

ILUMINACE

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

3 / 2022

Ročník / Volume 34

OBSAH

Články

Sandra Hezinová: A pak začala mánie. České teenagerovské komedie jako svébytný filmový cyklus nultých let.....	5
Jiří Anger – Miroslava Papežová: Kdo se otáčí za Slunečnicí? Nostalgický konstrukt hvězdného obrazu Inky Zemánkové	25
Sylva Poláková: Dobroslav Zborník. Dokumentarista mezi neoficiálními výtvarnými umělci v 70. a 80. letech	69
Ondřej Toužimský: Mládí vpřed, či vzad? Katedra režie FAMU za normalizace a možnosti uplatnění jejích absolventů	87
Miroslav Vlček: Kedy je žiadosť kvalitná? Štúdia priorít hodnotiteľov Audiovizuálneho fondu v programe hraného filmu	115
Martin Látal: LGBTQ+ Representation in Video Games through the Eyes of the Queer Community	139
Ivan Klimeš: Český filmový průmysl a svět literatury 1919–1945	165

Edice a materiály

Ivan Klimeš: Z dramaturgického provozu filmového průmyslu za protektorátu	191
--	-----

Recenze

Eszter M Polónyi: The Future Perfect of South/East/Central European Early Cinema Studies (Ana Grgić, <i>Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans</i>)	213
Dana Licehamrová: Pozastavení se mezi realismem a modernismem (Emre Çağlayan, <i>Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom</i>)	221

CONTENTS

Articles

- Sandra Hezinová:** And Then the Mania Began. Czech Teen Comedies
Cycle of the 2000s..... 5
- Jiří Anger – Miroslava Papežová:** Who's Looking Back at the Sunflower?
The Nostalgic Construction of Inka Zemánková's Star Image 25
- Sylva Poláková:** Dobroslav Zborník. Documentary Filmmaker Among Unofficial
Visual Artists in the 1970s and 1980s 69
- Ondřej Toužimský:** Youth Forward or Backward? The Department of Directing at FAMU
during the Normalization and the Possibilities of Employment of its Graduates 87
- Miroslav Vlček:** When is an Application of Quality? A Study of the Priorities
of the Audiovisual Fund's Evaluators in the Feature Film Programme..... 115
- Martin Látal:** LGBTQ+ Representation in Video Games through the Eyes
of the Queer Community 139
- Ivan Klimeš:** The Czech Film Industry and the World of Literature 1919–1945 165

Edition and Materials

- Ivan Klimeš:** Dramaturgical Operation of the Film Industry during the Protectorate..... 191

Reviews

- Eszter M Polónyi:** The Future Perfect of South/East/Central European Early Cinema Studies
(Ana Grgić, *Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans*) 213
- Dana Licehamrová:** Suspension between Realism and Modernism
(Emre Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*) 221



Sandra Hezinová (Univerzita Karlova)

A pak začala mánie

České teenagerovské komedie jako svébytný filmový cyklus nultých let

And Then the Mania Began

Czech Teen Comedies as a Peculiar Film Cycle of the 2000s

Abstract

Shortly after its theatrical release on November 4, 2004, the Czech teen comedy *Snowboardáci* (The Snowboarders) became a sensation. The success of Karel Janák's full-length debut was remarkable in two respects. On the one hand, the comedy aimed at a teenage audience, that is, an audience that domestic cinema neglected for some time. At the same time, *The Snowboarders* stimulated the production of thematically related films. This study explores whether it is possible to consider this small group of teen comedies produced during the 2000s as a film cycle. For this purpose, the article uses a model of film cycle development proposed by Richard Nowell. The scheme helps us to capture the uniqueness of the teenage cycle at a given time. However, its application to the Czech film industry shows certain limits. That is why the production practices of each film are considered. For the first time, the study reveals details on how individual producers aimed for profit and how they worked with the concept of genre and film cycle while producing their films. In sum, the study questions the causal development of the cycle and shows how several factors contributed to its formation and demise.

