filmy z let 1974–1975 a tři soubory záběrů, na nichž jsou zachyceni jeho přátelé a rodina v období let 1974–1982. Filmy z formátu Super 8mm již dříve Alena Zykmundová převedla do elektronické podoby (VHS) s technickou pomocí Aleše Záboje na JAMU. Na FAMU je Ondřej Vavrečka digitalizoval na skeneru Centra audiovizuálních studií v HD kvalitě z originálních filmových pásů. Zvukové magnetofonové pásky již nebyly k dispozici a zvukovou stopu tedy bylo nutné stáhnout z digitalizovaných VHS kazet a připojit ji k nově digitalizovanému obrazu ve spolupráci s katedrou stříhové skladby FAMU. Filmy budou v archivu Centra audiovizuálních studií FAMU přístupné pro další výzkum. Paní Alena Zykmundová mi rovněž poskytla rozhovory a komentáře k natáčení filmů a k jejich identifikaci i vzhled do Zykmundovy písemné pozůstalosti, s filmováním související. Ve spolupráci s NFA bylo též možné zhlédnout jeho zapomenutou animovanou tvorbu pro Brněnský dětský loutkový film z let 1947–1953. Z těchto zdrojů a z dostupné literatury (především textů Zykmundových knih, brožur a textů odborníků v katalogích výstav) vychází následující studie, která je zkrácenou verzí původně zhruba sedmdesátistránkového textu.

Pod tímto vlivem Zykmund v Rakovníku (kde na Vyšší hospodářské škole učil i Vošahlík) založil v roce 1936 překladovou edici Ra. Po následné učitelské praxi na gymnáziu v Mukačevu a na reálném gymnáziu v Brně pak za protektorátu s brněnskými přáteli, s nimiž jej rovněž seznámil Teige, založil v roce 1944 skupinu Ra. Jejími členy byli vedle Zykmanda především Josef Istler, Miloš Koreček, Vilém Reichman, Václav Tikal, Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, Otta Mizera či Bohdan Lacina. Zykmundovo umělecké směřování formovalo kromě silného vlivu díla Salvatora Dalího a Man Raye i předválečné seznámení s Emilem F. Burianem (výstava v Děčku a promítání série diapoaktivů Zykmundových koláží), Janem Mukařovským, Jaroslavem Krohou, Josefem Šimou, s filmaři Alexandrem Hackenschmiedem a Gustavem Machatým i častější písemný kontakt s André Bretonem.

Jednou z důležitých uměleckých technik byla od poloviny 30. let pro Zykunda fotografie. V cyklu „Leterosty“ (1936–1945) zachycuje zejména přírodní „nalezené předměty“ (větve, pařezy, stromy), vzbuzující nejrůznější asociace. V Mukačevu v roce 1938 fotografoval akty, portréty, domovní znamení apod. Od roku 1935 experimentuje s inscenováním a fotografováním tzv. akcí či řádění, společných surreálních her s postavami a s objekty, k nimž můžeme snad přiřadit i jeho proslulý autoportrét s žárovkou z roku 1937 a společné portréty skupiny, které obvykle fotografoval M. Koreček. Jedna z prvních akcí vznikla při návštěvě B. Laciny v Rakovníku roku 1937 a další pokračovaly zejména jako jakýsi způsob společného odreagování koncem let protektorátu v Brně, zejména v bytě M. Korečka a v bytě V. Zykunda ve vile na Foustkově ulici č. 27. Některé z nich byly samizdatově publikovány jako fotografické listy k strojopisnému textu L. Kundery „Výhružný kompas“ (1944). Kundera na to vzpomíná:

Zykmund předtím i tehdy ještě dost experimentoval s fotoaparátem, takže fotografický doprovod se nabízel sám sebou, šlo jen o nalezení tématu. Cestou k němu byl večer věnovaný jen a jen fotografování, říkali jsme mu spontánně řádění [...], vládla improvizace. Aktérů a akterek bylo víc, Zykmund nám pomalovával tváře ve svém tehdejším výtvarném stylu, který snad! — měl jednu dobu nejbliž k Paulu Kleeovi. Leitmotivem těch obličejových maleb byl tvar blízký kompasu — to byl znak pro vyhlížení konce války. [...] Už na sklonku protektorátu se pak řádění pro „velký úspěch“ opakovalo. Bylo to složitější, skoro rafinované, ale negativní materiál zůstal po léta nepracován.³⁾

Tyto akce a jejich fotografické záznamy byly bezpochyby jednou z inspirací k tomu, aby si podobný postup Zykmund vyzkoušel i v amatérských filmech ze 70. let, především ve *Štvanici* a v *Očekávání* (*Stopy na břehu*). Prvky ironie a persifláže se pak objevují i v dokumentárněji pojatých filmech *Zelný trh* a *Konec oslav*.

2) Zde i dále v životopisných údajích vycházím z podrobné studie M. Mžkové, která měla k dispozici kompletní rukopis Zykmundových pamětí. Marie Mžková, *Václav Zykmund* (Olomouc: Galerie výtvarného umění, 1992).

3) Ludvík Kundera, „Letmé zastavení“, in *Václav Zykmund*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 7, 8.

Je také možné, že k filmovému vyjádření směřoval již ve 30. či 40. letech, jak tomu nasvědčuje dochovaný scénář *Kongo*, sice nedatovaný, ale označený dobovým pojmem „scenario“ a psaný na stroji a papíře tehdejší výroby.⁴⁾ Objevují se zde motivy, typické pro jeho fotografickou a výtvarnou práci 30. let. Motiv kompasu ale může (nebo nemusí) souviset až s Kunderovým textem z počátku let 40. Lyrický exotismus atmosféry scénáře nejvíce odpovídá avantgardním tendencím 20. a 30. let („Atmosféra tropická, dusná, plná ukrytých výhrůžek. Hudba: nejlépe starý hot-jazz. Hybný prvek: hlad po ženě.“). Onou ženou je míšenka, „jejíž tvář se neustále mění. Je to množství ženských tváří, kde se vrací jeden exotický leitmotiv.“ Vypravěčem je zde Básník, jehož hlava se objevuje v úvodu mezi větami stromů, z nichž padají květy do dívčích úst, prolínajících se s mužskými ústy bez květu. Básník, Malíř, Lékař i Poručík se pokoušejí nalézt ideální ženu, kterou zde pro všechny ztělesňuje Míšenka, jejíž šaty nesou monogram G. M. Ten se objevuje i na mramorovém stolku s kompasem, jehož neustále tékající stříšku všichni muži sledují, i v prachu na okně Poručíkova pokoje a v barvě na Malířově paletě. Odkazem na Gustava Machatého a jeho film *Extase* je patrně nejen monogram, ale i freudovský symbol v podobě detailu klíče, vy-padávajícího z klíčové dírky a kutálejícího se do tmy. Symbolickou povahu mají i detaily očí, úst, ženských vlasů, točícího se globusu a dvojexpozice stínů. Vše pohlcuje voda v podobě tropického deště:

Biče deště, les, bláto, kaluže, těla. Stromy, ptáci, ještěrky, krokodýli atd. Chatrče se bortí. Voda, voda, voda na všem, ve všem, všude. Hadi, oči, masky, fetiše. Ve vodě. Voda vtéká do pootevřených hodinek, voda naplňuje kompas. Močály se prolínají se rty.

Důležitou roli v obrazech hraje osudovost dveří. Malíř, který vášnivě vytvářel erotické kresby, patrně odjel. Lékař, který Míšenu možná zabil, zastřelí Poručíka a s Básníkem zápasí o revolver, jehož kohoutek se vzdaluje od ruky lékaře. Vzdalují se ženy i ostrovy.

Pravděpodobnou dataci tohoto scénáře snad posiluje i fakt, že možná ve stejné době Zykmund píše text „Pastýřský orloj aneb Dvanáct slovanských tanců“ (1938), o němž historička umění Marie Mžýková uvádí, že „text má charakter scénáře“.⁵⁾ Jeho hlavní postavou je „podivná žena“ Kleopatra, trochu podobná „jedné mladé a krásné filmové herečce, která právě zemřela“, nosící „náhrdelník z vypreparovaných očí svých bývalých milenců“. Objevuje se tu i „malý človíček v černém obleku, s černým chaplinovským knírem“ a válcovité kiosky („srdce Pastýřského orloje“) jsou jezdcem na koni míjeny „jako ve zrychleném filmu“.⁶⁾ Text je uveden citátem S. Dalího o paranoicko-kritické metodě iracionálního poznávání.

Za války pak Zykmund píše pohádkové loutkové hry pro děti, hrané v bytě M. Korečka a společně s ním, jako „Bílý král“ (1943) nebo „Bibiána, statečná panna“.⁷⁾ Tento text je

4) „Kongo. Scenario“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalost Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykundové.

5) Mžýková, *Václav Zykmund*, 59.

6) Tamtéž, 79, 80.

7) Děti tomu údajně příliš nerozuměly, Koreček a Zykmund přitom popíjeli a dobře se sami bavili. Podobu některých loutek pro představení sami dotvářeli. Informace Aleny Zykundové v telefonickém rozhovoru s autorem 8. 2. 2021.

dochován ve více verzích (první z roku 1942), z nichž dvě jsou označeny jako „námet“ a jedna jako „scénář“.⁸⁾ V této šestistránkové podobě má dokonce dvousloupcovou úpravu, typickou pro filmové scénáře, včetně dodatečného rukopisného číslování jednotlivých obrazů. Pravý sloupec důsledně zachycuje akci, levý sloupec však kromě dialogu a zvuků (které se někdy objevují i v pravém sloupci) rovněž popisuje situace a obsahuje i autorské komentáře. Vzhledem k tomu se domnívám, že tato verze možná vznikla až na přelomu 40. a 50. let, kdy Zykmund mohl uvažovat o jejím zpracování ve formě loutkového filmu, ale neměl ještě dost zkušeností s psaním dobově konvencionalizované podoby filmového scénáře.

Animovaný film

Zykmund po válce, v květnu 1945, jako komunista podepsal Manifest českých kulturních pracovníků k mládeži, proklamující cestu „k socialismu, demokracii a svobodě přesvědčení“, ale po únorovém komunistickém puči, kdy práce skupiny Ra začaly být kritizovány z ideologických pozic, začal rozesílat dopisy, v nichž vyjadřoval obavy z nebezpečí dogmatismu. Spoluorganizoval i setkání českých a slovenských umělců v Akademické kavárně v Brně, kde bylo rozhodnuto, že proti takové politice strany budou vystupovat zevnitř, prostřednictvím diskuzí na stranických schůzích. Orgány KSČ pak tuto činnost charakterizovaly jako vznik frakce, mající za cíl rozdrobení socialistické kultury. Zykmund se proto uchýlil do ústraní.

Tím pro něj byla práce pro tzv. Brentenovo studio pro kreslený film (Brenten Film Studio), které v roce 1939 v Brně jako producent založil Otakar Blažek — Brenten a sám ho posléze, v roce 1946, kvůli neutěšené finanční situaci nabídl k zestátnění.⁹⁾ V závěru roku 1947 byl Brenten akčním výborem studia sesazen a nahrazen zaměstnancem studia Janem Fuksou. Za Fuksova vedení pro studio pracovali např. Čeněk Duba a Kamil Lhoták (*Závodník*, 1948), Jiří Brdečka (*Vzducholod' a láska*, 1948), František Vlácil (jako fázář) nebo Josef Kainar (jako dramaturg). Zykmund v „Pamětech“, psaných od počátku 80. let až do smrti, vzpomíná, že tam jako animátor pracoval i Vladimír Lehký, „který brilantně kreslil nejen jednotlivé fáze pohybu“.¹⁰⁾ Tamtéž píše, že ho s Fuksou seznámil básník Ivan Blatný, který před svou emigrací bydlel nedaleko, na Obilním trhu. Fuksa mu nabídl v době, kdy po odchodu z místa učitele na Státní stavební průmyslovce byl na volné noze, aby si „na

8) „Bibiána, statečná panna“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalost Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykundové.

9) V této části textu vycházím z práce Kateřiny Mlejnkové, „BRENTENOVÉ STUDIO: Historie zapomenutého studia animovaného filmu v Brně“ (Magisterská diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010), cit. 11. 1. 2021, <http://docplayer.cz/8466803-Univerzita-palackeho-v-olomouci-filozoficka-fakulta-brentenovo-studio-historie-zapomenutého-studia-animovaného-filmu-v-brně-brenten-s-studio.html>. Dalším zdrojem je televizní pořad „Filmové studio Brenten“, Kultura.cz, 18. 7. 2006, cit. 11. 1. 2021, <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/306295350090005/titulky>.

10) Václav Zykmund, „Paměti“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalosti Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykundové, 204.

zkoušku udělal jeden z angažovaných kreslených filmů“. Přijal práci ve studiu v malém jednoposchodovém domě na Jiráskově ulici s nadšením.

Autorem námětu a spoluscenáristou filmu *Havran a želva* (1948), který režíroval Fuksa a jehož výtvarníkem se stal V. Zykmund, byl právě J. Kainar. Zykmund vzpomíná, že to byl námět s vtipnou zápletkou, výtvarně vděčný, připouštějící „opravdu moderní řešení“. V „Pamětech“ dále o své práci píše:

Při jeho realizaci jsem si vymyslel postavy havrana a želvy, všechno ostatní, včetně pozadí, byly frotáže. Užil jsem tenkého papíru, pod který jsem kladl nejen kousky přírodních dřev, ale i listy z listnatých stromů, pak jsem papír přejel gumovým válečkem, smočeným v tiskařské černi a „otisk“ byl hotov. Některé jsem vystříhoval a kladl ke druhým, takže jsem frotáž vlastně kombinoval s koláží. Na tomto nepochybně zajímavém pozadí se pohybovaly obě zvířecí bytosti, které sehrály úlohu moderní bajky. Dodnes si myslím, že film byl dobrý, snad také proto, že po svém dokončení byl částí našeho tisku označen jako formalistický.¹¹⁾

Kreslený černobílý film je protiválečnou agitkou, v níž jsou havran (který si ke hnízdu na strom nosí vždy aktuální lidské artefakty jako pazourkový mlat, keramiku, náhrdelník, pergamen, přesýpací hodiny, budík či saxofon) a želva (která se vždy došplhá sotva na koppec nad lidským sídlem a vše tak promešká) svědky proměn civilizací a lidských kultur. Ty jsou symbolizovány třemi typy historického osídlení — hradištěm s kolovou hradbou, středověkým městem a městem moderním, typu baťovského Zlína. První zničí válečníci s rohatými přilbami, druhé rytíři na koních a třetí bombardéry. Lidé je ale vždy znovu vybudují a v tom posledním se siluety děl změní v siluety komínů, symbolizujících poválečnou obnovu. Ideové poselství nese závěrečná řeč želvy, která říká, že za kopcem viděla nové město s novými lidmi, kteří vyhnali ty, kdož chtěli válku, z děl udělali stroje a mění tak svět: „Tuhle dobu už nesmíme prospat!“ Předěly mezi obdobími zdůrazňuje tikání hodin a dramaturgie je hudba Harryho Macourka, který se v té době na počátku své kariéry pohyboval mezi džezem a budovatelskou písní. Zykmund vytvořil co nejjednodušší, náznakovou, snadno animovatelnou kresbu s jednoduchými linkami. Želva je patrně inspirována kresbami Paula Klee, děla, proměněná v komíny, připomínají motivy agitačních plakátů či protiválečných koláží. Ornamentální povahu má rostlinný motiv pozadí titulků, podpořený exotickými náznaky v hudbě. Jednoduchou linkou jsou kresleny i droboučké postavičky zemědělců za městem a útočící rytíři. Válečníci s rohy a dělníci s lopatami a krumpáči jsou naopak řešeni siluetovou kresbou, přes kmen stromu přelétají jen lehké stíny bombardérů. Pozoruhodná je i scéna útoku rytířské jízdy, kde si válčící strany vyměňují spršku šípů, což v roce 1952 ještě lépe zobrazil Jiří Trnka ve *Starých pověstech českých*. Samostatnou výtvarnou etudou je dopad letecké bomby pod strom. Želva v ní vidí „překrásný budík“. Ten tiká, nafukuje se a deformuje svůj tvar až do výbuchu, který je znázorněn jen blikáním světlé a tmavé plochy. „Zvoní až moc dobře“, glosuje výbuch ironicky havran. Zykmundovým osobním motivem je patrně také připomínka džezového věku — saxofon na stromě, který se při náletu otřásá jako všechno kolem. Že ale animace, byť jednoduché

11) Tamtéž.

kresby tak snadná nebyla, protože nebyla profesionálně zcela přizpůsobena potřebám animace, kterou provádělo studio Bratři v triku, svědčí fáze filmu F. Vlácil:

Byla to úmorná práce. V jednom obrazu bylo asi 65 jezdců na koních, kteří směrem na kameru přejíždějí horizont. Nejdřív se objevují přílby, pak polopostavy a na konci celí jezdci. Ty fáze nebylo možné opakovat. Nedovedete si tu práci představit, tam jsem si ji trochu zošklivil.¹²⁾

Po dokončení tohoto a dalších filmů bylo studio, které v období kolem roku 1948 patrně spadalo pod brněnskou skupinu Krátkého filmu, v dubnu 1949 reorganizováno. Kreslený film byl zlikvidován a přesunut pod pražský Krátký film. Zykmund na to vzpomíná:

Režisér Fuksa byl trochu těžkopádný, nepříliš vzdělaný, byl však vždy pln dobré, trochu opatrnické vůle udělat něco záslužného, objevného, co by jej a brněnský kreslený film, vystavený neustálým útokům Prahy, udrželo nad vodou. Nepodařilo se to: kreslený film byl zrušen a většina jeho zaměstnanců přešla do Prahy nebo do různých propagačních oddělení. Byla to nesporně chyba: animátoři byli vesměs výborní a dramaturgický plán rozhodně nebyl špatný. Přípravoval se film s Lacinou a řada krátkých politických filmů s Reichmannem, filmů, které byly rozvedením jeho karikaturní činnosti. K ničemu z toho již nedošlo. Když přišel písemný dekret o zrušení [...] všichni nařikali, Vlácil plakal.¹³⁾

Místo studia kresleného filmu byl v Brně (a také ve Zlíně) zřízen Loutkový film, jehož uměleckým vedoucím byl jmenován Václav Zykmund.¹⁴⁾ Z titulu této funkce byl také v průběhu let 1949–1951 členem ústřední dramaturgie Uměleckého filmu, spravující studia loutkového filmu v Praze, v Brně a v Gottwaldově (Zlíně), společně s dalšími šéfy studií — Jiřím Trnkou, Hermínou Týrlovou a Karlem Zemanem, či s dramaturgem Josefem Menzelem a režisérem Eduardem Hofmanem.¹⁵⁾ Sám Zykmund na pracovní podmínky ve studiu, které bylo zřízeno na stejném místě, ve dvou místnostech v prvním patře na Jiráskově ulici, vzpomíná:

Jedna malá, tam jsme si udělali dílnu, druhá velká, tam jsme měli vlastní ateliér. Pracovali jsme ve stálém zatemnění s vyřazenou kamerou značky Ascania na vyřazené, prošlé filmy. Měli jsme několik málo reflektorů, kterými jsme osvětlovali scénu. Záhy bylo v místnosti nesnesitelné vedro, práce byla krajně namáhavá a loutkami jsme pohybovali oba. Byl jsem současně výtvarníkem filmu a psal scénáře, včetně scénáře technického.¹⁶⁾

12) Eva Strusková, „O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil“, *Film a doba* 43, č. 4 (1997), 168.

13) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmanda, 205.

14) Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950* (Praha: ČSFÚ, 1970), 94, 95. Studio sídlilo na Jiráskově ulici, prakticky v centru města.

15) Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1951–1955* (Praha: ČSFÚ, 1972), 108.

16) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmanda, 213. V přízemí téhož domu sídlilo Studio populárně vědeckého a naučného filmu, kde pracovali Fedor Kautský a Vladimír Sís.

V letech 1949–1951 tak společně s Annou Korečkovou (roz. Veselou), která tehdy napsala i komentář ke druhému vydání Bertrandova *Kašpara noci* s osmi Zykmundovými lepty¹⁷⁾ a kterou si vzal do studia jako animátorku, realizoval sérii tří loutkových pohádkových filmů podle námětu Josefa Věromíra Plevy, s nímž se seznámili prostřednictvím W. Reichmanna. Prvním byl dvanáctiminutový *Budulínek a lištičky* (1949). Pleva, který byl také členem KSČ a v letech 1951–52 dokonce ředitelem brněnského studia Československého rozhlasu, látku zpracoval jako divadelní hru pro děti, patrně na základě italského originálu od Onorata Favy a jeho českého přepracování z konce 19. století.¹⁸⁾ Bližší informaci o tom ale nemáme a nevíme ani přesně, kdo byl autorem návrhů loutek.¹⁹⁾ Můžeme se oprávněně domnívat, že to byli Zykmund s Veselou, titulky dílka však zmiňuje jen „kolektiv brněnského loutkového filmu“. Zykmund vzpomíná, že loutky byly jednoduché:

Postavy lištiček tvořily chlupaté trojúhelníky s huňatým ocasem, trojúhelníková hlava byla ze dřeva a byla opatřena skleněnými očima. Budulínek byla neobyčejně jednoduchá figura s hliněnou, nevypalovanou hlavou. Lištičky se pohybovaly pouhým posunem, Budulínek byl zespodu přišroubován a měl jednoduché klouby z mosazných plíšků a malých ložiskových kuliček. Každá jednotlivá fáze Budulínkova kroku znamenala pozvolné realizování jednotlivých fází, uskutečňované posunutím nohy nad další připravenou dirku.²⁰⁾

Asi nejprogresivnější částí filmu byly právě titulky, zpívané dětským sborem a hudebně komponované Janem Novákem. Zykmund se evidentně inspiroval mluvenými titulky u Orsona Wellese. Vyprávění je rámováno záběrem zvoničky s doškovou střechou, která, jak se zpívá na konci, „na kopci stála a zacinkala“. Z předešlého filmu *Havran a želva* Zykmund zachoval dynamiku kamery, která v úvodu přes přírodniny větví a trav²¹⁾ najíždí na chaloupku babičky a dědečka a skrze její okénko dovnitř na odbíjející kukačkové hodiny. (I tady je patrná inspirace práce kamery ve filmu *Občan Kane*). V průběhu filmu jsou též použity zpívané říkánky Františka Halase. V Zykmundově pozůstalosti se v tomto případě zachoval i Plevův námět.²²⁾ Ten ukazuje, že Zykmund předepsané situace pro realiza-

17) Aloisius Bertrand, *Kašpar noci* (Brno: Jan V. Pojer, 1947).

18) Josef V. Pleva, *Budulínek, hra pro děti o dvou dílech a čtyřech jednáních* (Brno: Rovnost, 1946); Žofie Podlipská, *Budulínek a liška: hra o dvou jednáních* (Praha: A. Štorch a syn, 1887); *Budulínek*. Dle italského originálu upravil Václav Marek a F. J. Andrlík (Praha: Alois Hýnek, 1893).

19) Dufek píše, že „hliněné hlavy dělal Zykmund, dřevěná těla konstruoval Koreček“. Antonín Dufek, „Fotografické hry Václava Zykunda“, in *Václav Zykund*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 17. Podle A. Zykmundové si Zykmund s Veselou loutky sami dělali a šili jim i kostýmy. V té době spolu žili partnersky, dle dobové terminologie „na hromádce“. Vzali se teprve v roce 1952, údajně na příkaz KSČ. Telefonický rozhovor Aleny Zykmundové s autorem 8. 2. 2021.

20) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykunda, 213.

21) Jiří Valoch o Zykmundově práci píše: „Bavilo ho dělat loutky, bavilo jej je animovat, využil třeba svých znalostí frotáže při práci s přírodními materiály.“ Viz Pavel Liška et al., *Václav Zykund* (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 31.

22) Josef V. Pleva, „Budulínek: Námět pro krátký loutkový film“ (Strojopis, nedatováno) pozůstalost Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykmundové.

ci značně zjednodušoval, a ne vždy dokázal filmově vyjádřit správný smysl scény. Dědečkovy housličky vyměňuje za bubínek. Jinak námět v zásadě respektoval.

Plevu, který bydlel ve Foustkově ulici v tomtéž domě v přízemí, pod bytem Zykmondových, kde se před komunistickým pučem scházel se svým dlouholetým přítelem, nyní sekčním šéfem kinematografického odboru na ministerstvu informací V. Nezvaletem a s Ivanem Blatným, si Zykmond s Inkou „pěstovali ani ne tak pro hodnotu jeho námětů, jako spíše proto, že nás mohl svými známostmi zachránit před nejhorším“. Znal se i s ředitelem Čs. státního filmu Oldřichem Macháčkem. Zajímal se o erotismus a pornografii a Zykmond mu jednou nakreslil „cyklus milostných poloh“. O spolupráci s ním píše:

S Plevou byly stále potíže: své náměty psal jen v několika řádcích a žil v přesvědčení, že film udělal sám. Těch jeho několik řádků jsem musel vždy mnohonásobně rozšířit, odvézt ke schválení do Prahy, po přitakání vrcholné instituce udělat scénář, pak technický, začasť obrázkový scénář. Byla to někdy úmorná práce. Plevovy náměty byly často značně naivní a vůbec se nevyznačovaly smyslem pro filmové vidění. (Mimochodem: Pleva nikdy neměl rád děti, jeho oblíbeným rčením bylo, že nejlepší pedagog byl Herodes).²³⁾

Druhou společnou prací byl *Mlsný Budulínek*. Jiří Havelka ho v soupisu krátkých filmů do roku 1950 neuvádí.²⁴⁾ Jeho existenci nicméně dokazuje zápis z porady Ústřední dramaturgie v Praze, na jejímž zasedání byly promítnuty „ukázky pohybových studií druhého loutkového filmu *Mlsný Budulínek*“ a loutkové figurky i jejich pohyby byly hodnoceny jako „lepší, než byl první film“.²⁵⁾ Máme také popis filmu přímo od jeho autora:

Budulínek onemocní z přemíry cukroví. Budulínka jsme ponechali téhož, jaký byl ve filmu *Budulínek* a lištičky, druhá postava, která ve filmu vystupovala, byl lékař, kterého jsem udělal podle doktora Miláčka, svého dávného dětského lékaře. Verše k filmu napsal František Halas, který byl již se mnou usmířen, a který dokonce poslal několik variací veršů. Hudbu nám dělal nadaný brněnský skladatel Jan Novák, nevyčísitelný recesista a nepřítel režimu. [...] Mám jeho nahrávku k filmu *Mlsný Budulínek*, hraje na klavír a k tomu zpívá Halasovy verše.²⁶⁾

Jedenáctiminutový film je jakousi zpěvohrou s texty F. Halase. Je otevřen a uzavřen záberem zvoničky a *Budulínek* tu během toho, co děda s babičkou jdou prodat kozu na trh do města, místo snídaně sní babičce naložené okurky, cukr, med i smetanu. Koza na silnici uprchne před projíždějícím traktorem a vrací se domů. Po návratu dědečka s babičkou se mu udělá špatně a doktor odhalí skutečnou příčinu jeho nemoci. *Budulínek* nejprve svede vše na kočičku s pejskem, jimž dědeček vypráší kožich koštětem. Po uzdravení se

23) Zykmond, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmonda, 216, 217.

24) Havelka, Čs. *filmové hospodářství 1945–1950*.

25) „O Budulínkovi a zlém ptáčníku“ (Strojopis, 13. 11. 1949), pozůstalost Václava Zykmonda, osobní archiv Aleny Zykmondové. Datum není zcela čitelné a údaj o dni zápisu je zde jen kvalifikovaným odhadem.

26) Zykmond, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmonda, 217, 218.

jim Budulínek omluví a slíbí, že už to nikdy neudělá. V titulcích je jako kameraman uveden Bedřich Jurda, který zde vede kameru jako v hraném filmu s bohatým využitím detailů, panoram a pohledů. Komentář, který možná namluvil sám Zykmund, zní pod černý blank, z čehož lze usoudit, že byl zřejmě přidán dodatečně po nějakých připomínkách a má ryze didaktickou funkci. Je také možné, že film nebyl v distribuci uveden.

Třetím loutkovým filmem podle Plevova námětu byl téměř dvacetiminutový *Budulínek a zlý ptáčník* (1950), k němuž komentář namluvil Karel Höger.²⁷⁾ Zde již je v titulcích uveden Zykmund jako výtvarník a společně s A. Veselou jsou představeni jako autoři scénáře, pohybu loutek a režiséři. B. Jurda i zde vede kameru jako v hraném filmu, s vertikálními švenky i s horizontálními panoramami, s nájezdy i přešvenky, s využitím velkých celků, detailů i s nakláněním horizontály. Kontinuitu se stylem předchozího filmu zajišťuje též další spolupracovník Zykmonda a Veselé, hudební skladatel Jan Novák, který se v únoru 1948 vrátil ze studií u Aarona Coplanda v Berkshire Music Center a u Bohuslava Martinů v New Yorku. Jeho hudební doprovod je tu již propracovanější, dostává se na úroveň práce Václava Trojana pro Jiřího Trnku.²⁸⁾ Melodická hudba podbarvuje dětské kresby v úvodní titulkové sekvenci, dramaticky zní bubny pod kroky ptáčníka, který tu výtvarně připomíná spíše krysaře. Novák také hudebně vyjadřuje některé emoce a zvuky, např. výkřik a pláč babičky kvůli ukradenému praseti, nebo jeho chrochtání a kvičení. Takřka rozverně je použití „Pochodu Radeckého“ od Johanna Strausse st. jako přehrávání desky na klikovém gramofonu ptáčníkem, brousíci si nůž na prasátko. Hudebně nejzajímavější jsou pasáže štěbetání ptáčků, chytaných do sítky, zavřených v klecích i skotačících na svobodě. Do jisté míry předjímají použití skutečného ptačího zpěvu v Novákově pozdějším instrumentálně-vokálním díle „Ioci vernaes — Lascivní žertovné jarní písně pro bas s doprovodem osmi nástrojů a zajisté také ptáky, lapené na zvukové pásce“ (1964).

Film je rámcově otevřen a uzavřen záběrem hustého sněžení pod nebem, z něhož se na začátku kamera dostává vertikálním švenkem na zasněžený les, a panoramou hor a lesů na chaloupku, kde Budulínek krmí ptáčky na parapetu okna. Nájezd na okénko, za nímž je vidět Budulínek, a následný přešvenk na dědečka s babičkou, kteří u korytka krmí prase, je tu typickou obrazovou vyprávěcí figurou. Víceplánové řešení záběrů se objevuje např. jako nájezd zevnitř chaloupky na otevřené okno, u něhož Budulínek marně vyhlíží lapené ptáčky, nebo jako průhled oknem na detail kyvadla hodin. Stínem havrana na sněhu je řešen jeho let za jezevčíkem, naklánění kamery naznačuje ohrožení Budulínka ptáčníkem. Komentář v Högerově kultivovaném podání z filmu však činí pouhou ideově zabarvenou agitku — zlý ptáčník se neživí poctivou prací, lenoší a krade. Každou špatnost však jednou

27) Film byl v brněnských kinech uveden v listopadu 1951.

28) Novák později skládal hudbu k filmům Karla Zemana (*Bláznova kronika, Ukradená vzducholod*), tvůrčí dvojice Jan Procházka – Karel Kachyňa (*Trápení, Vysoká zeď, Naděje, Ať žije republika, Kočár do Vídně a Noc nevěsty*) a exilovým filmům Vojtěcha Jasného. Zdůrazňováno je jeho mistrovské vystižení atmosféry filmů a práce s motivy, často i lidových písní, schopnost hudební stylizace. Viz Antonín Matzner – Jiří Pilka, *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), 306–310. Pokud jde o jeho recesistické protirežimní kousky, Zykmund v „Pamětech“ zmiňuje, že některé Novákovy výroky v té době těžko snášel. Novák si údajně zneemožnil členství ve Svazu hudebníků neuctivými výroky o jeho předsedovi, Václavu Dobiášovi. Z místa kopretitoru v opeře ho vyhodili, protože na klavír improvizoval variace na Píseň práce; straníky zdravil „pozdravpánbůh“ a k volbám nešel s tím, že nemůže volit lidi, které nezná, a ti, které by volil, na volebních listcích nejsou.

stihne trest, ptáčnickova chaloupka spadne a ptáčník je tak dokonale poučen, že zlo se nevyplácí a snad se nyní naučí poctivě práci a přestane krást. Po jízdě Budulínka na praseti domů s absurdně vlajícím kapesníkem nad hlavou následuje idyla u korýtka, kde ptáčci zobají a prase a pes žerou. Dědeček, babička, havran i ptáčci se dávají do tance a komentář praví: „Vidíte, děti, že se vyplácí být tak hodný, jako byl tentokrát náš Budulínek.“

Film ovšem málem nevznikl, jak dosvědčuje zachovaný zápis z porady Ústřední dramaturgie z 11. listopadu 1949.²⁹⁾

Zajímavé je i to, že Zymund se pokoušel tvorbu animovaných filmů založit i na psychologických výzkumech. Zavedl pokusné promítání pro děti, při němž „pozorovali reakce dětí na jednotlivé záběry. Po promítání děti kreslily to, co si z filmu pamatovaly“. Zjistili, že „dětí jsou detailisté, nikdy nezaznamenaly dějové celky, ale nepatrné a podružné předměty, které jim utkvěly“. Chtěl se při výzkumech opřít o spolupráci s Výzkumným ústavem pedagogickým J. A. Komenského v Brně, jehož tehdejší vedoucí estetického odboru František Tenčík ale oficiální spolupráci podle Zymunda odmítl s tím, že „pohádky jsou feudální a buržoazní přežitek, že je třeba je likvidovat, protože kazí socialistický přístup mladého člověka ke skutečnosti“. Tenčík se také údajně zasadil o to, aby na filmové radě nebyl přijat Zymundův „návrh na natáčení jedné z pohádek Boženy Němcové“. S pochopením nebyl výzkum přijat ani na filmové radě, kde se Zymund setkal

s prudkým odporem Jiřího Trnky, který tvrdil, že neexistuje umění pro děti, že např. Božena Němcová má úspěch se svou Babičkou jak u dospělých, tak u dětí. „Nikdy nedělám pro děti, po dětech mi nic není, nezáleží mi na tom, zda se mé filmy budou, či nebudou dětem líbit“, říkal Trnka. Můj odpor byl zcela zbytečný, odvolával jsem se na zvláštnosti dětské psychiky, ale byl jsem okřiknut: Psychika je pojem vynalezený idealistickou, nám nepřátelskou filosofií. Trnka byl plně podporován sekčním šéfem Nezvalet, generálním ředitelem Macháčkem a Pujmanovou.³⁰⁾

Prvním barevným loutkovým filmem, natočeným patrně na Němcům zabavený materiál Agfa, byla vlastní verze pohádky „O zlém koze“ pod názvem *Koza a ježek* (1951). Zatímco v původní pohádce³¹⁾ koza, kterou majitel potrestá za lhaní odřením boku, vlezde do chaloupky babičce a vyhnat ji pomáhají zajíc, liška a ježek, u Zymunda s Veselou (kteří jsou uvedeni v titulcích nejen jako scenáristé, ale i autoři námětu) koza, bůhvíproč rozzlobená na lidi, vlezde do liščího doupěte a vyhnánět ji pomáhají vlk, medvěd a ježek. Ježek nad ní překvapivě zvítězí nikoliv popícháním odraného boku, nýbrž tak, že ji vyláká z doupěte ven na lahodnou květinu. Autoři tu už pracují s větší režijní i animační jistotou, i když se jim stále nedaří vyrovnat velikosti loutkových postavíček, což bylo problémem i dříve — koza působí v některých záběrech jako neadekvátně malá, maličká je i vlk oproti lišce, loutka ježka s pohyblivou hlavičkou je řešena ledabyle a nepůsobí dobře. Kameraman Jurda řeší barvu v zásadě „realisticky“, záběry se pokouší budovat do hloubky jako vícepláno-

29) „O Budulínkovi a zlém ptáčnicku“, pozůstalost Václava Zymunda. Viz příloha na s. 144.

30) Zymund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zymunda, 220, 223.