Klíčová slova

česká kinematografie, teenagerovské komedie, žánrová teorie, filmový cyklus, producentství

Keywords

Czech cinema, teen comedies, genre theory, film cycle, film production

Když 4. listopadu 2004 vstoupila teenagerovská komedie *Snowboardáci* do kin, záhy se stala senzací. Celovečerní debut Karla Janáka o dvojici šestnáctiletých kluků na zimních prázdninách byl přitom pozoruhodný ve dvou ohledech. Jednak se komedie obracela na dospívající publikum, tedy publikum, jež domácí kinematografie nějakou dobu opomíjela, a současně stimulovala tvorbu tematicky spřízněných filmů.¹⁾ Chlapecké přátelství se stalo středobodem dvou následujících Janákových filmů *Raftáci* a *Ro(c)k podvratáků*, režisér ovšem nebyl ve snaze oslovit adolescenty jediný. V roce 2006, kdy byly oba filmy s osmiměsíčním odstupem uvedeny do kin, šly do distribuce další dvě teenagerovské komedie: *Panic je nanic* Iva Macharáčka a *Experti* Karla Comy. V obou případech se jednalo o debuty režisérů, jejichž producenti se snažili navázat na komerční úspěch Janákových snímků. Zatímco však *Raftáci* z hlediska roční návštěvnosti v kinech obsadili druhé místo a *Ro(c)k podvratáků* 14., *Panic je nanic* se umístil na 26. příčce a *Experti* až na 45.

„Ta vlna tady je, tak se na ní svezeme,“ shrnuje své tehdejší úvahy producent filmu *Panic je nanic* Filip Červinka, zatímco producent Marek Štencel zdůrazňuje, že jeho snahou v případě *Ro(c)ku podvratáků* nebylo dělat „třetí díl *Snowboardáků*“.²⁾ Vzájemná souvztažnost snímků přitom nebyla akcentována jen samotnými tvůrci, kteří spojitost vyzdvihovali či vylučovali, zdůrazňovala ji i dobová kritika. O skupině filmů se referovalo jako o vlně, krátkodobém trendu, který v první řadě poukázal na skutečnost, že je zde mládež, která touží po vlastních filmech a idolech. Jelikož se ale jednalo o komerčně vymezené produkty, zůstala stranou hlubší analýza důvodů, proč zrovna v nultých letech vzkvétala produkce snímků pro náctileté. Právě tuto mezeru ve výzkumu porevoluční kinematografie chce studie zaplnit.³⁾

Výchozím a hlavním cílem předkládaného textu je zjistit, do jaké míry je možné o skupině vybraných filmů uvažovat jako o filmovém cyklu.⁴⁾ K této ambici přistupuje ze dvou stran. V první části se text opírá o žánrovou teorii a teorii filmových cyklů, zasazuje teenagerovské komedie do kontextu dobové produkce a zkoumá vnitřní vývoj vybraného vzorku filmů. V části druhé pak vychází z produkčních studií a orální historie, když skrze rozhovory s producenty a režiséry popisuje praxi tvůrců, kteří byli přímo zapojeni do tvorby teenagerovských komedií. Studie tedy nejprve prakticky ověřuje aplikovatelnost

1) Životem mládeže se zabývali tvůrci debutující na přelomu 70. a 80. let, např. Karel Smyczek ve filmech *Jen si tak trochu písknout* (1980), *Jako zajáci* (1981) a *Sněženky a machři* (1982) či Jaroslav Soukup ve filmech *Discopříběh* (1987) a *Kamarád do deště* (1987).

2) Rozhovory s Filipem Červinkou a Markem Štenclem vedla Sandra Hezinová, leden–březen 2021.

3) Okrajově se o filmech Karla Janáka jakožto „lechtivých komedií pro teenagery“ zmiňuje Jan Lukeš v knize *Diagnózy času*, kde snímky uvádí jako příklad produkčního trendu nultých let. Obdobně se Jan Čulík v publikaci *Jací jsme* o Janákových filmech zmiňuje jen stručně a spojuje je s dobovou tendencí zkoumat život mladých lidí, která je motivována komerčním ziskem. Jan Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Sloart, 2013), 319. Jan Čulík, *Jací jsme* (Brno: Host, 2007), 438.

4) Zevrubně se představení východisek teorie cyklů věnuje Martin Mišúr, který teorii přibližuje v souvislosti s problematikou tzv. *nerealizovaných cyklů*. Jeho studie se vztahuje k předrevoluční tvorbě, podobně jako další české práce tematizující filmové cykly. Martin Mišúr, „Eldorádem zrádců: Nerealizovaný produkční cyklus a kulturně politické kolize poválečné československé kinematografie“, *Illuminace* 33, č. 2 (2021), 27–57. Petra Fudjlová, „Žánr sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace“ (Diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014). Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku* (Brno: Host, 2014). Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).

teorie filmových cyklů převzatých z výzkumu severoamerické kinematografie pro potřeby analýzy tuzemské produkce, aby se posléze zaměřila na podmínky tvorby a aktérské chování, které přispělo ke zformování cyklu.