31) Karel Plicka – František Volf, *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách* (Praha: SNDK, 1953), 44–50.

vé, někdy i s jízdou kamery do hloubky záběru (lesem na mýtinu), jindy přes záběr popředí (většinou přírodniny), jako v podélné jízdě běhu kozy lesem. J. Novák film hudebně otevírá lyricky, s napodobením švitoření ptáčků, používá džezové prvky, když se ptáčci na vrbě koze smějí, slyšíme výsměch i hudebně. Flétna pak vyjadřuje smutek lišky, vyhnané z doupěte. Autorem veršů komentáře, který čte v titulcích nezveřejněná herečka, byl podle Zykmundovy vzpomínky František Hrubín. Komentář vidí hlavní problém v tom, že koza ožírá v lese mladé stromky, ale samotné obsazení liščí nory klidně může reagovat i na obsazování bytů komunisty a na tehdejší bytovou krizi jako takovou: „Liška bydlí, děti, v lese, se všemi se dobře snese. Koza nemá cit, líbí se jí liščí byt. Její drzost nezná meze, do cizího bytu vlez.“

Zkušenosti s profesionalitou natáčení získávali Zykmundovi i při studijních návštěvách jiných pracovišť — Inka byla několik dnů „na zkušené“ v pražském ateliéru Bratří v triku, „které byly po technické stránce dokonale vybaveny. Kde jsme byli my s vyřazenou a stále porouchanou Ascanií?“. Oba také navštívili tehdy již gottwaldovské ateliéry Karla Zemana a Hermíny Týrlové, umístěné v krásném prostředí kudlovské „Stodoly“. Zeman podle Zykunda ovšem tehdy dělal filmy „naivní, výtvarně špatné“, filmy Týrlové se mu „vůbec nelíbily“.³²⁾

Posledním společným filmem byl *Veselý kolotoč* (1952), v jehož titulcích jsou již oba autoři scénáře, pohyby loutek a režie uvedeni pod společným příjmením jako Anna a Václav Zykmundovi. Autorem komentáře a textů písní byl otec režiséra Jiřího Menzela Josef Menzel, novinář a spisovatel dětských knih, který v roce 1948 odmítl vstoupit do KSČ, ale jeho přítel Jiří Trnka si ho přesto vzal jako dramaturga do studia Bratři v triku. (Menzel se zastával i vězněného básníka Jana Zahradníčka.) S postavami medvědů měl ostatně zkušenosti již ze své předválečné knížky *Míša Kulička* z roku 1940 a jejího zfilmování E. Hofmanem v roce 1947. Texty opět zhudebnil J. Novák, jehož orchestračně bohatou partituru nahrál zcela profesionálně Filmový symfonický orchestr, patrně s dirigentem Otakarem Paříkem. Novák kromě písniček využil několika hlavních motivů, především veselé poutové melodie kolotoče, náznaku flašinetáře a klaunova bubínkového doprovodu tance sličné provazochodkyně. Komentář namluvila Jiřina Stránská, kterou Zykmund nejspíše znal z Burianova Děčka a která vytvořila hlavní roli v Burianově filmu *Věra Lukášová*. (Ta možná, jak typ hlasu naznačuje, namluvila i komentář k předchozímu filmu *Koza a ježek*.) Kameramanem byl tentokrát Miloslav Černoušek, který se prosadil i jako fotograf a kameraman vědecko-populárních filmů a asistoval Jurdovi již na filmu *Mlsný Budulíněk*. Zachoval v práci s kamerou předešlou koncepci Zykunda a Jurdy, vycházející z postupů v hraném filmu. Rámcem je tentokrát východ a západ slunce, na začátku před titulkovou sekvencí ještě s roztmívačkou rozjezdu kolotoče pod hvězdami a srpkem měsíce. Film opět otevírá detail chalupy starého mlýna, zpod jejíž doškové střechy vylétají ptáčci a medvědí máma myje medvídky Pepíka a Tondu ve vodě v rozpadající se kádi, v jejíž hladině se medvědi zrcadlí. Stěžejní téma morality o překonání lenosti otevírá hra medvídků na kolotoč se starým mlýnským kolem, při níž se líný Pepík chce jen točit. Leitmotivem jsou tu detaily slunce v různých denních fázích.

32) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykunda, 220, 221.

Tato morálita o lenosti a nutnosti spolupráce byla asi nejambicióznějším dílem manželů Zykmundových, tvořená již na profesionální úrovni zvládnutí většího počtu loutek a jejich pohybů, i ostatních výše zmíněných složek díla. Neobsahuje sice tak silnou autorskou stylizaci, jako tehdejší loutkové či kreslené filmy J. Trnky, H. Týrlové, K. Zemana a Zdeňka Milera, ale je patrné, že se pokouší jim čestně vyrovnat. Zykmundovo výtvarné i realizační pojetí spíše celkově vycházelo z idylického insitního lidového umění. Zykmund o tom mluvil na poradě Ústřední dramaturgie již po prvních dvou filmech. Řekl, že „forma a způsob brněnského dětského loutkového filmu chce být ekvivalentní lidovým pohádkám. Proto jsou loutky zdánlivě hrubě řezané, proto mají zcela realistické prostředí.“ Loutky jsou „specialisovány pro děti a jsou výtvarně zpracovány ve smyslu české lidové tradice“.³³⁾

Bylo to pro tuto dvojici bohužel také jejich dílo poslední a nedokončené. Brněnské studio „bylo v roce 1952 zrušeno a rozpracované filmy převedeny do Loutkového filmu Praha“.³⁴⁾ Tam také na dokončování *Veselého kolotoče* možná spolupracoval i Břetislav Pojar, ale není to jisté.³⁵⁾ V titulcích uveden není. Zykmund vzpomíná, že již během natáčení

se dály v podniku kádrové přesuny, situace byla dusná, nikdy jsme nevěděli, co se stane zítra. [...] Pak přišel zákaz dalšího natáčení *Veselého kolotoče*. Okamžitě jsme odjeli na chatu a všechno zanechali osudu. Brzy potom za námi na chatu přijela delegace z brněnského krátkého filmu, aby nám oznámila, že loutkový film v Brně je zrušen a že *Veselý kolotoč* dokončí Trnka, že máme okamžitě připravit k odeslání všechny loutky a dosavadní filmový materiál. Vrátili jsme se do Brna, loutky poslali, ale dvě z nich, ty hlavní, jsme si nechali. Na jedné straně jsem byl velmi rád, že již nejsem zaměstnancem obskurního státního filmu, byla to až nepravděpodobná instituce, na druhé straně mne to však mrzelo, protože práci v loutkovém filmu jsem měl rád. Měl jsem řadu plánů a věřím, že budoucnost brněnského loutkového filmu byla otevřená. Inka z toho však byla nešťastná.³⁶⁾

Nezávislé a privátní filmy

Po tomto tvůrčím období se Zykmund v 50. letech věnoval převážně teoretické, pedagogické a kurátorské práci.

Na počátku 60. let přijal pozvání historika umění Vojtěcha Volavky k výuce na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Od školního roku 1962/63 měl na katedře výtvarné výchovy FFUP Olomouc přednášky a semináře z dějin moderního výtvarného umění a později i z teorie a estetiky výtvarného projevu až do roku 1972, kdy mu přednášková a publikační činnost byla zakázána a pro svůj postoj k invazi do Československa byl vyloučen ze strany a z SČVU.³⁷⁾ 60. léta pro něj byla všeobecně úspěšná, a to i mezinárodně. Stal

33) „O Budulínkovi a zlém ptáčníku“, pozůstalost Václava Zykunda.

34) Havelka, Čs. *filmové hospodářství 1951–1955*, 109.

35) Tamtéž, 187.

36) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykunda.

37) Dle vzpomínky Aleny Nádvorníkové in *Václav Zykmund*, Liška et al., 10.

se členem AICY, mezinárodní asociace kritiků umění a účastnil se jejich sympozií. Během stipendijní cesty do Paříže se setkal s Maxem Ernstem, Manem Rayem, Osipem Zadkinem, Josefem Šímou, s Jacquesem Prévertem a na Sorboně měl přednášku o současném českém malířství. Na cestě do SSSR měl možnost spatřit díla moderního malířství v depozitářích Tretjakovské galerie a Ermitáže, s moderními výtvarníky se setkal i v Baku a v Jerewanu. Doma se stal členem komise ministerstva školství pro udělování vědeckých hodností, zakládajícím členem Čs. společnosti pro estetiku při ČSAV. Zastával vysoké funkce v SČVU.

Pedagogická a teoretická práce Zykunda v tomto období téměř úplně pohlcovala a uměleckému projevu se věnoval jen minimálně. V roce 1962 založil novou uměleckou skupinu Parabola, která sice měla krátké trvání, ale v níž sdružil především své přátele, studenty z Bratislavy. Ty, kteří doma založili tradici Konfrontací, prezentací nezávislých výtvarníků — Eduarda Ovčáčka, Jozefa Jankoviče, Miloše Urbáška a Rudolfa Filu. Dále pak brněnské výtvarníky Roberta Hliněnského, Dalibora Chatrného, Zdeňka Macháčka, Karla Velebu a Miroslava Štolfu (kterého podobně jako Ovčáčka pozval k přednášení na FF UP), fotografa a výtvarníka Vladimíra Maternu a hudebního skladatele Bohuslava Řehoře. Členem skupiny byl i třebešický básník a výtvarník Ladislav Novák, který, jako Zykund, také navštěvoval Demla v Tasově, a jemuž v 50. letech Zykund ilustroval překlady afrických eposů v revue Světová literatura. Od té doby byli přátelé.³⁸⁾ Jejich společným přítelem byl L. Kundera. Novák o setkávání se Zykundem v textu „Jak jsem se stal malířem“ píše:

V druhé polovině 50. let jsem byl také v kontaktu s Vratislavem Effenbergerem a Václavem Zykundem. V obou případech to byly spíše ustavičné diskuze, nikdy jsem si s nimi nerozuměl stoprocentně. Navíc životní prostředí obou na mě působilo — teprve teď si uvědomuju — poněkud zapškle.³⁹⁾

O konci Paraboly Novák v červnu 1964 napsal: „Včera jsem byl v Brně, skupina Parabola se rozpadla, většina členstva se vzbouřila a svrhla tyranskou nadvládu Václava Zykunda. Přičítám si zásluhu, že jsem tento odpor také částečně podpálil...“⁴⁰⁾ S Jankovičem a s Novákem pak Zykund vytvářel své amatérské filmy v 70. letech.

V polovině 70. let se postupně rozcházel s manželkou Annou a začínal žít se svou dřívější studentkou výtvarného umění z Olomouce, Alenou Šlachtovou. Pod jejím jménem a několika dalšími pseudonymy a krycími jmény publikoval některé články a začal s ní natáčet filmy na úzkém formátu. Nemohl najít zaměstnání, nesměl dělat ani řidiče a pro obživu tedy přepisoval evidenční listy mobiliárních fondů pro Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody, pro něž pracovala i Šlachtová. Prodával také své práce ze 40. let a po tři roky, patrně v letech 1972–1975, napomáhal vzdělávání fotoamatérů v brněnské dálkové Škole výtvarné fotografie při Svazu čs. fotografů, otevřeně po mnichov-

38) Viz Ladislav Novák, *Má posedlost* (Nehradov: Emanuel Ranný, 1998), 36, 37, přetištěno in *Václav Zykund*, Liška et al., 13.

39) Ladislav Novák, *Dílo II: — 1999* (Praha: Dybbuk, 2017), 723.

40) Tamtéž, 776.

ském vzoru fotografem a kameramanem Karlem O. Hrubým společně s fotografy Bohumilem Kabourkem a Antonínem Hinštem v září 1971. Vyučoval zde předměty „Zátiší“ a „Technika fotografie“. Roční plat pedagoga za sobotní konzultace byl cca 1 200 Kčs.⁴¹⁾

Alena Zykmondová vzpomíná, že do Brna přišla v roce 1974 a Zykmond se tehdy rozhodl vytvářet filmy, po čemž vždy toužil, ale neměl kameru.⁴²⁾ Prodal tedy koláž od Maxe Ernsta, kterou míval pověšenou nad stolem, a za získaný obnos koupil německou kameru značky Eumig mini 5 na super osmimilimetrový formát s transfokátorem Makro zoom a dvouformátový němý projektor Meolux 2 z české Meopty.⁴³⁾ Magnetofon, na který nahrával hudbu a komentář, si zakoupil již dříve a nahrával si na něj i své přednášky, experimentální hudbu světových i domácích skladatelů, vzpomínky své ženy Inky, rozhovory s přáteli i vysílání rozhlasu za okupace v roce 1968.⁴⁴⁾

Dochoval se zvukový úvod k nedatované, patrně domácí projekci prvních tří Zykmondových filmů, *Konec oslav*, *Zelný trh* a *Štvanice*. Zykmond ho nahrál na pásku⁴⁵⁾ a děkuje v něm účastníkům projekce za projevy souhlasu či nesouhlasu při projekci a po ní, obyvatelům Brna a Osové Bítýšky, i tygru Césarovi z brněnské ZOO za účast při natáčení. Říká také, že vše původně koncipoval jako cyklus sedmi filmů s celkovým názvem „Labyrint“. Měl se skládat z následujících filmů: *Konec oslav* — angažovaný film k třicátému výročí osvobození; *Zelný trh* aneb Jak vítat hosty prastarým způsobem — lyrická reportáž; *Štvanice* — existenciální dílko; *Ulička* — rozkmitaná realita; *Labyrint* — mytologický velko-film; *Stopy na břehu* — radikálně realistický film; *Moc upírů* — drastický horor. Cyklus měl částečně vzniknout ve spolupráci s L. Novákem, který napsal scénáře ke třem zamýšleným filmům — *Ulička*, *Štvanice* a *Labyrint*. A. Zykmondová vzpomíná, že se Václav o záměru „bavil s přáteli a říkal, jestli by mu někdo dal nějaký námět k filmu. L. Novák mu velice rád poskytl náměty ke třem filmům.“⁴⁶⁾ Scénář k „Labyrintu“ buď nevznikl, nebo se nedochoval. Mohl ovšem vycházet z Novákova experimentálního textu o sedmi oddílech z cyklu „Slavná výročí“ s názvem „Labyrint“, kde píše o labyrintu, který „je současně životem“ a „nemá žádné vně [...] v obrovském labyrintu světa si s velkou pílí vytváříme sou-

41) Ta se stala základem pozdějšího Institutu tvůrčí fotografie na Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě. Dle informací Vladimíra Birguse v telefonickém rozhovoru s autorem 15. 2. 2021 a v jeho mailu autorovi z 16. 2. 2021. Viz též informace v článku „O škole“, Institut tvůrčí fotografie, cit. 15. 2. 2021, <http://www.itf.cz/index.php?clanek=38> a Michal Kubíček, „10 let Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě“ (Bakalářská diplomová práce, Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2002), cit. 17. 2. 2021, http://www.itf.cz/studenti/bkp_kubicek.htm.

42) J. Valoch k tomu píše: „V sedmdesátých letech jej Tomáš Ruller vyzval, aby své akce z roku 1944 zkusil „uvést v pohyb“ na filmovém záznamu. Vznikla tak varianta tehdejších Řádění, obohacená o návaznost a propojení jednotlivých sekvencí.“ Liška et al., *Václav Zykmond*, 34. Ruller ovšem vzpomíná, že se se Zykmondem stykal až počátkem 80. let. V mailu autorovi 17. 1. 2021. V telefonickém rozhovoru s autorem 15. 2. 2021 to potvrdila i tehdejší Rullerova přítelkyně Marcela Zaoralová-Landová. Rullerova iniciace Zykmondovy filmové tvorby je tedy málo pravděpodobná.

43) Alena Zykmondová v rozhovoru s autorem 23. 9. 2020. Úzký formát (8 a 16 mm včetně variant Super) nepodléhal státnímu monopolu, a tak byl používán pro nezávislou tvorbu a rodinné záznamy.

44) Tento soubor osmi pásků byl bohužel objeven až po sepsání studie a bližší průzkum bude možný až po jejich digitalizaci.

45) A. Zykmondová říká: „Když jsme to promítali, Václav k tomu pouštěl zvuk z magnetofonu a vždycky to stopnul.“ Tamtéž.

46) Tamtéž.

kromý labyrint svého srdce. Říká se tomu umění.“ Inspirací ale mohlo být samotné město Třebíč, podobně jako v dalších námětech. V „Labyrintu“ píše:

Ale on věděl. Znal. Měl buzolu. Měl mapu a plány. Nevěřil v žádný labyrint. Byl si i docela jist, kde je vchod, kde je východ. Ukazoval nám alespoň z dálky ty dveře. [...] Přelízali jsme jakési ploty a zdi. Stále ty zdi a zdi. Drželi jsme se za ruce. Už jsme vůbec nevěděli, kde jsme. Ale jemu jsme věřili.⁴⁷⁾

V textu „Jak jsem se stal malířem“ pak vzpomíná:

Na jihozápad od Třebíče je to krajina Otokara Březiny a Jana Zahradníčka, na jiho-východ krajina V. Nezvala, na sever od Třebíče krajina Jakuba Demla. [...] Město samo je dost ohavným průmyslovým centrem. Dům, respektive dva domy s řadou skladišť a dílen, kde jsem prožil své dětství, měl na mé psychické utváření silný vliv. Především ve mně vyvolal živou představu labyrintu. Kdysi jsem spočítal všechny místnosti, schodiště, půdy, sklepy tohoto komplexu a dospěl jsem k číslu padesáti prostorů a prostůrků. Hned v sousedství byly zrušené lázně, jako kluci jsme tam lez-li okénkem ve zdi, a ty výpravy mě nesmírně vzrušovaly. [...] Brzo jsem také obje-vil, že pokračováním labyrintu doma jsou uličky v Zámostí, v bývalém ghettu. Rád jsem tam chodíval zvláště za podzimních večerů, a taky na zarostlý a zpustlý židov-ský hřbitov.⁴⁸⁾

Základem scénáře „Uličky“ byly evidentně dva texty — návrh na filmový scénář „Zna-mení“ a fotografická báseň „Zjevení“. V prvním unavený starší muž, nedbale oblečený, prochází úzkými a hrbatými uličkami trebičského ghetta a sleduje či hledá kabalistické znamení „ve tvaru protáhlého kříže, k němuž je připojena klička písmene h!“⁴⁹⁾ Spatří je na dveřích namalované křídou, na zdi, vyryté na dlažbě, na obloze i na svých rukou a na srdci. Chce se probodnout, ale nůž mu vypadává z ruky. Zvedá ho a ryje s ním znamení do zdi. V rapidmontáži spatříme všechna dosavadní znamení, která náhle zmizí. Uličkou k muži přichází elegantní, mladě vypadající žena s úsměvem na rtech, „jako by říkala, ko-nečně jsem tě našla. Objímají se, vidíme mužova záda, obě ženiny ruce, u jednoho zápěs-tí jí visí starý náramek s přívěskem. Vidíme detail přívěsku, je na něm vyryto znamení.“ Ve variantě se znamení objeví na jejich tmavých brýlích.⁵⁰⁾ Ve zvukové stopě vedle ticha měly být slyšet hlavně kroky a dech postav, někdy i kapání krůpějí či zaštěbetání vrabce. „Zje-vení“ patrně vychází z tradice lettrismu.⁵¹⁾ Všechny záběry jsou v něm doprovázeny texty,

47) Ladislav Novák, *Dílo I: — 1963* (Praha: Dybbuk, 2017), 709–715.

48) Novák, *Dílo II: — 1999*, 722. Podle názvu uličky v ghettu si Novák zvolil i jméno svého literárního alter-ega — Hadlíz. Viz Petr Kuběnský, „Literární dílo Ladislava Nováka“ (Magisterská diplomová práce, Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2014), 76, 77.

49) Možná narážka na Hadlíz?

50) Tento text také eventuálně mohl být podkladem záměru filmu *Labyrint*.

51) Na počátku 70. let byl Novák příslušníkem tzv. brněnského okruhu konkrétního umění, který organizoval Jiří Valoch a k němuž vedle D. Chatrného, Jana Steklíka, Milana Grygara či Václava Boštíka patřili i umělci, ovlivnění francouzským lettrismem, kromě Valocha třeba Karel Adamus a Jan Wojnar. Viz Kuběnský, „Lite-rární dílo Ladislava Nováka“, 72.

asi nápisy, charakterizujícími zobrazené vněmy a činnosti. Není jisté, zda měly být provedeny ve dvojexpozici, či jako mezititulky. Detail zdi = hmatati, chůze úzkou uličkou = procházeti, chůze po schodech v uličce = stoupati, žena na horním konci uličky v plášti a tmavých brýlích = otevírati, otevřený plášť ženy odhaluje nahé tělo s podprsenkou, ev. s holoubkem na hrudi = usmívati se, detail jejích vlasů = cuchati, komín za ženou = kouřiti, záběr oblohy s oblaky a kouřem z komínů z podhledu = rozplývati se.⁵²⁾ O zvuku Novák nic nepíše, je možné, že film koncipoval jako němý. A. Zymundová k tomuto projektu říká:

Ulička v Třebíči nebo někde, která je hodně prudká, nahoře se v ní objeví dívka, která má na sobě kožich, kráčí uličkou, je vidět, že ji někdo pozoruje, ona rozhrne ten kožich a je nahá. Je vidět, jak se někomu předvádí. To byl v podstatě celý ten námět. Uličku Václav nenatočil, protože jsem řekla, že v Třebíči v židovské čtvrti nebudu chodit nahá pod kožichem. Že už máme i tak dost problémů a zavřeli by nás.⁵³⁾

Jediným společně dokončeným filmem je tak *Štvanice*, která mohla vzniknout v roce 1975, protože Novákův „námět filmu“ je datován 4. 2. 1975. Podle něj se na židovském hřbitově v březnu či v říjnu, kdy jsou stromy holé, má mezi náhrobky odehrávat honička muže s ženou, přičemž „není zřejmé, zda jde o milostnou hru, či skutečné pronásledování“. Oběma není jasné vidět do tváře, protože záběry jsou zezadu, z velké dálky, či naopak ve velkých detailech. Střední část filmu má být tvořena rapidmontáží, „téměř jako ve starém němém filmu [...] záběry jsou stále kratší, stále promíchanejší, náhrobky, stromy, křoví, obloha, nohy prchající, stromy, země, utíkající noha muže, vlající vlas, listí, náhrobky atd. atd. až se sled záběrů stane téměř abstraktní tříští, kamera zabírá přímo vzhůru koryuny stromů a stále pomaleji se točí kolem dokola“. Na počátku, po montáži motivů náhrobků a vegetace, vidíme na protější stráni, jak muž ženu pronásleduje, v závěru po protější stráni dívka zvolna odchází s vlajícím závojem či v roztržených šatech.⁵⁴⁾

Zymund tento námět v hotovém filmu značně respektoval, asi i proto, že v něm Ladislav Novák hrál a byl tedy jeho vzniku přítomen. Dívku představovala Alena Šlachťová, točilo se na materiál Agfa Chrome na židovských hřbitovech v Třebíči a v Boskovicích, nejspíše v čase brzkého jara. Téma je z filmu i z námětu jen obtížně rozeznatelné, stejně jako jeho vztah k židovství (kromě Novákem deklarované obliby atmosféry židovského hřbitova v Třebíči). Pravděpodobně může jít o poněkud výsměšnou milostnou hru honičky muže na ženu, která s ním koketuje, zcela ho vyčerpá a odchází. Dá se říci, že Zymund s kamerou pracuje podobně jako v loutkových filmech, jen intenzivněji a nejspíše ve stylu avantgardních impresionistických a surrealistických filmů 20. let. Záběry jsou doprovázeny konkrétní hudbou s chrčivými a chraplavými zvuky, náznakem hlasu znějícího úzkostně a vrzání dveří. Do jisté míry to může korespondovat s Novákovými pokusy o fonickou poezii z 60. let (třeba „Souhvězdí štíra“ nebo „Tohoto večera“) i se Zymundovým zájmem

52) Novák, *Dílo II*: — 1999, 364–366.

53) Alena Zymundová v rozhovoru s autorem 23. 9. 2020. Zde i v dalších popisech vycházím z identifikace osob, lokací a případných rekvizit Alenou Zymundovou při společné projekci filmů.

54) Novák, *Dílo II*: — 1999, 366, 367.

o konkrétní hudbu a teorie Pierra Schaeffera.⁵⁵⁾ Nejspíše jde o konkrétní hudbu Henri Chopina, jehož jakousi desku měl zapůjčenu od Jiřího Valocha.⁵⁶⁾ Použití hudby H. Chopina také Zykmund avizuje ve zmíněném dochovaném úvodu k projekci.

V méně koncentrované podobě se o podobný tvar Zykmund pokusil ve svém patrně posledním filmu, *Očekávání*, točeném nejspíše v průběhu zimy a jara 1975, a poté v létě, kdy byli s Alenou v Rumunsku. Natáčen byl bez scénáře, improvizálně, podobně jako jeho filmy dokumentární a reportážní. Zvukově film již nebyl dokončen. Z výsledného němého tvaru je zřejmé, že řada sekvencí byla přímo střihána jako analogie hudebního tvaru a měla být nediegetickou hudbou doprovázena. Film je otevřen před titulkem (který po písmenech animací naskakuje, aby byl nakonec zamazán štětcem) pro Zykmanda typickým motivem detailu kyvadélka sloupkových stolních hodin, postupně se stávajícím leitmotivem jedné ze tří linií díla, vázaných na postavy.⁵⁷⁾ Před domem Zykmundových přechází sem a tam ve sněhu Martin Dubovic a dívá se na hodinky, které ve všech záběrech ukazují devátou hodinu. Na pláži v rumunské Mangalii přechází sem a tam Alena, kamera sleduje i její stopy na písku. Po zápraží své chalupy přechází Milan Jankovič a nakonec Alena přechází ve sněhu u zdi moravského kostelíka ve Vítochově. Nikdy se nesejdou.

Bylo by snad možné říci, že se ve stavbě filmu Zykmund inspiroval Griffithovou *Intolerancí* a Kulešovovým experimentem s vytvářením filmového prostoru. Jestliže však ve *Štvanici* v Kulešovově duchu vytváří virtuální diegetický prostor ze dvou různých hřbitovů, zde jsou čtyři různé prostory oddělené, a to zčásti i časově. Spojuje je jen téma očekávání (*Erwartung*), které je v závěrečné rapidmontáži (jako u Griffitha) dílčími motivy, prostory a postavami formálně propojeno.

Další dva filmy mají dokumentaristický ráz. První je ve svém základu reportážní esejí, druhý je jakousi impresí města a jeho obyvatel. Osmnáctiminutový barevný *Konec oslav* byl natáčen v Osové Bítýšce, blízko níž měl Zykmund malý srub v lese u potoka, kam rodina pravidelně v létě jezdila. V Bítýšce byl Zykmund od roku 1948 členem nově organizované myslivecké společnosti Vochoza a film pro ni natočil jako záznam oslav, jak sám říká v komentáři, „zakončení výročí osvobození hrdinnou Rudou armádou“, Mezinárodního dne dětí a zahájení Měsíce myslivosti, tedy 31. května a 1. června 1975. Zykmund v roce 1949 složil mysliveckou zkoušku a koupil si brokovnici, s níž chodil na lovy. Po vyloučení z KSČ mu zbraň kupodivu nebyla odebrána a účastnil se i nadále lovů v Bítýšce i v Tavíkovcích a chodil lovit i sám. V „Pamětech“ Zykmund vzpomíná i na to, jak se myslivci před lovem i po něm v době normalizace opíjeli mixem piva, červeného vína a Rakety, zavřeli hostinského do sklepa a stříleli na portrét prezidenta. Pro plesy a veselice společnosti namaloval velký plakát myslivce a pro oslavy třicátého výročí osvobození plakát oslav s jednotlivými čísly programu, odpovídajícími stavbě jím natočeného dokumentu: „Celou oslavu jsem pak nafilmoval a vznikl z toho dosti zajímavý film, doprovázený mým vzrušeným, reportérským hlasem.“⁵⁸⁾

55) Pierre Schaeffer, *Konkrétní hudba* (Praha: Supraphon, 1971).

56) Valoch také publikoval autorskou knížku *Uncorrect poem for Henri Chopin: 1969* v sérii edice konkrétní poezie Card Series 4, vydávaných Johnem Furnivalem (Londýn: Openings Press, 1969). Zapůjčení desky Zykmundovi potvrdil v rozhovoru s Janou Písařikovou. V mailu J. Písařikové autorovi 3. 5. 2021.

57) J. Valoch konstatuje, že již v roce 1937 na fotografii akce B. Lacina stojí „bosý s kapsenými hodinkami v dolů natažené ruce (což je motiv, který je reflektován v textu „Pastýřský orloj“)“. Viz Liška et al., *Václav Zykmund*, 28.

58) Tamtéž.

Přes detail okrouhlého koláče nájezdem prolíná úvodní titulky, opět psané na stroji, analogicky tvaru koláče se objevuje dopravní značka zákazu vjezdu, jejíž smalt je zjevně poznamenan stříelbou broky a do níž prolíná titulky o tom, že námětem filmu je realita.⁵⁹⁾ Nájezd na ceduli s názvem obce je doprovázen chraplavými zvuky a Zykmondovým komentářem jako filmového reportéra, který diváka uvádí do zachycené reality. Hlas je přehnaně nadšený a podle A. Zykmondové ho autor nahrával mluvením do kbelíku, aby dosáhl určité stylizace. Komentář je ve vztahu k obrazu lehce, ale rozeznatelně ironizující, a i sama skladba záběrů má subversivní povahu. Film pak uzavírá opětovný záběr cedule s názvem obce. Není zcela jasné, zda Zykmond chtěl také toto dílko doplnit hudebním doprovodem některých částí.

Jeho tvar „kmitá“ mezi polohou dokumentace ideologicky zaměřené akce místních nimrodů, Zykmondových přátel a kolegů z celkem důležitého místa jeho života, a polohou lehce podvrtného komentáře k průběhu této události od vyloučeného člena KSČ. Jeho trochu ironické polohy je dosaženo nadsázkou ve stylu dobového ideologického komentáře v kontrastu s obrazovou montáží.⁶⁰⁾ Autor tím dospěl až k mírně hravě surreálnému obrazu dobové absurdní reality.⁶¹⁾ Alena Zykmondová k přijetí a vyznění filmu poznamenává:

Myslivci byli šťastní, že je o nich film. Václav byl nimrod, byl členem té myslivecké společnosti a psal jim zápisy z mysliveckých schůzí, protože byl jediný skutečně gramotný. Když jim to promítl, tehdy byli strašně nadšení, že je to i se zvukem, mělo to obrovský úspěch. Václav ale myslel komentář ironicky, i jeho kašel je nahrávaný. Mínil to jako frašku.⁶²⁾

Na textu a způsobu přednesu autorského komentáře (který byl spolu s hudbou k filmu přidán až po jeho sestřihu⁶³⁾) je ještě ve větší míře postaven film *Zelný trh aneb Jak vítat hosty prastarým způsobem*, v němž byly použity záběry, natáčené patrně v časném jaře a během léta 1975. Zykmond tu staví do protikladu starý zvyk vítat hosty chlebem a solí se současnou praxí pohoštění v konzumní společnosti, vycházející z polotovárů, konzerv, uzenin a slaného pečiva a jakýsi návod průběžně dovádí až ke groteskní absurditě, ilustrované záběry poměrně chudé nabídky brněnského trhu, obchodů s potravinami a s oblečením, i náznaků možných příležitostí setkávání s pohoštěním, jako svatba, pohřeb, či výlet.

V zásadě jde o jakousi persifláž, hravě ironické (a částečně patrně i sebeironické) zpodobnění tématu tehdejší praxe pohoštění a normalizační tendence vlády převést občany na konzumní způsob života, leč s velmi omezeným repertoárem předmětů konzumu. Komentář je vlastně do jisté míry samostatným surreálním textem, založeným na nadsázce

59) Je možné dát tento záběr prostřílené dopravní značky do souvislosti s pozdější Zykmondovou tvorbou metodou prostřelování měděných matic následných grafických listů. Viz Valoch, in *Václav Zykmond*, Liška et al., 34, 35. Též Mžýková, *Václav Zykmond*, 41.

60) Podobnou metodu později využil Jan Svěrák v mystifikačním filmu *Ropáci* (1988).

61) „Právě fenomén absurdity poutal nepochybně již zahořklého autora nejvíce. Stáří a nesvoboda alarmovaly jeho ironický postoj ke světu, ve kterém žil.“ Marie Mžýková, „Na okraj díla literárního a teoretického“, in *Václav Zykmond*, Mžýková, 57.

62) Alena Zykmondová v rozhovoru s autorem 23. 9. 2020.

63) Podle informace Aleny Zykmondové v rozhovoru s autorem 21. 4. 2021.

v přednesu a na absurditě jeho základní teze i dílčích deklarací. V obraze jde o montáž záběrů z různých míst (Brno, Jihlava, Pernštejn, Čachtice), které jsou jednak ilustrací textu, jednak s ním často vstupují do kontrastu a posilují tak jeho ironické vyznění. Záběry titulové sekvence a ze sběrných surovin zasazují téma a obrazy středu města do rámce symbolické periferie a ironizují komentářové téma vědeckotechnické revoluce. Na druhé straně je ve filmu rozpoznatelný až láskyplný vztah Zykmanda k jeho oblíbeným místům, lidem, i k vaření jako takovému. V obou případech nelze pochybovat o jeho záměru být právě tímto typem „kronikáře socialistické přítomnosti“.

Mezi dalšími úryvky černobílých i barevných filmových záznamů, které Zykmand sporadicky patrně točil až do roku 1982, lze nalézt i záběry Aleny Zykmondové, její přítelkyně Olgy Badalíkové z katedry výtvarné výchovy pedagogické fakulty University Palackého v Olomouci a jejího manžela, komunisty Ladislava Badalíka, jak kráčejí k zámku ve Velkém Meziříčí, kde tehdy Badalíkovi krátce bydleli. Badalík si hraje se psem. Alena a Olga si sundávají zimní kabáty a vedle zbytků sněhu kráčejí a utíkají v letních šatech k zámku, na jehož zchátralé průčelí kamera najíždí translokátorem. Pak švenkuje z detailu tváře Olgy na detail Aleny a zpět. Dívky se honí v parku a společně s Badalíkem běží k zámku. Posléze chytají Badalíka, svlečou mu kabát a házejí po něm kouličky, pobíhají po parku. Badalík ve svetru rychle a usilovně běží ke dveřím zámku, poté se objímá s manželkou a společně lezou na strom. Je to zhruba dvouminutový, barevný, nesestřižený fragment pokusu o realizaci dalšího plánovaného hraného filmu z cyklu „Labyrint“, *Moc upírů*. K tomuto projektu se zachoval i Zykmandův scénář.⁶⁴⁾ Děj je tady vcelku jednoduchou anekdotou. Učitel Josef přivede do zámku třídu asi patnácti dětí a na nádvoří jim vypráví místní legendu. Hraběnka Eleonora běhala nahá po lese sama i se společníci. Tak se do ní zamiloval hajný Karel a situaci vyřešil zastřelením Eleonořina manžela, hraběte Rudolfa. Když Rudolf za hraběnkou přijde jako upír, změní se v upíra nejprve Eleonora, pak Karel a upířské zuby v groteskním sledu postupně narostou učiteli Josefovi, dětem i prodáváče vstupenek a pohlednic. Na pohlednici zámku se pak zvětšuje nápis „Nosferatu“. Všechny tři muže měl hrát stejný herec ve stejné masce („špičatý plnovous, husté obočí, polodlouhé vlasy“), Rudolf a Karel měli mít myslivecký oblek, Josef pak civilní, turistický. Kamera má dynamicky snímat stromy ve větru a v hustém lese, kde na nich nájezdy má vyhledávat zlověstná „oka“. Záběry zámku jsou prostřihávány tváří vyprávějího Josefa, jeho slova jsou řešena mezititulky. Na hájovně kamera zdůrazňuje parohy, další detaily ukazují vlasy Eleonory, její ruce na struku kozy, kterou dojí, či nohy hraběte v bačkorách. Ve skříních a v různých zákoutích kamera také marně pátrá po Rudolfově mrtvole. Stříhová sekvence, parodující podobná klíše v profesionálním filmu, je věnována rozhodování hraběnky, zda zůstat na zámku, či odejít do hájovny. V rychlém sledu se opakuje její krmení slepic, okopávání zahrádky a dojení kozy na hájovně a střídá se s opadávajícími listy trháčího kalendáře. Záběry nohou (jako v *Očekávání*) je řešen příchod hraběte jako upíra během zuřící bouře, příchod upířského hajného je zobrazen přes pohyby kliky dveří, viditelné v zrcadle, před nímž se česá hraběnka. Eleonora ostatně také má být onou prodáváčkou pohlednic v závěru scénáře.

64) „Moc upírů: Podklad pro filmový scénář“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalost Václava Zykmanda, osobní archiv Aleny Zykmondové.

K filmování se Zykmond po nedokončené sérii „Labyrintu“ krátce vrátil ještě jednou, patrně na počátku 80. let, kdy se s ním seznámili Tomáš Ruller a jeho tehdejší přítelkyně Marcela Landová (Zaoralová). Ruller vzpomíná:

Přátelili jsme se s Václavem Zykmondem na počátku osmdesátých let. Viděl mé dokumentace, zřejmě i mé první videozáznamy, o mé práci psal. Chodil k nám přes les na posezení a já chodil k nim, byli jsme spolu na výletě na jeho chatě, dával mi číst své rukopisy a ukazoval své obrazy, věnoval mi i jeden objekt, co se ale filmu týče, v paměti marně pátrám...⁶⁵⁾

Psycholožka M. Zaoralová pak říká, že s Rullerem za Zykmondem chodili nedlouho před jeho smrtí a bavili se převážně o jeho osobních problémech. Na film si také nevzpomíná.⁶⁶⁾ Alena Zykmondová ale konstatuje, že film točili u Rullera v ateliéru a jednalo se o záznam improvizovaného happeningu, v němž ruce pohybovaly s předměty na stole. Film se pak ztratil poté, co ho promítala v Klubu mladých v Olomouci.⁶⁷⁾

Zatímco Zykmondova tvorba animovaná je logickou součástí vývoje profesionálního českého animovaného filmu na počátku 50. let (byť k ní přišel stejně náhle, jako ji i opustil), zařadit do kontextu jeho filmovou tvorbu nezávislou je obtížnější. Málo obvyklý je už sám přechod od tvorby profesionální k té amatérské. Bývá to spíše obráceně. Snad bychom to mohli přirovnat k tvorbě divadelníka Jiřího Suchého, jehož amatérské natáčení neustalo ani po natočení studiového filmu (také z důvodu změny politických poměrů). Jiným možným kontextem je tvorba profesionálních filmařů jako Richard Leacock nebo Vojtěch Jasný, kteří využili možností elektronického záznamu k nezávislému filmování. Ti ovšem většinou tyto své záznamy nekompletovali do tvaru filmového díla. V jiné oblasti se z okruhu surrealistických tvůrců přirozeně nabízí analogie s Janem Švankmajerem, který k filmové tvorbě přišel přes práci s loutkou a s maskou a začal rovnou točit profesionálně. Určitě je spojuje humor a hravost (ev. mystifikace) jako ochrana osobní integrity před (socialistickou) realitou.⁶⁸⁾ Starší scénář „Kongo“ bychom možná mohli zařadit do kontextu pokusů poetistů z 20. let psát scénáře jakousi básnickou formou, což je aktivita, na niž navázal v 50. letech např. básník a teoretik surrealismu Vratislav Effenberger svými „pseudo-scenáři“.⁶⁹⁾ K těm ostatně odkazuje hraný dokument Davida Jařaba *Vratislav Effenberger aneb Lov na černého žraloka*, v němž režisér hojně využívá privátních filmů Ludvíka Švába, vnuka prvního českého filmového herce, Josefa Švába Malostranského. Švankmajerovy a Švábovy filmy jsou ovšem více založeny na poetice snu, Zykmondovy filmy jsou racionálnější. Se Švábem ho snad spojuje snaha zachytit v privátních fragmentech setkávání přátel z okruhu stejně smýšlejících tvůrců.⁷⁰⁾ Z okruhu Zykmondových přátel přichází do úvahy scenáristická aktivita Ladislava Nováka, který sám žádné filmy nenatočil, ale s nímž

65) T. Ruller v mailu autorovi 7. 1. 2021.