Cyklus v teoretickém myšlení

Potřeba opakovat, recyklovat, aktualizovat a napodobovat vzorce, které se ukázaly jako životaschopné, je v kinematografii přítomná již od jejích počátků a je neodmyslitelně spojena s žánrovým vývojem. Rozlišení různorodých cyklických forem, trendů a tradic, které produkci poznamenávají, je pro pochopení vývojové dynamiky zásadní, neboť umožňuje, jak lépe porozumět okolnostem, které přispívají k rozvoji vybraných žánrů v konkrétní době, tak si uvědomit procesuální povahu žánru.⁵⁾ Podle Ricka Altmana, který zásadně zpochybnil východiska tradiční žánrové teorie, přitom většina žánrových nálepek začíná svůj život jako součást časově limitovaných cyklů. Altman vnímal utváření cyklů (a tudíž i žánrů) jako nikdy nekončící proces stimulovaný kapitalistickou potřebou diferenciací, jako projev touhy producentů alterovat a aktualizovat ustavené žánrové postupy, čímž opakovaně dochází k expanzi i následné stabilizaci výroby.⁶⁾ Omezení jeho průkopnického přístupu současně spočívalo v chápání cyklů jako chaotických struktur objevujících se v toku žánrového vývoje, které se buď stanou stabilními žánry, nebo jsou odsouzeny k zániku. Podle navazujících badatelů, kteří se snažili postihnout logiku cyklení, je však nutné s cykly zacházet nikoli jako se subžánry či zárodky etablovaných žánrů, nýbrž jako se samostatnými entitami.⁷⁾

Obecně lze načrtnout dvě linie bádání o cyklech. Zatímco první zkoumá průběh cyklů s ohledem na kontext filmového průmyslu a producentské praxe, druhá kromě průmyslových podmínek akcentuje také podpurné kulturní fenomény a sociopolitické události.⁸⁾ Předkládaná studie více konvenuje prvnímu směru, reprezentovanému pracemi Richarda Nowella a Petera Stanfielda, a zajímá se o strategie, pomocí nichž tvůrci naplňovali své komerční cíle. Předpoklady, které stály za vznikem, rozvinutím i utlumením cyklu, tedy hledá jak v rovině aktérské, tak ve vnitřním nastavení a chodu filmového průmyslu.

Studie se nejvíce inspirovuje výzkumem Richarda Nowella, a to ze tří důvodů. Podobně jako ostatní badatelé Nowell zdůrazňuje potřebu vymezit definici cyklu vůči jiným typům žánrových formací. Cyklus, chápáný jako tematický vzorec v produkčním uplatnění, který je realizován po dobu několika let, podle Nowella definuje rozpoznatelná a časově měřitelná struktura.⁹⁾ Tento faktor odlišuje cykly od jiných filmových uskupení, např. *filmových klastrů* (*cluster*), které představují nerozvinuté cykly, jimž schází trvalejší produkce, nebo *trendů*, což je termín, pomocí něhož se badatelé v probíhající diskuzi snaží postihnout.

5) Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 1999), 513.

6) Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999), 64–65.

7) Amanda Ann Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011), 5.

8) Druhou linii reprezentují např. práce Legera Grindona a Amandy Ann Klein. Viz níže.

9) Martin Mišúr, „V tratolišti: Detektivka a její produkční cykly mezi různými aktéry zestátněné československé kinematografie (1945–1965)“ (Disertační práce: Univerzita Karlova, 2021), 8.

nout déle trvající produkci (deset a více let).¹⁰⁾ Hypotézu, podle níž se teenagerovské komedie v nultých letech chovaly jako cyklus, proto studie nejprve ověřuje tím, že filmy zasazuje do kontextu dobové žánrové produkce a ptá se, zda v nultých letech vznikly i jiné série či skupiny filmů, o nichž můžeme uvažovat jako o cyklech. Nowell současně přichází s vývojovým schématem filmových cyklů, které doporučuje k dalšímu badatelskému prověření. Jeho praktické aplikaci se věnuje prostřední část studie. V neposlední řadě Nowell staví svůj výzkum kolem analýzy rozhodovacích procesů, které formovaly produkci a distribuci vybraných filmů, v jeho případě amerických *teen slasherů*. Touto cestou byl schopen ilustrovat, jak je existence filmových kategorií podmíněna chováním racionálně jednajících aktérů. Pohled tvůrců a producentů, kteří přispěli k rozvinutí cyklů, přibližuje poslední část práce.