66) M. Zaoralová v telefonickém rozhovoru s autorem 15. 2. 2021.

67) A. Zykmondová v rozhovoru s autorem 21. 4. 2021.

68) Viz Jan Švankmajer, *Transmutace smyslů = Transmutation of the Senses* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994), 82.

69) Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantazie* (Praha: Orbis, 1991).

70) Evžen Brabcová – Jiří Horníček, eds., *Ludvík Šváb — Uklidit až po mé smrti* (Praha: NFA, 2017).

Zykmund na některých svých filmových záměrech přímo spolupracoval. Také filmařská aktivita Dalibora Chatrného, jehož tři „filmy“ na základě partitury Aloise Piňose, tzv. akus-ticko-optické kompozice, vznikly v letech 1969–1974.⁷¹⁾ Ty navazují na avantgardní abso-lutní filmy z 20. let a jsou pokusem o obrazové vyjádření tzv. nové hudby, která i Zyk-munda eminentně zajímala. Jejich cíl i poetika se však od Zykmundových filmů radikálně liší. Je také otázkou, nakolik vzájemně svou filmovou tvorbu znali. Z okruhu filmové tvorby fotografů bychom jistě mohli zmínit Jana Ságla, který v letech 1971–1974 na stejný formát kamerou, kterou si pořídil za přispění Jiřího Koláře, zachycoval land-artové akce, happe-ningy a koncerty undergroundových hudebníků, na nichž se se svojí ženou Zorkou⁷²⁾ po-dílel často i výtvarně. Šlo o akce jako „Pocta Gustavu Obermanovi“ (1970), „Kladení plín u Sudoměře“ (1970), „Pocta Fafejtovi“ (1972) či „Pocta Warholovi“. Fotograficky pak ztvárňoval jejich fragmenty, připomínající Zykmundovy a Korečkovy záznamy vlastních akcí.⁷³⁾ Šlo zejména o snímání masek členů The Primitives Group, přípravu na Bird Feast, fotografie Plastic People of the Universe z koncertů a na zahradě břevnovského kláštera, nebo z mini akcí Karla Nepraše a Jana Steklíka. Ságl natáčel i společné privátní akce, jako výlety, svatby či vaření. Na rozdíl od Zyk-munda se více soustřeďoval na kompozici obra-zu, méně pak na střih dlouhých záběrů, editovaných již v kameře při natáčení.⁷⁴⁾ Profesio-nální filmové vzdělání filmového dokumentaristy (absolvoval filmem o sochaři Karlu Ne-prašovi *Antinomie*, 1973) měl pozdější asistent režie na Barrandově Dobroslov Zborník, který v letech 1971–1983 zachycoval performance Milana Knížáka (*Ceremoniál — Kamen-ný obřad*, 1971; *Film o módě Milana Knížáka, Materiálová events*, 1977), Rudolfa Němce (*Manipulace*, 1972), Milana Grygara (*Akt — Hmatová kresba*, 1983) či environments Jiří-ho Borla, Jiřího Nováka a Jiřího Sozanského ve Starém Mostě (*Jiná krajina*, 1982). Pro po-porovnání je možné zmínit i příběh filmu Jaroslava Kučery 1984: *Rok Orwella* (1983). Nej-lepší český profesionální kameraman s pomocí profesionálního režiséra Evalda Schorma a tanečníků Laterny magiky natočil uprostřed politické normalizace na 16mm formát per-formanci výtvarníka Jiřího Sozanského v prostoru vyhořelého Veletržního paláce. Část materiálu se ztratila a Kučera film nedokončil. K jeho rekonstrukci došlo bez účasti auto-ra až v roce 2014.⁷⁵⁾ Z minimálního okruhu filmujících výtvarníků (třeba Radek Pilař) by-chom Zykmundovu tvorbu mohli srovnávat i s pozdějšími filmy z 80. a 90. let, které vytvá-řel Stanislav Hora. Ten v nich rozvíjel svoji sochařskou tvorbu formou jakéhosi vizuálního happeningu metodou atakování a destrukce filmovaných objektů i samotného filmového materiálu, často za doprovodu tzv. nové hudební vlny 80. let. Podobně jako Zymund do svých filmů Hora zařazoval i záběry z privátně natáčených fragmentů jako formu koláže

71) Viz Kateřina Pacíková, „Statická kompozice, Mříže, Geneze — audiovizuální trilogie Aloise Piňose a Dali-bora Chatrného“ (Bakalářská diplomová práce, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009), cit. 21. 3. 2021, https://is.muni.cz/th/yyx9p/Diplomova_prace_-_Pacikova.pdf.

72) Výtvarnice Zorka Ságlová byla sestrou Ivana M. Jirouse.

73) Viz Jan Ságl, *Tanec na dvojitém ledě* (Praha: KANT – Karel Kerlický, 2013); Jan Ságl, *Deset stran jedné mince* (Praha: Leica Gallery Prague, 2014).

74) Viz Martin Blažíček, „Jan Ságl — Biografie“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1154>.

75) Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (Praha: FFUK – NFA, 2016), 326, 334.

z „nalezeného“ materiálu.⁷⁶⁾ Ironizující a subversivní komentář Zykmundových dokumentů bychom pak mohli srovnat třeba s obdobným využitím komentáře amatérského filmu z okruhu Lubomíra Droždě *Pohádka pro šílence* (1985) režisérky Ireny Grosmanové, která parodicky využívá stylu komentáře tehdejších filmových týdeníků k dosažení pocitu absurdity, podobně jako to později učinil Jan Svěrák ve svém školním filmu *Ropáci* (1988).⁷⁷⁾

Pro všechna tato i Zykmundova díla ve značné míře platí to, co píše Martin Blažíček o tvorbě S. Hory, totiž že se jejich tvorba odehrávala osamoceně, „bez návaznosti na další skupiny, komunity, či tvůrce“, jako alternativa „mimo proudy kultury oficiální“, pro „omezenou skupinu přátelených diváků, nebo i samotné aktéry“ a do veřejného prostoru nemohla tehdy proniknout.⁷⁸⁾ Výjimkou pochopitelně byly filmy uváděné na soutěžních přehlídkách amatérského filmu, jako Brněnská šestnáctka nebo Rychnovská osmička. Tvůrci výše zmíněného typu ale většinou zájem o takovou prezentaci neměli. Problém často spočíval i v tom, že neměli peníze na udělení festivalové kopie a posílat jediný existující originál, zhotovený na inverzním materiálu, bylo riskantní. Ještě složitější by bylo vyrobit i kombinovanou zvukovou verzi (byť to bylo technologicky možné), protože domácí projekce těchto děl probíhala většinou jako jedinečná událost s živě doplňovaným zvukem z vinylové desky či z magnetofonové nahrávky, eventuálně s komentářem autora. Tak tomu bylo i v Zykmundově případě při občasných projekcích pro jeho známé a přátele.⁷⁹⁾ Teprve v současnosti jsou takto vytvořená díla postupně nalézána, digitalizována a zpřístupňována pro výzkumné účely i širší veřejné využití, umožňující úvahu o různých kontextech v odlišných druzích umění i ve společenském dění doby jejich vzniku.

Závěr

Obě Zykmundova „filmařská“ období jsou relativně krátkodobá a uzavřená. Obě (to profesionální i to amatérské) se odehrávala jako určitá forma úniku před dobovým společensko-politickým tlakem. Jeho přítel Rudolf Fíla ale píše i o určitém přirozeném „přelévání dominant“⁸⁰⁾ v Zykmundově tvorbě a J. Valoch o něm říká, že byl bytostným objevitelem, „který považoval setrvávání u nějakého způsobu práce za ohrožující autenticitu výsledků a vedoucí k určitému akademismu“⁸¹⁾ Zykmundův odchod od obou filmařských období byl tedy jak vynucený (institucionální zrušení filmového studia, ekonomické potíže), tak umělecky přirozený. Po tvorbě loutkových filmů nastoupila práce pedagogická a teoretická, po tvorbě „amatérských“ filmů se vrátil k práci výtvarné (asambláže a koláže, pastely s básněmi — „Pravda o jablku“), literární („Sjezd abiturientů“, „Výlet aneb Rozpravy“,

76) Viz Martin Blažíček, „Stanislav Hora — Dokumentace“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, 2017, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1188>.

77) *Čaroděj Oz* (Praha – Olomouc: FAMU/PAF Edition, 2012), 31. Popis filmu viz Blažíček, „Jan Ságel — Biografie“.

78) Viz Blažíček, „Stanislav Hora — Dokumentace“.

79) Alena Zykmundová si ale vzpomíná, že filmy občas promítali i v tehdejších studentských klubech. V telefonickém rozhovoru s autorem 7. 5. 2021.

80) R. Fíla, „Vytržení mezi realitou a snem“, in *Václav Zykmund*, Liška et al., 11.

81) Liška et al., *Václav Zykmund*, 24.

„Hajný Rudolf“) i teoreticko-historické („Diana z Poitiers“). Kromě ostrých předělů má ovšem jeho tvorba i charakter souvislý. J. Valoch píše, že si musíme být vědomi „veliké vnitřní provázanosti všech médií, které Zykmond víceméně paralelně užíval, ať to byl básnický text, malba, kresba, grafika, koláž či fotografie. Z jedné kategorie do druhé se přitom přenášely určité námětové okruhy, ohlasy z jedné se objevovaly v druhé.“⁸²⁾ V případě animovaných i hraných filmů platí, že Zykmond do nich přinášel své zkušenosti z tvorby výtvarné a fotografické (přírodní motivy, symbolika, frotáž), ale inspiroval se i uměleckým hraným filmem, zejména pokud jde o práci s kamerou (dynamické jízdy, nájezdy, odjezdy, panoramy a švenky, volba vertikálních pohybů, podhledy). Hudební doprovod, experimentující u animovaných filmů s nápodobou konkrétních zvuků, přerostl u některých hraných a dokumentaristicky ztvárněných filmů do pokusů o přímé využití konkrétní hudby, včetně deformací hlasu. Práce s barvou zůstala ve všech případech na úrovni realistického zobrazení. V dokumentaristické tvorbě zachoval typ práce s obrazem v rámci možností amatérského vybavení (ruční kamera, transfokace), ale ve zvukové rovině uplatnil subversivní, ironický komentář, navazující na povahu surrealistických textů literárních. V nich také časté využití zobrazení různých nápisů, posilujících nonsens a absurditu zobrazované reality, odkazuje na znalost lettristického hnutí, jehož domácími představiteli byli i jeho přátelé, jako E. Ovčáček, J. Valoch či L. Novák.

Bibliografie

- Bertrand, Aloysius. *Kašpar noci* (Brno: Jan V. Pojer, 1947).
- Blažíček, Martin. „Jan SágI — Biografie“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1154>.
- Blažíček, Martin. „Stanislav Hora — Dokumentace“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, 2017, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1188>.
- Brabcová, Evženie – Jiří Horníček, eds. *Ludvík Šváb — Uklidit až po mé smrti* (Praha: NFA, 2017).
- Budulínek*. Dle italského originálu upravil Václav Marek a F. J. Andrlík (Praha: Alois Hynek, 1893).
- Čaroděj Oz* (Praha – Olomouc: FAMU/PAF Edition, 2012).
- Dufek, Antonín. „Fotografické hry Václava Zykmonda“, in *Václav Zykmond*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 17.
- Effenberger, Vratislav. *Surovost života a cynismus fantazie* (Praha: Orbis, 1991).
- Fila, R. „Vytržení mezi realitou a snem“, in *Václav Zykmond*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 11.
- „Filmové studio Brenten“, *Kultura.cz*, 18. 7. 2006, cit. 11. 1. 2021, <https://www.ceskatelevize.cz/ivy-silani/1183619616-kultura-cz/306295350090005/titulky>.
- Havelka, Jiří. Čs. filmové hospodářství 1945–1950 (Praha: ČSFÚ, 1970).
- Havelka, Jiří. Čs. filmové hospodářství 1951–1955 (Praha: ČSFÚ, 1972).
- Kubíček, Michal. „10 let Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě“ (Bakalářská diplomová práce, Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2002), cit. 17. 2. 2021, http://www.itf.cz/studenti/bkp_kubicek.htm.

82) Tamtéž, 27.

- Kuběnský, Petr. „Literární dílo Ladislava Nováka“ (Magisterská diplomová práce, Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2014).
- Kundera, Ludvík. „Letmé zastavení“, in *Václav Zymund*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000).
- Liška, Pavel, et al. *Václav Zymund* (Brno: Dům umění města Brna, 2000).
- Matzner, Antonín – Jiří Pilka. *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002).
- Mlejnková, Kateřina. „BRENTENOVO STUDIO: Historie zapomenutého studia animovaného filmu v Brně“ (Magisterská diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010), cit. 11. 1. 2021, <http://docplayer.cz/8466803-Univerzita-palackeho-v-olomouci-filozoficka-fakulta-brentenovo-studio-historie-zapomenuteho-studia-animovaneho-filmu-v-brne-brenten-s-studio.html>.
- Mžýková, Marie. „Na okraj díla literárního a teoretického“, in *Václav Zymund*, Marie Mžýková (Olomouc: Galerie výtvarného umění, 1992), 57.
- Mžýková, Marie. *Václav Zymund* (Olomouc: Galerie výtvarného umění, 1992).
- Novák, Ladislav. *Dílo I: — 1963* (Praha: Dybbuk, 2017).
- Novák, Ladislav. *Dílo II: — 1999* (Praha: Dybbuk, 2017).
- Novák, Ladislav. *Má posedlost* (Nehradov: Emanuel Ranný, 1998).
- „O škole“, Institut tvůrčí fotografie, cit. 15. 2. 2021, <http://www.itf.cz/index.php?clanek=38>.
- Pacíková, Kateřina. „Statická kompozice, Mříže, Geneze — audiovizuální trilogie Aloise Piňose a Dalibora Chatrného“ (Bakalářská diplomová práce, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009), cit. 21. 3. 2021, https://is.muni.cz/th/yyx9p/Diplomova_prace_-_Pacikova.pdf.
- Pleva, Josef V. *Budulíněk, hra pro děti o dvou dělech a čtyřech jednáních* (Brno: Rovnost, 1946).
- Plicka, Karel – František Volf. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách* (Praha: SNDK, 1953).
- Podlipská, Žofie. *Budulíněk a liška: hra o dvou jednáních* (Praha: A. Štorch a syn, 1887).
- Ságl, Jan. *Deset stran jedné mince* (Praha: Leica Gallery Prague, 2014).
- Ságl, Jan. *Tanec na dvojitém ledě* (Praha: KANT – Karel Kerlický, 2013).
- Schaeffer, Pierre. *Konkrétní hudba* (Praha: Supraphon, 1971).
- Strusková, Eva. „O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil“, *Film a doba* 43, č. 4 (1997), 168.
- Svatoňová, Kateřina. *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (Praha: FFUK – NFA, 2016).
- Švankmajer, Jan. *Transmutace smyslů = Transmutation of the Senses* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994).
- Valoch, Jiří. *Uncorrect poem for Henri Chopin: 1969* (London: Openings Press, 1969).

Citované filmy

- 1984: *Rok Orwella* (Jaroslav Kučera, 1983, 2014)
- Akt-Hmatová kresba* (Dobroslav Zborník, 1982)
- Antinomie* (Dobroslav Zborník, 1973)
- Budulíněk a lištičky* (Václav Zymund – Anna Veselá, 1949)
- Budulíněk a zlý ptáček* (Anna Veselá – Václav Zymund, 1950)

Ceremoniál — Kamenný obřad (Dobroslav Zborník, 1973)
Extase (Gustav Machatý, 1933)
Film o módě Milana Knížíáka (Dobroslav Zborník)
Havran a želva (Jan Fuksa, 1948)
Intolerance (David W. Griffith, 1916)
Jiná krajina (Dobroslav Zborník, 1982)
Karambol (Hermína Týrlová – Emanuel Kaněra, 1948)
Konec oslav (Václav Zykmond, 1975)
Koza a ježek (Anna Veselá – Václav Zykmond, 1951)
Manipulace (Dobroslav Zborník, 1972)
Materiálová events (Dobroslav Zborník, 1977)
Mlsný Budulínek (Anna Veselá – Václav Zykmond, 1949)
Občan Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1941)
Očekávání (Václav Zykmond, 1975)
Pan Prokouk ouřaduje (Karel Zeman, 1947)
Pohádka pro šílence (Irena Grosmanová, 1985)
Přízrak svobody (Le Fantôme de la liberté; Luis Buñuel, 1974)
Ropáci (Jan Svěrák, 1988)
Staré pověsti české (Jiří Trnka, 1952)
Štvanice (Václav Zykmond, 1975)
Ukolébavka (Hermína Týrlová, 1947)
Veselý kolotoč (Anna a Václav Zykmondovi, 1952)
Vratislav Effenger aneb Lov na černého žraloka (David Jařab, 2018)
Vzducholoď a láska (Jiří Brdečka, 1948)
Vzpoura hraček (Hermína Týrlová – František Sádek, 1946)
Závodník (Čeněk Duba, 1948)
Zelný trh aneb Jak vítat hosty prastarým způsobem (Václav Zykmond, 1975)

Biografie

Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc. (1948) vyučuje na FAMU filmovou historii a estetiku. Je spoluautorem a autorem deseti knih, včetně monografií Evalda Schorma, Jana Němce či rozsáhlé studie o vztahu Václava Havla k filmu. Posledními publikovanými tituly jsou *Filmař(i) disentu: Michal Hýbek* (Praha: NAMU, 2020) a *5 ½ scénáře Ester Krumbachové* (Praha: NAMU, 2021). Je členem FITES, ČFTA, redakční rady *Filmu a doby*, Sdružení české filmové kritiky, České společnosti pro filmová studia a Vědecké a umělecké rady FTF VŠMU Bratislava. Kontakt: jan.bernard@famucz

Fotografie z pozůstalosti V. Zykunda a snapshoty z jeho filmů tištěny s laskavým svolením Aleny Zykundové.