Teenagerovské snímky v kontextu dobové produkce

Východiskem pro naplnění prvního cíle se stala analýza domácí produkce z let 2000–2009, která si následně vyžádala rozšíření časového rozpětí, neboť se ukázalo, že většina filmových sérií svým rozsahem přesahovala období nultých let. Základem se stala data shromážděná Národním filmovým archivem ve *Filmovém přehledu* i rešerše materiálů k jednotlivým filmům, recenze a statistiky. Pozornost byla věnována pouze celovečerní hrané tvorbě, televizní byla zahrnuta pouze v momentě, kdy se snímky dočkaly distribučního uvedení. Úvodem je nicméně nutné zdůraznit, nakolik je předložené žánrové členění uměle vytvořeným modelem, který do detailu nereflektuje propustnost mezi jednotlivými skupinami. Jelikož bylo primárním cílem analýzy postihnout pozici teenagerovských komedií v mezích dobové produkce, nikoli tedy vykreslit detailní žánrovou mapu nultých let, redukce a zjednodušení se ukázaly být při klasifikaci tvorby nezbytností.

Prvním krokem bylo nahlédnout teenagerovské komedie v kontextu produkovaných žánrů. Analýza odhalila, že největší skupina filmů z vybrané doby byla ve *Filmovém přehledu* charakterizována jako dramata, druhou nejpočetnější skupinu tvořily komedie.¹¹⁾ I když adjektivum „teenagerovský“ odkazovalo v případě vybraného vzorku filmů k orientaci příběhů na dospívání mladých hrdinů, při pohledu na celkové typologické rozložení komediální tvorby se ukázalo, že se teenagerovské komedie řadily k dominantní skupině realisticky pojatých komedií.¹²⁾ Mimo to se jednotlivé snímky svým charakterem překrývaly i s dalšími typy komedií, které lze rozlišit až už podle časového vymezení, žánrové po-

10) Nad použitým názvoslovím nepanuje shoda. Peter Stanfield pracuje s trojčlenkou „výstřelky, cykly, trendy“ (*fads, cycles, trends*), zatímco Leger Grindon přichází s rozdělením na „módy, cykly, klastry“ (*mode, cycle, cluster*). Badatelé nicméně souhlasně mluví o trojčlenné struktuře, v níž mají cykly podobu řetězené produkce, která je časově měřitelná. Stanfield, „Notes Towards a Theory of Cyclical Production and Topicality in American Film“, 156. 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), 53. Nowell, *Blood Money*, 44–46.

11) Jako drama bylo označeno 63 filmů, zatímco komedii reprezentovalo 51 snímků. Data vychází z analýzy dobové produkce, která je dostupná v diplomové práci *Teenagerovské komedie nultých let*. Sandra Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2022), 53–57.

12) Typologické rozvrstvení komediální produkce vycházelo z popisu filmů ve *Filmovém přehledu*. Pokud byly komedie definovány více adjektivy, byl upřednostněn ten, který se jevil pro povahu filmu jako dominantnější.

lohy, typu komiky či druhu produkce. Prvním z nich byl proud letních komedií, jejichž přívlastek odkazoval k ročnímu období, kdy se snímky odehrávají. Typickými reprezentanty dané skupiny byly filmy *Účastníci zájezdu* (Jiří Vejdělek, 2006), *Bobule* (Tomáš Bařina, 2008), *2Bobule* (Vlad Lanné, 2009), *Raftáci*, *Panic je nanic*, *Pusinky*, *Poslední plavky* (Michal Krajinák, 2007) či *Vetřelci v Coloradu* (Karel Janák, 2002). *Panic je nanic* se svým nízkorozpočtovým charakterem spolu s absolventským snímkem Karla Spěváčka *Brak* dále řadil k menší skupině nezávislých komedií točených za malý rozpočet, kam můžeme zahrnout *24* (David Beránek, 2001), *Crash Road* (Kryštof Hanzlík, 2007), *Všechno nejlepší* (Martin Kotík, 2007) a *O život* (Milan Šteindler, 2008). Tón a zápletka stavěla *Ro(c)k podvratáků* po bok černých kriminálních komedií *Jedna ruka netleská* (David Ondříček, 2003), *Prachy dělají člověka* (Jiří Chlumský, 2006), *Po hlavě do prdele* (Marcel Bystroň, 2006) a zmíněný *Brak*. Typ užití komiky v neposlední řadě nasměroval teenagerovské filmy mezi situační komedie, kam lze zahrnout tvorbu Martina Kotlíka (*Pánská jízda*, *Všechno nejlepší*, *Vy nám taky, šéfe!*) či Martina Ed Woolfa (*Chyťte doktora*, 2007).