Obr. 1. V. Zykund s hodinkami, šálem a pomalovanou tváří. (Akce Řádění, 1937)



Obr. 2. V. Zykund maluje tvář Anny Veselé-Korečkové (Inky) pro fotografii ke knížce L. Kundery *Výhružný kompas* (cca 1943)



Obr. 3. V. Zymund animuje loutku dědečka z filmu *Budulínek a lištičky* (cca 1948)



Obr. 4. Anna Zymundová (Inka) s Ludvíkem a Jiřinou Kunderovými na jejich chalupě v Rozseči nad Kunštátem na záběru z rodinného filmu V. Zymunda (cca 1974)

11.11.49.

O Budulínkovi a zlém ptáčníku. /Námět J.V.Pleva, scénář:A.Veselá,V.Zykmund./

Dr.Trapl zahajuje rozpravu.

Novotný /Zlín/ má námítky.1./ Ukazovat v dětském filmu zloděje prasat je nepedagogické, protože: proč zloděj ukradl prase? Aby ho zabil a snědl. Co s ní udělá dědeček s babičkou? Také ho zabijí a snědí. Ci-li zloděj neudělal nijaký špatný kousek.

Zykmund namítá, že děti v prasátku nevidí nic jiného, než prasátko více či méně roztomilé a že je nenapadne takto uvažovat.

Novotný tvrdí, že je Zykmund na omylu, protože děti v psátaku uvidí vždy pečenou vepřovou.

Kunc říká, že s tím nesouhlasí, neboť i kdyby tomu tak bylo, že městské děti děti nevědí nic o zabití prasat a vesnickým že je to tak běžné, že se nemohou zkasit představou prasečího vraždění. Jinak se Kuncovi námět celkem líbí, říká, že se bude i dětem líbit. Jen mu vadí, že tam vystupuje havran, protože prý havran je typ negativní.

Zykmund podotýká, že se domnívá, že neexistují zvířata negativní a pozitivní ve vlastním smyslu a že záleží výhradně na to, jakým způsobem se výtvarně havran zpodobní. Prohlašuje, že výtvarně si havrana nijak nepředstavuje jako podobného těm havranům, kteří vystupují v Dyzneiových filmech, spíše naopak: jako ptáka velmi bystrého a lišáckého.

Kunc přesto navrhuje, aby byl havran změněn a místo něho dána kačka.

Novotný: Dostí zoologie. Nesouhlasí dále zásadně s tím, aby film nesl název Budulínek a zlý ptáčník a sice proto, že děti mají přesnou představu o Budulínkovi jedině ve spojitosti s lištičkami.

Zykmund podotýká, že při pokusech s dětmi a dokonce při předvádění filmu Budulínek a lištičky v ÚD dětem se děti po skončení promítání živě ptali: A co se stalo s Budulínkem dál? Z toho plyne, že Novotného konvence neplatí pro děti.

Novotný a několik dalších členů však s tím nesouhlasí a žádají, aby v názvu nebylo jméno Budulínek.

Zykmund: Prosím, může se tedy jmenovat jinak.

Ostatní s tím souhlasí. Jméno nebylo vyřešeno.

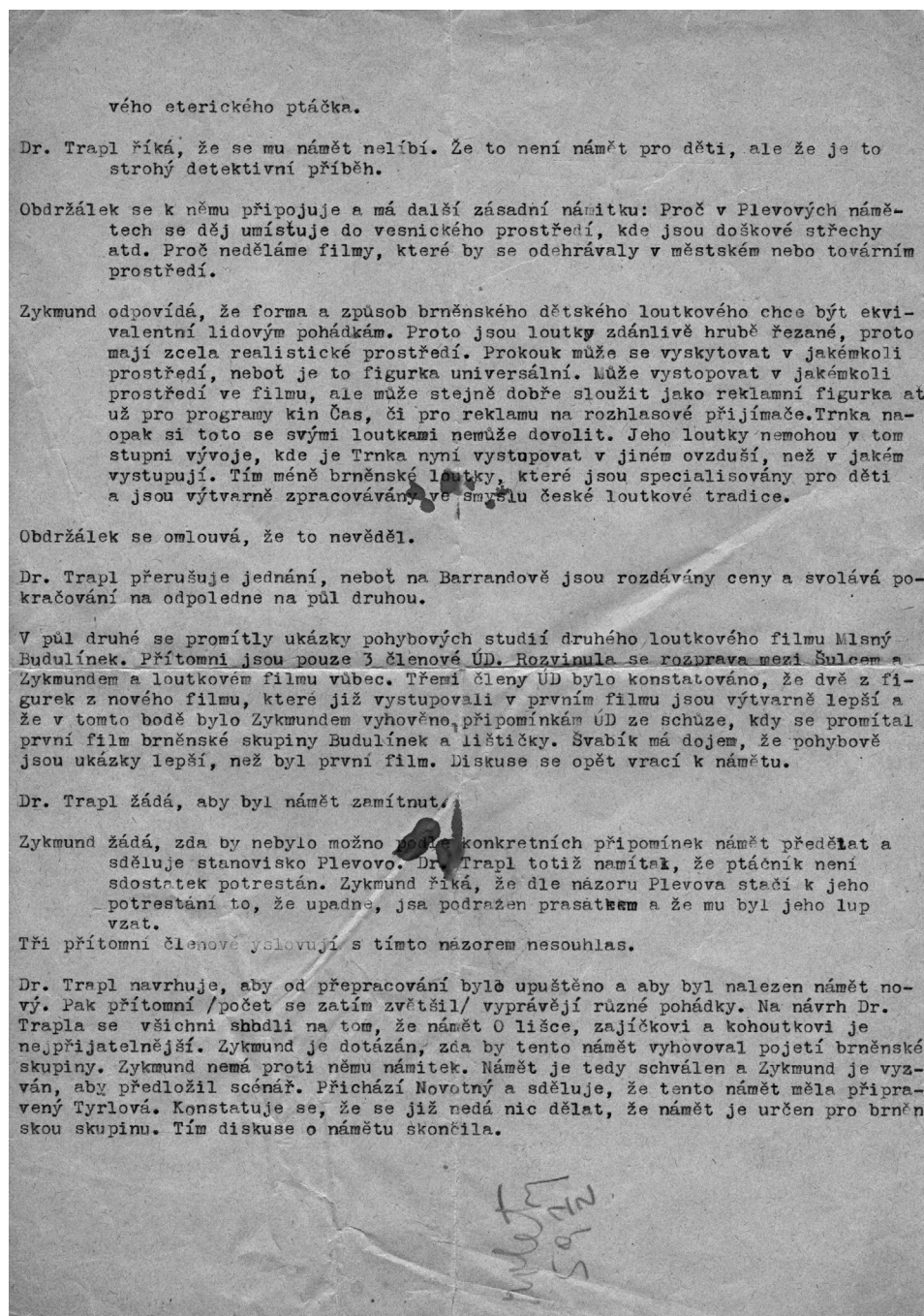
Sulc má námítky proti námětu a říká, že námět postrádá pohádkové fabule a pohádkového prostředí.

Pro zapisovatele neznámý člen ÚD říká, že je v námětu je velmi nevhodné a nevkusné spojení zvířat a že není možné do pohádky dávat vedle sebe prase a sýkorku. Že je to jako pěst na oko.

Zykmund se ptá, proč je to nemožné spojené.

Řada členů ÚD však prohlašuje, že je to spojení skutečně velmi nevhodné, protože prase, t.j. vepřová nemůže se ve filmu klást vedle sýkorky, takto-

Obr. 5. Zápis z porady Umělecké rady k filmu *Budulínek a zlý ptáčník*, 11. 11. 1949.
Osobní archiv V. Zykmunda



Obr. 6. Zápis z porady Umělecké rady k filmu *Budulínek a zlý ptáček*, 11. 11. 1949.
Osobní archiv V. Zykunda



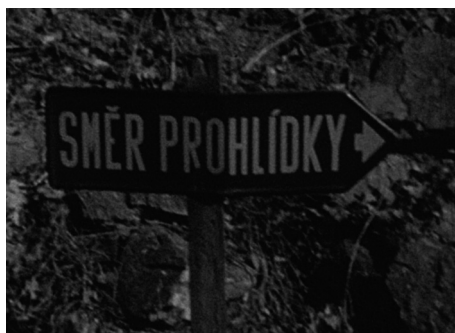
Obr. 7– 9. *Konec oslav* (1975). Dopravní značka, rozstřílená broky myslivců, smetím zaneřáděný les a myslivec A. Musil, organizující děti základní školy, nesoucí československou a sovětskou vlajku



Obr. 10–12. *Očekávání* (1975). Titulek filmu, napsaný a zamazávaný rukou V. Zykunda se štětcem, hodinky na ruku mužů, ukazující stále stejný čas, a A. Šlachťová, přecházející po mořském pobřeží



Obr. 13–15. *Šťvanice* (1975). L. Novák na židovském hřbitově v Třebíči běží za A. Šlachtovou, která sedí na náhrobku, její šátek a objekt na zemi hřbitova



Obr. 16–18. *Zelný trh* (1975). Pomalovaná zeď a lettristicky využitě nápisy v ZOO a ve městě

Bez dialógu, bez spoluautorstva

Eva Filová – Eva Vženteková, *Slovenský štát vo filme: Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945* (Bratislava: Vlna/Drewo a srd, 2020).

Bolo možné, aby titulom označená téma vyústila v kompaktnú knihu a nie dva radikálne odlišné texty spojené do jedného zväzku? Asi áno, ale pri príprave knihy, aj jej definitívnom vzniku, by musel prebiehať proces, akým prechádzali iné dvoj-autorské knihy. Či už v totálnom tandeme ako pri písaní kníh *Juraj Jakubisko*¹⁾ či *Rozprava o westerne*,²⁾ keď Peter Michalovič a Vlastimil Zuska tvorili text, v ktorom sa nedá odlišiť ani len autorstvo odsekov. Či keď v knihe *Naše filmové storočie*³⁾ dvaja kritici František Gyárfáš a Juraj Malíček píše recenziu na ten istý film (spolu pôvodne 100 titulov, v reedícii z roku 2020 pribudlo ďalších 20 titulov). Alebo keď som sa s Jelenou Paštékovou dohodol na metodológii dejín a napísali sme spoločne *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1969*.⁴⁾ Nič z týchto možností nepredchádzalo vzniku recenzovanej knihy.

Kniha pripomína dialóg hluchého so slepým — niet ho. Ak si prečítate jednu z nich, nepotrebuje čítať druhú. Filová s Vžentekovou spolu nekomunikujú. Eva Filová analyzuje *Tisový stíny* (1998, Dušan Trančík), hoci ho produkovala Česká televízia, Eva Vženteková pritom vynechá *Obchod na korze* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1965) asi s argumentom, že ho produkovalo české filmové štúdio.

Nevedno, kedy sa autorky dohodli a čo ich k tomu viedlo, že dva toky úvah vyústili v jednu knihu. Z hľadiska marketingu to asi vylepšilo postavenie každej časti, ale ostala otvorená otázka, nakoľko je toto spojenie aj vnútorne funkčné. Eva Vženteková v rámci svojich 347 poznámok neodkazuje na text Evy Filovej ani raz a opačne tiež, Eva Filová vo 230 poznámkach uvedie Evu Vžentekovú raz (cituje z jej recenzie dokumentárneho filmu *Povstanie. Slovensko 1939–1945* režiséra Vladimíra Štrica.) Každá z autoriek si žije vo svojom svete, v ktorom druhú nepotrebuje.

Tak ako kniha z koprodukcie Vlna/Drewo a srd ponúka dve knihy v jednej, tak moja recenzia nemá inú možnosť len ponúknuť dve recenzie namiesto jednej.

1) Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Juraj Jakubisko* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005).

2) Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Rozprava o westerne* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).

3) František Gyárfáš – Juraj Malíček, *Naše filmové storočie* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).

4) Václav Macek – Jelená Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1979* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016).

Nivelizácia hodnôt

O obraze Slovenskej republiky z rokov 1939–1945 v hranom filme písala Eva Vženteková už v predchádzajúcej knihe *Diptych Štefana Uhra. Organ a Tri dcéry* (2013).⁵⁾ Nový titul *Obraz rokov 1938 až 1945 v hranom filme pre kiná* je teda svojím spôsobom pokračovaním, iba namiesto o jednom filme — *Organe*, ktorý sa odohráva počas II. svetovej vojny, píše o 47 filmoch, ktoré sa nakrútili o dobe totalitného fašistického systému — od *Vlčích dier* (Paľo Bielik, 1948) po *Nedodržaný sľub* (Jiří Chlumský, 2009).

Metóda sa na prvý pohľad zdá byť rovnaká, ale nie je tomu tak. V *Organe* dominuje mikroskopická analýza, ktorá skúma dielo nie scénu po scéne, dokonca ani nie záber po zábere, ale skoro okienko po okienku. Vženteková v tomto rozsiahlom analytickom texte vníma všetky etapy realizácie, od poviedky cez scenár po definitívny filmový tvar, ponúka skutočne nezvyklé a objavné čítanie vrcholného diela našej kinematografie. Nevyhýba sa ani komentovaniu reflexií *Organu* (1964) či *Troch dcér* (1967) inými kritikmi/historikmi. Nová kniha pripomenie predchádzajúcu svojím zanietením pre detail, pre abstrahovanie od historických súvislostí, ale v konečnom dôsledku je dokladom, že to, čo funguje pri analýze výnimočných umeleckých diel, zlyháva u Vžentekovej v širokom panoramatickom zábere jednej tematickej oblasti.

Autorka rozkúskovala tému vojnových filmov 38 rezmí. Napríklad v kapitole „Obraz ženy“ si zvolila tieto zorné uhly — Matka, Žena ako mužov spojenec, Nezávislá žena, Manipulátorka a Žena pohŕdajúca mužom, Žena ako objekt mužskej túžby, Žena anjel, Predajná žena, Milenka okupanta, Bezprizorná, frustrovaná, ohrdnutá žena. Už z tohoto výpočtu je zrejmé, že je jedno, kedy ktorý film vznikol, kto ho nakrútil a na aký titul odkazuje a s ktorým sa sporí — podstatné je, ako sa v ňom stvárni napríklad žena-anjel.

Takýto prístup spopularizovali desiate roky — teda skúmanie diel nie cez osobnosti, žánre, generácie, vlny — ale cez motív/témy. Cyklus *Slovenské kino* (2010–2013) — okrem iného obsahoval diela ako *Do naha* (Diana Fabiánová, 2010), *Jánošík, vykrádaný superhrdina* (Lenka Moravčíková-Chovanec, 2010), *Partizáni slovenského filmu* (Ivan Ostrochovský — Filip Fabián, 2011), *Ženy, od lásky k hnev* (Zuzana Liová, 2013) atď. Alebo kniha *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* Evy Filovej (2013).⁶⁾ A v kine Lumiere v súčasnosti uvádzajú cyklus *Abecedár slovenského filmu* k storočnici od premiéry *Jánošíka* (1921) textami ako Chlieb, Xantipa, Láska, Cena, Absolvent, Viera atď. Určite je to dobré a užitočné. Ale v prípade 300stranovej štúdie je to katastrofa — prečo?

Autorka si určila za cieľ nachádzať vo filmoch „určujúce výpovedné obrazy“ a „hermeneutickým prístupom“ chcela vylúpnuť „sledované filmy z ideologických nánosov a reflexií“ a mienila čitateľovi obnažiť „vnútorné významy a obsahy, doteraz nedostatočne odkryvané a zhodnocované“ (s. 154). Nič z toho sa jej nepodarilo naplniť. Najmä pre metódu, ktorou sa rozhodla dielam porozumieť.

Po takomto úvode by čitateľ očakával, že bude konfrontovaný s radom textov, ktoré „utopili“ filmy v „ideologických nánosoch“ či nedostatočne zhodnotili ich „vnútorné významy a obsahy“. Ale keď autorka ani raz na žiaden neodkazuje, tak sa zdá, že si vytvorila „nepriateľa“, o ktorého existencii nás prípadnými citátmi nemieni nijako presvedčiť.

Pre Vžentekovú „hermeneutika“ znamená, že sa venuje len a len dielam, že nevníma historický, spoločensko-politický, umelecký kontext. Ako by stačilo sa na pol roka zavrieť do premietacej miest-

5) Eva Vženteková, *Diptych Štefana Uhra: Organ a Tri dcéry* (Bratislava: Fotofo, 2013).

6) Eva Filová, *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013).

nosti či sedieť pred obrazovkou televízora/počítača a z tejto klauzúry napísať „hermeneutické“ dielo. V knihe neexistuje ani jeden jediný text o 47 komentovaných filmoch (autorka cituje na jednom mieste *Dejiny slovenskej kinematografie* z roku 1996), neexistujú knihy o dobe, o ktorej sa nakrúcalo (cituje jedného historika), ani o dobe, v ktorej sa nakrúcalo, neexistujú iné filmy (okrem *Rocco a jeho bratia*, čo je jediný odkaz na iný film než zvolených 47 titulov na skoro 300 rukopisných stranách).

Márne by sme v knihe hľadali odkaz na hermeneutickú teóriu, na akéhokoľvek autora, ktorého koncepciu by autorka prijala za svoju. Máme k dispozícii len slovo, ktoré treba vnímať asi v encyklopedickom význame — ako úsilie o pochopenie zmyslu textu (filmu) z neho samotného.

Niet pochyb, že bez značnej miery sebaistoty či možno mesiášstva, ktoré je presvedčené, že text predstavuje zásadný obrat v pohľade na slovenský povstalecký/historický film, by to nebolo možné. Napísať knihu o 300 stranách s odkazmi na dve (!) knihy, pričom o danej téme sú stovky článkov, štúdií, ale aj knihy, ktoré sa venujú autorom povstaleckých/historických filmov ako Paľo Bielik, Martin Hollý, Štefan Uher, Juraj Jakubisko atď., si vyžaduje skutočne obrovské sebavedomie. Ale výsledok tomu nezodpovedá. Podobá sa to presvedčeniu bežca-amatéra, že šprintuje lepšie ako Usain Bolt, ale keď sa ocitne na dráhe, tak skončí posledný.

Ako je možné, že autorka označuje *Obchod na korze*, film, ktorý v ankete v roku 2000 filmoví kritici označili za najlepší slovenský hraný film 20. storočia, za český film (s. 310)? Nedozieme sa to, proste si to tak myslí. Keby na úvod vysvetlila, ktoré filmy spĺňajú a ktoré nie jej kritérium „slovenskosti“, tak by bolo možné diskutovať, takto sa nedá. (Určite by stálo za diskusiu aj jej tvrdenie, že *Bahno vo Námestí svätej Alžbety* (1965) prináša „hodnovernejšie obrysy historického obrazu“ (s. 310) než *Obchod na korze*. Len by sme museli poznať jej argumenty, ale ako aj pri iných tvrdeniach sa ich nedozvieme. Je to apodiktické.