Zohlednění kontextu dobové tvorby ukázalo, že se teenagerovské komedie žánrově nevyčlenily z dobové produkce. Filmy byly součástí intenzivně rozvíjených trendů letních, situačních či nezávislých komedií. Představovaly jednu z podmnožin komediálního žánru, sloužily k jeho vnitřní diferenciaci, bez síly emancipovat se do žánru nového. To však neznamená, že bychom nad skupinou snímků jako cyklem nemohli uvažovat. Například Amanda Ann Klein pro popsání situace zavádí označení *intragenerický cyklus*, jímž míní cyklus, který existuje jako menší jednotka žánru dominantního. Tím se odlišuje od *cyklu intergenerického*, který začíná svůj život spíše jako entita nezávislá na širším žánru. Klein dochází k závěru, že v podstatě každý velký žánr sestává z četných *intragenerických cyklů*, a proto nám jejich analýza umožňuje lépe pochopit žánrový vývoj i jeho možné odchylky.¹³⁾

V zodpovězení navazujících otázek, která se ptá po existenci a možné kategorizaci filmových sérií, se pozornost z žánrově-typologického vymezení filmů přesunula ke skupinám filmů, které zdůrazňovaly vzájemnou provázanost.¹⁴⁾ Pouze tak bylo možné postihnout specifickou pozici teenagerovských komedií. Analýza filmových sérií z nultých let přitom odhalila, že lze mluvit o 12 filmových řadách, z nichž absolutní většina začala či pokračovala mimo rámec zkoumaného období. Série jsem posléze na základě typu kontinuity, který pracuje s opakováním, replikováním či recyklováním, rozdělila do pěti skupiny. Spřízněné filmy budou:

- a) režíroval pouze jeden režisér;
- b) rozvíjely stejný fikční svět, režie se ale ujalo více režisérů;
- c) režíroval stejný režisér, filmy ale nesdílely stejný fikční svět;
- d) nesdílely fikční svět ani za nimi nestál pouze jeden režisér, navazovaly na sebe však intertextuálně;
- e) adaptovaly knihy stejného autora.

13) Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems & Defining Subcultures*, 9.

14) Problematice replikace a vzájemné souvztažnosti mediálních textů se věnuje sborník textů *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Jednotliví autoři na příkladu vybraných filmových a televizních sérií testují užití vybraných kategorií, např. adaptací, sequelů, spin-offů, cyklů či remaků. 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).

Polovina sérií spadá do první kategorie. Nejaktivnějším režisérem byl v tomto ohledu Zdeněk Troška, který v nultých letech natočil pokračování svých dvou pohádek z 90. let *Princezna ze mlejna 2* (2000) a *Z pekla štěstí 2* (2001) a dále režíroval tři díly komedie *Kameňák* (2003–2005, čtvrtý díl vznikl v 2014). Přes dané období se rozpínala také nejdelší série tuzemského prostředí, básnická hexalogie Dušana Kleina (1982–2016). Skupinu doplňují už jen dva režiséři: Jiří Strach s dvěma díly pohádky *Anděl Páně* (2005, 2016) a David Morávek s *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* (2005). Morávkův druhý film *Hrubeš a Mareš Reloaded* (2009) nicméně není tradičním pokračováním, nýbrž novou podobou původního filmu.

Do druhé kategorie spadají dvě série. Jednak pokračování *Sněženek a machrů* (Karel Smyczek, 1983) *Sněženky a machři po 25 letech* Viktora Tauše (2008), tak také trilogie *Bobule*, *2Bobule* a *3Bobule* (2008–2020). Přestože za prvními dvěma díly *Bobulí* stál jako producent Adam Dvořák, každý díl režíroval jiný režisér. Do třetí skupiny lze zařadit tvorbu Marie Poledňákové, která volným pokračováním *Jak se krotí krokodýli* (2006) završila trilogii rodinných komedií ze 70. let a v 10. letech navázala na svou lifestyleovou komedii *Líbáš jako Bůh* (2009) snímkem *Líbáš jako ďábel* (2012).¹⁵⁾