Autorkin problém spočíva v tom, že si myslí, že zjednodušením sa dostane k meritu veci, postáv, diela. Že nemusí brať na zreteľ celú spleť významov, asociácií, ktoré so sebou nesie tá-ktorá postava, či situácia v tom-ktorom diele. Potom niet divu, že sú pre ňu zrovnateľné diela *Rocco a jeho bratia* (Luchino Visconti, 1960) a *Naši pred bránami* (Ludovít Filan, 1970), pretože v oboch filmoch ide o „ekonomickú migráciu dvojgeneračnej rodiny do ekonomicky expanzívneho centra krajiny. V oboch filmoch tento presun iniciuje mladá generácia s dvoma ústrednými postavami rozdielnych bratov a tento počin má rozkladný, tragický koniec, v *Našich pred bránami* v cynickej, i keď analogicky krutej podobe“ (s. 290). Sociálna kriminálna Viscontiho dráma, ktorá získala ocenenia ako film „bojujúci za sociálny pokrok“, sa údajne podobá kostrbatej fraške o dedinských chamtivcoch. Áno, je to podobné, ale asi tak ako každý študentský text o tragickej láske sa podobá Rómeovi a Júlii.

Autorkinu nedostatočnú citlivosť k významom textov ilustruje okrem iného voľba motta, ktoré uvádza kapitolu o hrdinoch. Prvé „Nik neverí mojim klamstvám, ani ja sám“ (*Muž, ktorý luže*, 1968, Alain Robbe-Grillet). Druhé „Aby sme sa viac báli špatného života než smrti“ (*Člny proti prúdu*, 1981, Ludovít Filan). Prvá veta, ktorá nadväzuje na sofistický problém, či klamár hovorí pravdu, keď tvrdí, že klame, druhá, triviálna mravokárna poučka-maxima — „ži čestne“.

Inokedy úzkostne prelomový *Boxer a smrť* (Peter Solan, 1962) uvádza ako poznačený „komunistickým utopizmom“ (s. 154) či „politizovaný obraz smrti“ (s. 196), ale prostoduchú životopisnú akčnú drámu o Ludovítovi Kukorellim zo zväzku Čapajev *Chod' a nelúč sa* (Jozef Režucha, 1979) pochváli, že sa postupne rozvinie do „historicky a politicky nekonformnej drámy“ (s. 295).

Pritom nič z toho nie je pravda. Ak by to malo byť politicky nekonformné, tak by sa muselo vrátiť k *Monológom* (Martin Slivka, Miloslav Kubík, 1964), o ktorých Eva Filová píše ako o diele, ktoré zabrdlo do témy „popravovania členov zväzku Čapajev majorom Viktorom N. Kokinom“, či by muselo

byť jeho témou, že Kukorelli bol „pravdepodobne zavraždený na príkaz dosadeného sovietskeho veliteľa partizánskeho zväzku“ (s. 197). To by skutočne bolo nekonformné, keď sme tu mali stále sovietske okupačné vojská. A v čom to má byť „historicky nekonformné“? Film v duchu súdobých historických mystifikácií (*Poéma o svedomí* — Vladimír Bahna, Zoro Záhon či *Vítězný lid* — Vojtěch Trapl, 1977) kanonizuje dejiny z pohľadu víťazov, nie z pohľadu historickej pravdy. A argument, že „mýtický národný hrdina“ (s. 197) Kukorelli je opozíciou voči postavám z *Poémy o svedomí*, je nepochopením „výpovednej hodnoty“ postáv z Bahnovho/Záhonovho filmu. Kukorelli je hrdinský pešiak „Husákovho vojska“, nie jeho protivník.

V texte vyrušuje aj pseudokorektnosť. Hneď v prvej vete tvrdí, že sa „nenakrútil resp. nezachoval (!–VM) do dneška žiaden hraný film“ (s. 153) z rokov 1938 až 1945. Ako keby sa mohol objaviť nejaký doklad o tom, že sa síce nezachoval, ale nakrútil. Ako keby nakrúcanie filmu bolo totožné s písaním poviedky, ktorá sa zapotroší v zásuvke a po osemdesiatich rokoch ju niekto objaví na povale. Predsa, aby sa nakrútil hraný film, tak muselo byť splnených toľko podmienok, že je jednoducho faktom, že v rokoch 1938 až 1945 sa nenakrútil žiaden hraný film. (Keby bola autorka rovnako superkorektná vo vysvetlení, prečo je chybou označiť *Obchod na korze* za slovenský film, tak by to bolo lepšie.)

Niektoré časti textu sa pri pozornom skúmaní celkom rozpadajú. Keď označí tragikomédiu *Zlaté časy* (1978) za smutnú komédiu, tak je to drobnosť, ale porovnávať Tristana zo surrealistickej *Panny zázračnice* (1966) s ujčekom zo *Zlatých časov* (Štefan Uher, 1978), len preto, že obidvaja sú „blázni“, je dokladom totálnej necitlivosti k „výpovednosti“ diela.

Pre ilustráciu ešte uvediem časť z podkapitoly s názvom „Žena anjel“, tj. „zbavená telesnej žiadostivosti“ (s. 249). Ak ešte v *Organe* sa jej interpretácia dá s istou nadsádzkou akceptovať, pretože platonická panenská láska mešťanstovej dcéry k mníchovi to naznačuje, aj keď jej súhlas s vydajom v súlade s otcovým rozhodnutím je už s tým v rozpore. Už tvrdenie, že Dominika so *Zbehov a pútnikov* (1968) sa „ocitla v strede ničivej mužskej žiadostivosti“, je nezmyslom. Protirečí tomu jej radostná hra/flirtovanie na dvore s mladým partizánom (Juraj Kukura), aj sa tomu vzpiera jej usmiato chápané sledovanie toho, ako si ruská vojačka odvedie partizána k milovaniu do vedľajšej izby, počas Dominikinho uvoľneného tanca s mladým partizánom, vrátane dialógu: „čort odin on miňa ugovoril“, až po výbuch smiechu a zabuchnutie dverí s partizánovým dôvetkom „Veď je to ľudské“. Žiadna ničivá mužská žiadostivosť sa nekoná. A v *Zajtra bude neskoro* nie je portrét ženy, už vôbec nie manželky, ale reklamný šot v expozícii na mladú herečku štylizovanú ako nekrojanú tanečnicu Sluku (?), ktorá s venčekom v ruke radostne beží v ústrety snúbencovi (Ján Nálepka). V žiadnej inej situácii sa neobjaví. Žeby šprint na kvetmi zasypanej a slnkom zaliatej tatranskej lúke bol portrétom? A v čom má byť „zbavená telesnej žiadostivosti“ Emília Vášáryová v *Deň, ktorý neumrie* (1973), ktorá je nielen matkou bábätká, ale ešte aj v značne prudérnej dobe ju sledujeme v mileneckej scéne s manželom-partizánom Matúšom (Štefan Kvietik)? Roztúžená manželka na sene dopomáha „sakralizovať domovské zázemie muža bojovníka“? (s. 249)

Z citátov je hádam tiež zrejmé, nakoľko toporný, zbytočne komplikovaný je aj Vžentekovej štýl písania. Zhrnuto, objem práce Evy Vžentekovej je impozantný, ale výsledok je ťažko použiteľný, pre mňa nepoužiteľný.

Stručné dejiny slovenského dokumentu

Keď Eva Filová v roku 2013 publikovala vynikajúcu knihu *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*, tak sa završila jedna z dvoch línií jej vtedajšieho výskumu — feministická. Druhá línia — skúmanie dejín a prítomnosti experimentálneho filmu, pokračuje dodnes, aj keď už nie s tou intenzitou ako pred pár rokmi. Do popredia sa dostal nový predmet skúmania — dokumentárny film. Súvisí to s tým, že od roku 2014 do roku 2020 Eva Filová pripravovala v kine Lumiere (patrí pod Slovenský filmový ústav) cyklus *Kraťasy z archívu* — tematické pásma krátkometrážnych filmov vyrobených v rokoch 1948–1989. A z tohto zdroja sa zrodila aj jej nová kniha *Vojna, povstanie, slovenský štát v dokumentárnom filme*.

Filová formuluje ideál historika ako toho, ktorého úlohou je „skúmať, verifikovať a klásť znepokojujúce otázky“ (s. 147). Podarilo sa jej ho naplniť vo vlastnej práci? Určite v plnej miere naplnila maximum skúmania a verifikovania, s otázkami je to už zložitejšie, nájdu sa, ale nie je ich príliš veľa. Jej starostlivé pátranie po význame diel, po tom, aby odkryla zjavné aj skryté významy, aby im porozumela, nie ich „kádrowala“, je určite naplneným ideálom aj všeobecného historika, aj historika umenia.

K dispozícii mala vyše 3 500 krátkometrážnych diel vyrobených v rokoch 1945 až 1990, plus desiatky ďalších filmov po roku 1990. Z tohoto neprehľadného množstva materiálu vyseletovala niečo vyše 170 titulov, ktoré jej dovolili, aby sformulovala cestu špecifického tematického žánru. Od Bielikovho filmu *Za slobodu* (1945) a Kadárových filmov *Na troskách vyrastá život* (1945) a *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti* (1946), *Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní* (1946) až po filmy z roku 2017 — *Prvý transport* Mária Homolku a *Kroky na hrane* Viliama Bendíka.

Kľúčom diferenciácie rozsiahleho časového úseku, ale aj množstva filmov, sú problémové bloky, ktoré však Filová nevníma staticky, ale v prúde času. Či už sa to týka úvodnej kapitoly „Veľký boj, veľké oslavy“ alebo všetkých nasledujúcich ako „Malé histórie — príbehy ľudí a krajiny“ alebo „Komunisti a generáli, víťazi a porazení“ či „Vojna a povstanie v umení“ alebo „Holokaust a konšpiračné mlčanie“, atď. Môže sa tak sústrediť na výklad o filmoch so spoločnými znakmi, postojmi, jej rekonštrukcia vývoja a premien tematického žánru je pritom chronologická. Každá kapitola je vnútorne koherentná, ale nie je úplne autonómna, nadväzuje na predchádzajúcu a uvádza nasledujúcu.

Autorka citlivo vníma historický filmársky aj spoločensko-politický kontext. Napríklad, keď napíše v kapitole o internacionalizme, že v osemdesiatych rokoch „ústup z ideologických pozícií a hľadanie nových, zabudnutých a ignorovaných zákutí našej histórie vytvára analógiu medzi filmovou produkciou šesťdesiatych a osemdesiatych rokov“ (s. 78). Dokáže spojiť vnímavú analýzu filmov s oral history, stopami v historických archívoch. Tak máme vierohodný nielen obraz diel, ale aj doby. A dokážeme nájsť aj otázky, ktoré sú predmetom dokumentaristickej praxe neustále. Pri dlhometrážnom filme Vlada Kubenka *Stretnutie* (1965) o bojovej ceste vojakov z Buzuluku do Prahy siahne po citáte z listu „dvoch občanok z Charkova“, ktoré sa obrátili na Kubenka so sťažnosťou, že „obludne prekrútil udalosti v čase dočasného ústupu sovietskych vojsk a nepravdivo zobrazil Tamaru ako záchrankyňu československých vojakov. V skutočnosti to bola kolaborantka a zradkyňa“ (s. 79). Autorka neponúka recept, ako nájsť pravdu „na ostro stráženom území“ (s. 79), neodpovedá, kladie otázku zodpovednosti, s ktorou zápasia dokumentaristi dodnes.

Keď pripomína filmy o francúzskych partizánoch od Martina Slivku z roku 1985, tak trefne poznamenáva, že „marxistická idea proletárskeho internacionalizmu sa do povstaleckej tematiky prenášala len opatrne — účasť iných národov v Povstaní sa síce nepopierala, ale ani veľmi nevyzdvihovala. Či už išlo o príliš presvetlené spomienky na sympatických francúzskych partizánov, alebo slovensko-maďar-

ské vzťahy nasiaknuté prílišnou trpkosťou, na priznaný podiel na povstaní si niektoré národy museli počkať až do osemdesiatych rokov, prípadne aj dlhšie“ (s. 83). V kapitole „Návrat žien (a tých ‚druhých‘)“ na mapu dejín odkáže aj na súvislosť s hraným filmom, premenu, ktorou prechádzala spoločnosť, a pripomenie, že postavy žien v slovenskom filme sa menia „od tendenčnej frustrovanej ženy smerom ku komplexnej bytosti, ktorá sa vzoprie osudu a urobí rozhodujúci krok — *Pásla kone na betóne* (1982), *Tichá radosť* (1985), *Šiesta veta* (1986)“ (s. 136).

Tieto encyklopedicky hutné a trefné charakteristiky sprevádza veľa postrehov z oblasti filmového tvaru. O filme *Dukla* (1962) Milana Černáka uvedie, že sa „síce začína patetickou hudbou a informáciou o počte padlých, ale vzápätí prejde do priam formanovskej observácie správania turistov v areáli pamätníka,“ a že sa vo filme stretli „dva dobové prúdy — doznievajúci tendenčný a nastupujúci novovlnový s reportážnymi prvkami a neprikrášenou realitou“ (s. 90–91). Pri titule o hudobných skladateľoch *Ozveny slávnych dní* (1974) Stanislavy Jendraššákovskej upozorní, že názov „vo forme epiteta tému romantizuje a ikonické, zas a znovu kopírované a vo filmoch opakované povstalecké zábery sa rozpadajú a doznievajú v oku diváka ako vypychaná farebná ozvena“ (s. 92).

Filovej cit pre jazyk, ale aj hra so slovami, odrážajú jej skúsenosť konceptuálnej autorky, ktorá v tradícii minimalistických textov Lubomíra Ďurčeka alebo Júliusa Kollera dokáže vtesnať aj paradox, aj pointu do pár slov. Jej posledná kapitola nesie názov „Epilóg (v obrátenom garde)“, ktorá trefne a pritom vtipne komentuje film *Garda* (2015) Ivana Ostrochovského. Dielo, ktoré vzbudilo rozruch aj medzi filmármi, aj medzi historikmi, pretože autor dal priestor na spomínanie členom Hlinkovej gardy, tým, ktorí stáli na strane režimu, zodpovedného za desaťtisíce vrážd. Zdanlivo rozšírenie „záberu“ nebolo nič dramatické, Ostrochovský upozornil, že bez toho, aby o systéme hovorili jeho „pešiáci“, je jedno, či to bol komunistický alebo fašistický, tak ho nemôžeme pochopiť. Ale reakcie boli búrlivé. Filovej trefné komprimované zhrnutie charakterizuje Ostrochovského presvedčenie, že konflikt mal dve strany sporu, podobne ako v šachovej partii, a bez toho, aby sme dali hlas obidvom stranám, nie je možné pochopiť, ako sa konflikt vyvíjal.

Keď Dušan Hudec nakrútil film o pogrome na Židov v Topolčanoch v septembri 1945 po ich návrate z koncentračných táborov (*Miluj blízkeho svojho*, 2004 — aj filmu, aj jeho cenzurovaní v STV sa autorka venuje podrobne na s. 130–132), tak dal slovo aj tomu, ktorý ho dodnes schvaľuje a nehanbí sa za to. Ivan Ostrochovský o takýchto „hrdinoch“ nakrútil celý film.

Pri písaní historických textov je najťažšie zaujať stanovisko a zhrnúť udalosti, ktoré sú veľmi blízko k súčasnosti. Eva Filová sa nešťastne zriekla tematicko-štylistického kľúča, ktorým priblížila obdobie pred rokom 1989, a tridsať nasledujúcich rokov vtesnala do troch podkapitol. Namiesto toho, aby plynule pokračovala v predchádzajúcom členení. Takže krátka podkapitola „Generačné posuny“ je prirodzeným pokračovaním aj podkapitoly „Holokaust a konšpiračné mlčanie“, resp. „Revízia histórie“ (patrí do neho aj časť o *Garde*) nemali byť samostatné. Iba podkapitola „Návrat žien (a tých ‚druhých‘) na mapu histórie“ je funkčná. A v tejto do istej miery „knihy v knihe“, o vývoji po roku 1989, autorka nedostatočne artikulovala štylistické osobitosti, ktoré so sebou priniesla digitalizácia dokumentárnej tvorby v nultých rokoch 21. storočia.

Za dôležitý prínos textu považujem skutočnosť, že je svojím spôsobom substitúciou chýbajúcich komplexných dejín nášho dokumentárneho filmu. Síce to nebolo cieľom práce, ale aj výber filmov, aj autorov, aj zaradenie do filmovo-historického kontextu robia z textu skvelú pomôcku pre štúdium dejín špecifického filmového druhu. A autorka ani nemusí používať pseudoinovácie s tvrdením, že píše o „autorskom dokumentárnom filme“, z merita veci vyplýva, že bez výrazného autorstva by sa žiadne z analyzovaných diel do jej knihy nedostalo.

Eva Filová dokázala čerpať aj z filmov, aj z bohatstva, ktoré jej ponúklo množstvo publikovaných článkov, štúdií a kníh — v bibliografii odkazuje na vyše 100 textov — prináša postrehy, ktoré nie sú ani opakovaním známeho, ani celkom falošné, ale osobné a osobité a nepochybne prínosné. Jej metóda je akoby naruby obrátený prístup Rudolfa Urca z knihy *Neviditeľné dejiny dokumentaristov*.⁷⁾ On cez zákulisie nanovo otvára dejiny a Filová vďaka empatii k filmom otvára čitateľovi oči pre ich zákulisie. A sú si podobní aj v ľahkom, miestami esejistickom štýle písania.

Ak by som sa v závere vrátil k faktu, že sú to predsa len dve knihy, ale v jednom zväzku, tak by som upozornil na spoločný, pre mňa dosť nepochopiteľný nedostatok. V knihe niet ani menného, ani názvového registra, sťažuje to jej použitie. A týka sa to aj Vžentekovej stroskotania, aj Filovej prenikavej rekonštrukcie dejín.

Václav Macek

Bibliografie:

- Filová, Eva. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2013).
Gyárfáš, František — Juraj Malíček. *Naše filmové storočie* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).
Macek, Václav — Jelena Paštéková. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896–1979* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016).
Michalovič, Peter — Vlastimil Zuska. *Juraj Jakubisko* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005).
Michalovič, Peter — Vlastimil Zuska. *Rozprava o westerne* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2014).
Urc, Rudolf. *Neviditeľné dejiny dokumentaristov* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2017).
Vženteková, Eva. *Díptych Štefana Uhra: Organ a Tri dcéry* (Bratislava: Fotofo, 2013).

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

Vertikální komplexnost analýzy a interpretace

Zdeněk Hudec, *Paul Verhoeven a jeho filmy* (Praha: Casablanca, 2020).

Zdeněk Hudec se ve své publikační činnosti za minulé desetiletí soustředil v drtivé míře na interpretační monografie o významných světových režisérech (Sam Peckinpah,¹⁾ Miklós Jancsó²⁾) či klíčových filmech (Peter Greenaway: *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*³⁾). Se svými doktorandý⁴⁾ potom pracoval na kolektivních monografiích o kanonických českých dílech (*Daleká cesta*,⁵⁾ *Postava k podpírání*⁶⁾). Z Hudcovy publikační činnosti stojí za pozornost také starší časopisecké studie, ze kterých vyniká text „Estetický historismus. Historické poznání holocaustu ve filmu“,⁷⁾ jenž nabízí řešení problému, jak psát o filmech, které zobrazují nezobrazitelné a vyjadřují nevyjádřitelné.