Čtvrtou skupinu, která stojí na intertextuálním propojení, utváří pouze teenagerovské komedie. Jedná se o filmy, které nejen že tematizují dospívání, ale primárně na dospívající publikum cílí. Mezi takové snímky lze zahrnout *Snowboardáky*, *Raftáky*, *Ro(c)k podvratáků*, *Experty* a *Panic je nanic*, ale také *Brak* (2002), absolventský snímek z Vyšší odborné školy filmové ve Zlíně. Filmy Karla Janáka částečně spadají do kategorie předchozí, pro celou skupinu bylo ovšem podstatné zdůrazňování vzájemné koexistence, proto byly zařazeny do čtvrté skupiny.

Poslední skupinu reprezentují adaptace románů Michala Viewegha a Petra Šabacha. V nultých letech se dočkaly filmového zpracování na sebe volně navazující Vieweghovy knihy *Román pro ženy* (2004) a *Román pro muže* (2010), v případě druhého autora se jednalo o filmy Jana Hřebejka *Pupendo* (2003) a *U mě dobrý* (2008).

Jak dokazuje načrtnutá typologie, reprodukce úspěšných vzorců tvoří důležitou součást zdejších produkčních strategií. Filmové série byly příznačně rozvíjeny až v momentu nalezení komerčně úspěšného modelu, jehož funkčnost buď následující tituly potvrdily, nebo poukázaly na jeho omezenost. Z toho důvodu se jednotlivé linie rozvíjely spíše nahodile, s běžným počtem dvou až tří titulů. Nejčastěji se vyskytovala forma pokračování, kdy následující film buď rozvíjel, či volně navazoval na příběh z prvního filmu. Nahlédnutí teenagerovských komedií v kontextu ostatních linií současně odhalilo podstatnou skutečnost, totiž že se vybraná skupina filmů jeví jako jediný rozvinutý cyklus nultých let. Většinu linií lze podle dříve zmíněné typologie naopak označit za *klastry*, nárazově úspěšné shluky filmů, které obstály samy o sobě, neiniciovaly ale širší produkci spřízněných filmů. Takový závěr není překvapivý, pokud uvážíme, že se Česká republika v nultých letech stále potýkala s problémem nedostatečného finančního zajištění domácí tvorby, které zabraňovalo systematickému plánování filmové výroby.¹⁶⁾ Recyklace finančně úspěšného modelu proto přirozeně tvořila důležitou součást zdejší produkční praxe.

15) Snímku předcházely dva televizní filmy *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977) a *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1978).

16) Nulťá léta jsou spojena s intenzivním jednáním o novém zákonu o kinematografii. Problematice se věnovalo

Již bylo naznačeno, že filmová série musí projít jednotlivými vývojovými etapami, neboť jediné tak může být označena za cyklus. Richard Nowell přitom jako první navrhuje definici tří až čtyř chronologických, vzájemně oddělitelných fází produkce, jejichž průběh doporučuje sledovat s odvoláním na kontext příslušného produkčního či distribučního systému.¹⁷⁾ Zdali je o teenagerovských snímcích záhodné uvažovat jako o cyklu, dále ověřuje aplikace vybraného několikastupňového schématu. Jako možný analytický model se v případě tuzemských komedií jeví z toho důvodu, že se nezajímá o textuální analýzu filmů, nýbrž o produkční rovinu a chování filmařů, kteří přispěli k existenci filmu.

Vývoj teenagerovského cyklu

Cyklus podle Nowella nemůže vzniknout bez *průkopnického hitu* (*Trailblazer Hit*) — komerčně úspěšného filmu, jehož obsah se výrazně liší od soudobých hitů. Produkci *průkopnického hitu* pak Nowell rozlišuje na dva typy, na *pionýrskou* (*Pioneer Production*) a *spekulativní* (*Speculative Production*). Zatímco filmaři prvního typu kombinují existující textuální prvky s relativně inovativním materiálem, tvůrci druhého typu sází na finanční úspěch filmového typu, který buď nikdy nebyl komerčně úspěšný, nebo se po dlouhou dobu nestal hitem. Jelikož je u *pionýrské produkce* kladen větší důraz na diferenciaci produktu, představuje rizikovější praxi, kterou je ochotno podstoupit jen málo filmařů. Druhá skupina autorů naopak pracuje s již existujícími modely, a proto je podle Nowella pravděpodobnější, že odstartuje cyklus.¹⁸⁾