Z Hudcova výběru témat stejně jako z podrobnějšího zkoumání korpusu filmů, na které odkazuje, lze odvodit jeho přístup k filmu. Byť je poučen moderními filmovědnými metodami (např. novou filmovou historií a jejími aktualizacemi), nevychází z nich striktně a sází na klasické analytické a interpretační postupy psaní o kinematografii. Hudec prezentuje soliterní nadčasový pohled na kinematografii prostřednictvím oblíbených filmů vybraných autorů a propracovaného metodologického přístupu. Obdobně jako módní režiséry a umělecké směry opomíjí aktuální a konjunkturální společenská témata (studií o vlivu současné pandemické situace na kinematografii nebo kreativní průmysl se od něj nedočkáme).

Recenzovaná kniha věnovaná nizozemskému režisérovi Paulu Verhoevenovi⁸⁾ navazuje strukturovanou, metodologickým přístupem, prací s literaturou a prameny i způsobem interpretace na zmiňované autorovy publikace z edice „Světová tvůrčí“ nakladatelství Casablanca. Hudec využívá svůj osvědčený

1) Zdeněk Hudec, *Sam Peckinpah a jeho filmy: Biologický obraz světa* (Praha: Casablanca, 2010).

2) Zdeněk Hudec, *Miklós Jancsó a jeho filmy: Dějiny, moc a prostor v historických filmech Miklóse Jancsóa (1963–1981)* (Praha: Casablanca, 2016).

3) Zdeněk Hudec, *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec: The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (Praha: Casablanca, 2013).

4) Autor dlouhodobě působil jako pedagog na Katedře divadelních a filmových studií FF UP v Olomouci, v roce 2019 přestoupil na katedru střihu na FAMU Praha.

5) Andrea Schnapková – Zdeněk Hudec a kol., *Daleká cesta: Kritické a analytické studie* (Praha: Casablanca, 2018).

6) Andrea Schnapková – Zdeněk Hudec a kol., *Postava k podpírání: Kritické a analytické studie* (Praha: Casablanca, 2017).

7) Zdeněk Hudec, „Estetický historismus: Historické poznání holocaustu ve filmu“, *Iluminace* 16, č. 1 (2004), 21–41.

8) Urverzí recenzované knihy je neprodejná publikace *Ježíš, náboženství a status reality ve filmech Paula Verhoevena*. Zdeněk Hudec, *Ježíš, náboženství a status reality ve filmech Paula Verhoevena* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2015).

koncept (interpretace vycházející z důkladné analýzy stylu, témat a narace), který uzpůsobuje konkrétním potřebám. Autorovi nutno přiznat, že svůj přístup postupně precizuje a v recenzované publikaci ho dotáhl v rámci vymezeného pohledu takřka k dokonalosti.

Prolínající se vícepatrová konstrukce textu v mnohém připomíná komplexní narativní postupy, které podle Warrena Bucklanda⁹⁾ zapadají do celkové proměny kulturního paradigmatu formovaného zejména novými médii. Pod jejich vlivem narace uplatňuje netradiční schémata, avšak působí nesrozumitelně, protože často pracuje s nepravděpodobnými hypotézami. Ve filmu porozumění příběhu vyžaduje větší zapojení diváka, který musí ve zvýšené míře průběžně přehodnocovat výchozí hypotézy o konstrukci fabule. Buckland připomíná, že klasická časová a významová organizace komplexní narace je rozšiřována o další vrstvy, které musí divák pro pochopení příběhu rozplést.

Slovo komplexní se v rámci teoretického psaní (nejen o filmu) používá v jiném významu, především ve smyslu horizontální rozsáhlosti a uspořádanosti poskytovaných informací, které přesahují a funkčně doplňují hlavní obor pisatele. Horizontalita zahrnuje mezioborové rozkročení (sémiotika, naratologie, nová filmová historie, marxistická filmová teorie aj.) a zároveň i syntagmatickou přehlednost (podrobný chronologický výklad Verhoevenovy tvorby v prvním oddílu knihy). Současně však Hudc pracuje s dalšími rozměry komplexnosti: vertikálním a rétorickým.

K explicitně pojaté vertikalitě textu odkazuje struktura knihy i svébytná práce s poznámkami. Rozdělení do dvou částí (knih, jak je nazývá autor) vytváří prostor k mezitextovému dialogu, ve kterém hraje dominantní roli kniha druhá. První (*Paul Verhoeven a jeho filmy*) je vystavěna chronologicky a sleduje smyčku režisérovy tvorby od raných školních snímků 50. a 60. let přes vrcholnou nizozemskou etapu (viz např. snímky *Turecký med* [1973] či *Sprej na vlasy* [1980]) a střídavé hollywoodské úspěchy (*RoboCop* [1987], *Základní instinkt* [1992]) až po návrat do Evropy k arthouseové produkci (*Elle* [2016]). Druhá kniha (*Nad filmy Paula Verhoevena*) se věnuje pěti průřezovým tématům: postavě Ježíše Krista a náboženství; sexu, násilí a campy naturalismu; hranici mezi realitou a fikcí (ohledávanou zrcadlením a klamnou narací); chaosu historie a mizení hrdinského principu v dějinách; ideologii a politice.

Všechny Hudcovy knihy doprovází značné množství poznámek, které se vztahují k širšímu teoretickému základu, historickému kontextu, kritické reflexi analyzovaných filmů a rozhovorům s tvůrcem. Na jednu stranu poznámky vypovídají o důkladné přípravě pisatele, na druhou stranu štěpí text a mnohde odvádí pozornost od hlavního tématu. Osobně čtu jeho knihy dvakrát: jednou plynule bez poznámek, abych si osvojil základní (horizontální) korpus informací o portrétovaném a seznámil se s pisatelovým pohledem na režiséra. Podruhé se soustřeďuji na rétorickou strategii autora, zejména na vnitřní rytmus odkrývající jeho uvažování, který určuje mnohovrstevnatou stavbu knihy.

Rétorická komplexnost spočívá v organizaci, návaznosti, způsobu kladení otázek a jejich odpovědí. Autor nevede dialog se čtenářem — tomu pouze předkládá výsledek svého dialogu s analyzovanými filmy a strukturou svého textu. Na první pohled (v rámci horizontálního čtení) Hudcovy knihy patří do metodologického paradigmatu, jak jej vymezuje Francesco Casetti¹⁰⁾ (výsledek predikuje vymezení tématu a metodologického přístupu). Vertikální komplexnost překlápí koncept knihy do Casettiho paradigmatu teorie pole, která primárně nesleduje aplikaci limitovanou metodologickým přístupem, ale zaměřuje se na fenomenální rozměr, soustřeďuje se na klíčové otázky a problémy. Nejde jenom o pět prolínajících se témat, ale o jejich dialektické zapletení. Řazení kapitol a jejich stupňo-

9) Warren Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Chichester — Malden: Wiley-Blackwell, 2009).

10) Francesco Casetti, *Filmové teorie 1945–1990* (Praha: AMU, 2008).

vaná návaznost¹¹⁾ vytváří zřejmý rétorický oblouk: v prvních dvou kapitolách jsou postižena základní témata, v třetí obecný konstrukční princip režisérovy tvorby zasazený do narativního konceptu, ve čtvrté kapitole jsou pojmenována základní metatémata. Pátá kapitola, která rezonuje s Hudcovým pohledem na svět, přináší interpretaci Verhoevena jako implikovaného autora.

Podstatnou část horizontální komplexnosti vytváří nepravidelná, ale promyšlená a organizovaná struktura textu, kterou tvoří rytmus vět a myšlenek. Hudec implicitně vychází z Hegelovy dialektické triády (teze, antiteze, syntéza), kterou ovšem neaplikuje mechanicky (na některých místech jednu část řady vynechává, aby ji implicitně doplnil v další kapitole), nýbrž ji zapojuje do svého ortodoxního postoje k filmu (a světu). Pravidelnost a nepravidelnost vnitřního Hudcova rytmu pociťuji spíše intuitivně, postižení základního vzorce by si vyžádalo hlubší lingvistický rozbor.

Hudcovy knihy se vyznačují prolínáním dějin filmu (kriticky vyhodnoceným klasickým pojetím a novohistorickým uvažováním o filmu), filozofie a estetiky. Ideově se Hudec kriticky vymezuje vůči postmoderní společnosti, přestože neodkazuje na současné celebrity zastávající obdobné postoje (Frederic Jameson, Slavoj Žižek), kteří postmodernu označují jako rafinovaný projev imperialismu. Stejně tak opomíjí koncepty francouzských levicově orientovaných poststrukturalistických filozofů (Michel Foucault, Gilles Deleuze), ale vychází z kritického čtení a reinterpretace marxistických autorů první poloviny 20. století, ačkoli se k nim v recenzované knize explicitně nehlásí. Hudec provádí argumentační rehabilitaci minulým režimem zprofanovaného levicového pohledu na film, který je inspirován teoretikou první poloviny 20. století (Béla Balázs a György Lukács). Nejde přitom o politický výklad idejí, ale o představení uceleného uvažování o filmu. Lukáče a Hudce dále spojuje jejich chápání termínu ortodoxní, nikoliv ve smyslu dogmatické reprodukce určitých tezí, nýbrž v následování určitého étosu (konkrétněji dialektické metody). Příznačné je, že Lukáčsovo uvažování o umění, které je silně ovlivněno jeho důrazem na realismus, dokáže Hudec zcela organicky uplatnit při interpretaci filmů, které se vyznačují značnou uměleckou stylizací.

V recenzované knize se Hudec sice k žádné ideologii nehlásí, závěrečnou větu knihy však tvoří citace režiséra: „V našem nejhlubším bytí nejsme nic víc než kus masa,“ což odkazuje k podtitulu „Biologický odkaz světa“ v knize *Sam Peckinpah a jeho filmy*. Po předchozích sofistikovaných interpretacích citace působí jako primitivně pojatý darwinismus.

Hudec v prvním plánu téměř nepřipouští alternativní výklad interpretovaných filmů a autorských strategií. Na analyzovaného tvůrce má ucelený názor, který zapadá do jeho pojetí kinematografie a světa. Navíc dokáže precizně formulovat tak, že výsledná rétorická přesvědčivost z jeho názorů vytváří intelektuálně neproniknutelnou hradbu. Svoji knihu nevede jako dialog se čtenářem, nenechává ho utvářet si vlastní názor, spíše mu direktivně předkládá, co si má o daném tématu myslet. Zde se dostávám k základnímu paradoxu jeho psaní o filmu. Čistí Hudcovy knihy znamenají vynaložit značné intelektuální úsilí, kompaktnost jeho výkladu však neumožňuje rovnocenný dialog mezi pisatelem a čtenářem. Zde použité přirovnání k mechanismům komplexní narace selhává, alespoň v její ose zaměřené na aktivní zapojení recipienta. Pisatel dává najevo, že toho ví víc. Jedná se spíše o metadialog, který může vést s pojetím textu a Hudcovým přístupem k filmu a světu obecně. Zároveň jde o přístup, kterým autor zaceluje mnohoznačnou a fragmentární zkušenost současného světa. Interpretace v recenzované knize jsou formulovány bez relativizace, s jasnou vizí světa a kinematografie, minimalisticky vyjádřenou již citovanou větou: „... nejsme nic víc než kus masa.“

11) Kapitoly se nazývají: „Ježíš a náboženství“; „Sex, násilí, campy naturalismus“; „Mezi realitou a fikcí: zrcadla a klamná narace“; „Přežít: chaos historie a mizení hrdinského principu v dějinách“; „Společnost, ideologie, politika“.

Hudec se obecně naučil vyjadřovat to podstatné v méně slovech. To platí zejména pro horizontální komplexnost, naopak čtení v rámci vertikální komplexnosti je obtížnější. V knize o Peckinpahovi ji budoval explicitně (vysvětloval teoretická a ideová východiska, například myšlenky evolučního biologa Richarda Dawkinse, o které opíral interpretaci), v případě nejnovější publikace se zdá u čtenáře předpokládat, že je obeznámen s jeho předchozími publikacemi.

Precizování osvědčeného modelu vytváří pro pisatele dvě pasti. Opakovanou vysokou kvalitu čtenáři záhy považují za standard a příště požadují víc. Druhý (nebezpečnější) prvek spočívá v plíživé a zprvu nenápadné stagnaci, kdy touha po dokonalosti může být zaměněna za sebeuspokojení.

Hudec umí, s trochu přiznávané provokativností, ocenit i sám sebe (a to rovnou ve světovém kontextu): „Dlužno dodat, že tato pitva z hlediska představené odborné zahraniční literatury o tématu prezentuje první systematictější a ucelenější monografickou práci svého druhu,“ píše v závěru recenzované knihy. Tento výrok nicméně není tak zcela pravdivý: ucelenou a rozsahem delší monografii napsal například Hudcem necitovaný Rob van Scheers,¹²⁾ množství dalších publikací a statí věnovaných Verhoevenově tvorbě není v knize vůbec zmíněno. K tomu je dlužno (a bezúročně) dodat, že Hudec by měl učinit i krok B a své systematické bádání představit evropské (případně rovnou světové) filmologické veřejnosti. Nemusí se hned jednat o monografii vydanou u renomovaného světového nakladatelství, stačilo by přepracovat jednu z kapitol druhé knihy do podoby článku pro recenzovaný zahraniční filmový časopis.

Luboš Ptáček

Bibliografie:

- Buckland, Warren, ed. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Chichester – Malden: Wiley-Blackwell, 2009).
- Casetti, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990* (Praha: AMU, 2008).
- Hudec, Zdeněk. „Estetický historismus: Historické poznání holocaustu ve filmu“, *Iluminace* 16, č. 1 (2004), 21–41.
- Hudec, Zdeněk. *Sam Peckinpah a jeho filmy: Biologický obraz světa* (Praha: Casablanca, 2010).
- Hudec, Zdeněk. *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec: The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (Praha: Casablanca, 2013).
- Hudec, Zdeněk. *Ježíš, náboženství a status reality ve filmech Paula Verhoevena* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2015).
- Hudec, Zdeněk. *Miklós Jancsó a jeho filmy: Dějiny, moc a prostor v historických filmech Miklóse Jancsóa (1963–1981)* (Praha: Casablanca, 2016).
- Scheers, Rob van. *Paul Verhoeven*, trans. Aletta Stevens (London: Faber and Faber, 1997).
- Schnapková, Andrea — Zdeněk Hudec a kol. *Postava k podpírání: Kritické a analytické studie* (Praha: Casablanca, 2017).
- Schnapková, Andrea — Zdeněk Hudec a kol. *Daleká cesta: Kritické a analytické studie* (Praha: Casablanca, 2018).

12) Rob van Scheers, *Paul Verhoeven*, trans. Aletta Stevens (London: Faber and Faber, 1997).

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.

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 konnotace (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. produžitel – 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 pošlete 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).

Illuminace 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 tereziaporubcanska@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 písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod 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.

Zahraníční 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 filmů 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 člancích 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. Cenou 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 audiovizuace 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. Najdete služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujete vyhledávací kritéria a vytvoříte 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.



**Národní
filmový
archiv**



**Národní
filmový
archiv**

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.

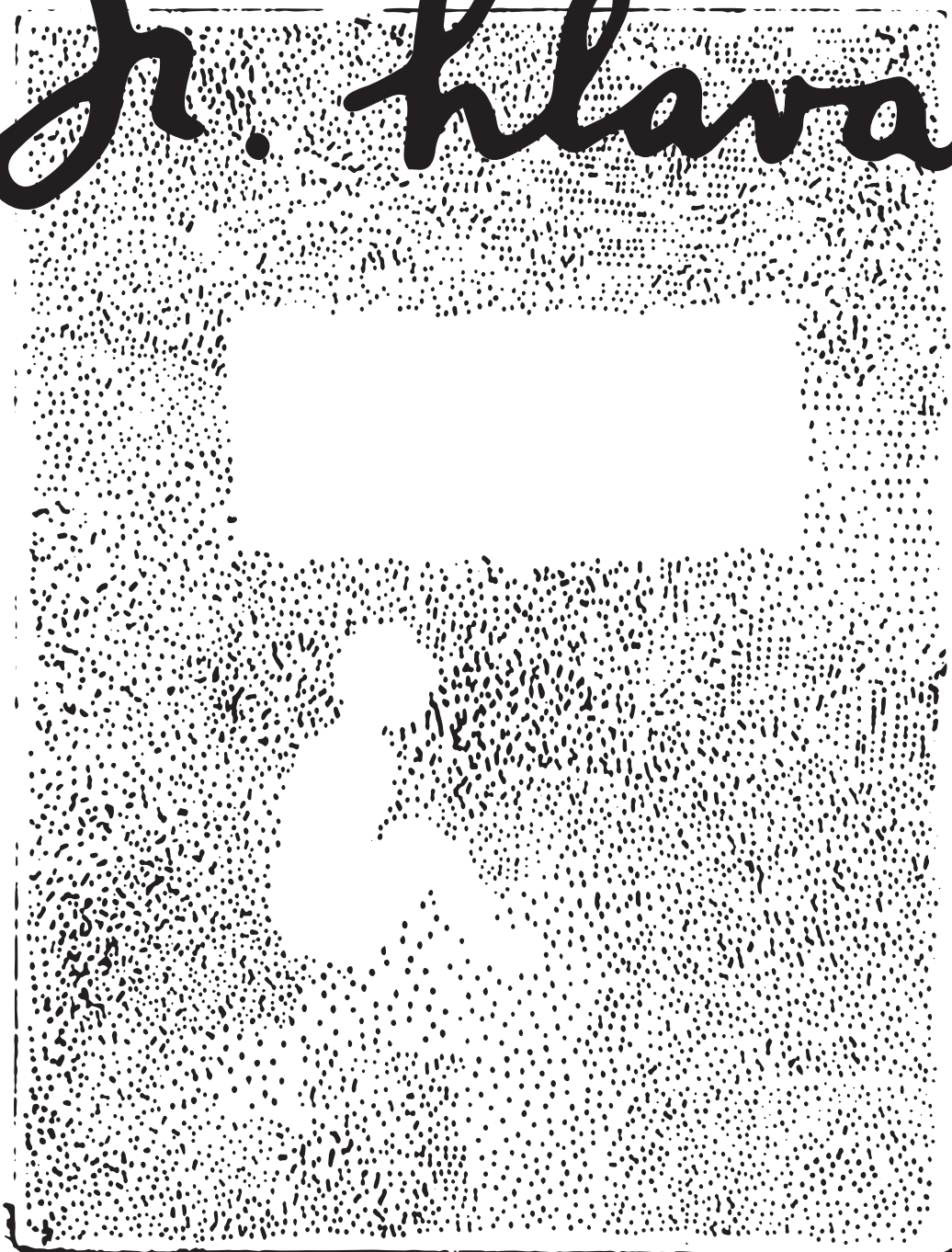
NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

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



Ji. hlava



**25. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL
DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ
JI.HLAVA 26.— 31.10.2021**

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2021

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slovákova, Kateřina Svatoňová,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz /
Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v říjnu 2021. /

The manuscript was submitted in October 2021.

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