Vůbec první porevoluční komedií pro náctileté byl debut Karla Spěváčka *Brak*, který vyprávěl o divokém večírku tří kamarádů. Tvůrci se vymezili vůči domácí produkci o dospívající generaci a kladli si za cíl přenést do českého prostředí atmosféru amerického nezávislého filmu.¹⁹⁾ *Brak* však kvůli své razantní typologické odlišnosti od soudové produkce nezafungoval natolik, aby podnítil vznik jemu podobných filmů, což mu z vývojového hlediska přiřazuje úlohu *pionýrské produkce*. Jelikož se však jednalo o absolventský film, navíc vyzdvihující příslušnost k artové produkci, není možné v jeho případě mluvit o orientaci na zisk tak, jak u daného typu činí Nowell. *Průkopnický hit* celého cyklu, film *Snowboardáři*, naopak sedí popisu *spekulativní produkce*. Tvůrci filmu se vůči domácí kinematografii na rozdíl od Karla Spěváčka nevymezovali, naopak poukazovali na kontinuitu, když tvrdili, že se jedná o českou komedii, která „po letech opět přichází ze zasněžených

např. tematické číslo časopisu *Cinepur* 14, 2006, č. 47. Dané období rovněž shrnuje kapitola „Dílčí kroky směřující k systémovým řešením“ knihy Petra Bílka *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: NLN, 2020), 61–106.

17) Do produkčního směru bádání filmových cyklů lze zařadit další práce, např. 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, *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2018).

18) Nowell, *Blood Money*, 46–47.

19) „Film *Brak* je reakcí na všechny snímky pro mladé lidi, které se v České republice v posledních letech točí,“ komentoval svůj tvůrčí záměr Karel Spěváček. „Nestaví do popředí rádobý intelektuální rozhovory o vztahových a jiných problémech, ale hlavní hrdiny vpouští přímo do opravdových problémů, které dotyční vyřešit musí“, *Brak*, *ČTK*, 29. 10. 2002, cit. 13. 1. 2023, <https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/brak/14767>.

hor“.²⁰⁾ Vyzdvihovali tak vazbu na dlouhodobě rozvíjenou tradici českých filmů odehrávajících se na sněhu, reprezentovaných *Andělem na horách* (Bořivoj Zeman, 1955) či normalizačními komedii *Sněženky a machři* (Karel Smyczek, 1982) a *S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982).

Průkopnický hit podle Nowella obvykle iniciuje produkci snímků, které se snaží profitovat na úspěchu iniciačního filmu. Jejich realizaci dělí Nowell do dvou fází, představujících dva samostatné vývojové úseky v životě cyklu. Brzy poté, co *průkopnický hit* prokáže svou finanční životaschopnost, vznikají „filmy, které rychle využívají úspěšnosti iniciačního hitu“ a zároveň testují funkčnost daného modelu (*Prospector Cash-ins*).²¹⁾ Takových filmů vzniká relativně málo, neboť teprve ony potvrzují, že je tvorba daného typu filmu výdělečná.²²⁾ Ukázkovým příkladem snímku orientovaného na rychlý zisk je film *Raftáci*, který začal být vyvíjen až ve chvíli, kdy se předchozí film Karla Janáka ukázal jako úspěšný. Impulz přitom nepřišel od producentů *Snowboardáků*, nýbrž Adama Dvořáka, střihatele a spoluautora technického scénáře filmu. Dvořák přitom otevřeně označuje komerční úspěch předchozího filmu za motivaci stojící za výrobou typologicky příbuzného snímku.²³⁾ Zatímco *Snowboardáky* první týden v kině zhlédlo 47 305 diváků a tržby činily 5 595 802 Kč, *Raftáky* navštívilo 103 320 diváků a tržby vyšplhaly na 12 356 141 Kč.²⁴⁾ Tvůrcům se tedy podařilo využít příležitosti a došlo ke stvrzení potenciálu *průkopnického hitu*. Ve vývoji cyklu se jedná o zásadní moment, neboť jeho existence je na úspěchu jednoho či několika navazujících filmů přímo závislá. Pokud naopak tento film či filmy nejsou dostatečně výnosné, výroba filmového typu končí nebo zaznamenává pokles. Jak již zaznělo, o takovém uskupení filmů je příhodné uvažovat jako o *klastrech*.²⁵⁾

Poslední vývojovou fází filmového cyklu Nowell spojuje s výrobou a distribucí „filmů, které reprezentují finančně konzervativní způsob filmové produkce (*Carpetbagger Cash-ins*)“.²⁶⁾ Tvůrci v tento moment již čelí konkurenci podobně smýšlejících autorů, kteří jsou přesvědčení o komerční životaschopnosti svých filmů. Všichni však ve výsledku přijdou s podobnými filmy ve stejnou dobu. V případě teenagerovských filmů můžeme za takové filmy označit *Ro(c)k podvrátáků*, *Panic je nanic* a *Experty*, které byly do kin uvedeny téhož roku jako *Raftáci* (2006). Chronologická posloupnost, kterou vývojový model Nowell podmiňuje, zde ale neplatí, neboť *Panic je nanic* byl uveden necelé dva měsíce před *Raftáky*. To však nebrání titul zahrnout do dané vývojové etapy. Přestože se *Panic je nanic* snažil vyžít popularitu *Snowboardáků*, čímž byla podmíněna i rychlá výroba filmu, film byl, podobně jako *Experti*, komerčním zklamáním, což je rys, který Nowell se závěrečnou vývojovou fází spojuje.

20) Distribuční list *Snowboardáků*, 2004.

21) Zatímco adjektivum *prospector* odkazuje v přeneseném významu k touze rychle zbohatnout, substantivum implikuje *zpeněžení*. Jelikož se pro daný termín nepodařilo najít uspokojivý ekvivalent v češtině, byla zvolena cesta jeho výkladového objasnění.

22) Nowell, *Blood Money*, 49–50.

23) Rozhovor s Adamem Dvořákem vedla Sandra Hezinová, březen 2020.

24) Tržby a návštěvnost *Raftáků* a *Snowboardáků*, *Kinomaniak*, cit. 22. 12. 2022, <https://kinomaniak.cz>.

25) Nowell, *Blood Money*, 51.

26) Rovněž pro pojem *Carpetbagger Cash-in* se nepodařilo najít uspokojivý překlad do češtiny. Adjektivum v tomto případě odkazuje k *prospěchářskému* chování. Tamtéž, 52.

Výzvou při aplikaci modelu pro tuzemské prostředí se ukázala být klasifikace teenagerovských snímků uvedených v roce 2007: *Crash Road* (Kryštof Hanzlík), *Pusinky* (Karin Babinská) a *Gympl* (Tomáš Vorel). Tvůrci a tvůrkyně těchto filmů, na rozdíl od producentů předchozích teenagerovských komedií, ve veřejných rozhovorech vazbu na cyklus popírali a zdůrazňovali rozdílné žánrové uchopení filmů.²⁷⁾ Z toho důvodu by bylo mylné je mechanicky zahrnout do poslední vývojové etapy tak, jak ji definuje Nowell, neboť se odlišovaly ve svém typologickém vymezení i v otázce zvolené strategie.

Co se týče následujícího vývoje, Nowell nastiňuje dvě cesty. Buď se produkce přesune na základní úroveň, kdy k tvorbě snímků dochází spíše ojediněle, nebo se cyklus rozvine do podoby pravidelně rozvíjené produkce. V případě sledovaného cyklu lze mluvit o naplnění prvního scénáře, neboť se s teenagerovskými snímky opět setkáváme po roce 2010. První byla adaptace stejnojmenné knihy *Můj vysvěcený deník* (Martin Dolenský, 2012), kterou o pět let později následoval snímek *Bajkeři* (Martin Kopp, 2017). Ani jeden z filmů přitom nerezonoval tak, aby inicioval vznik nového cyklu. Situaci, kdy filmový typ již není komerčně životaschopný natolik, aby inicioval další kolo cyklické produkce, Nowell hodnotí jako častější.²⁸⁾

Uvedený vývoj jednak opět potvrdil hypotézu, že o skupině teenagerovských filmů můžeme uvažovat jako o cyklu, jehož vývoj prošel čtyřmi etapami. *Pionýrská produkce* v podobě *Braku* jako první naplňovala ambici vytvořit komedii o rebelujících adolescentech, která je určena mladšímu publiku. Byli to ale až tvůrci *spekulativní produkce*, tedy *Snowboardáků*, kteří dokázali typ západní teenagerovské komedie přetvořit v lokální, pro domácí publikum atraktivní verzi. Tím se ze *Snowboardáků* stal *průkopnický hit*, jehož úspěch podmínil vznik tzv. *prospector* filmu v podobě *Raftáků*, kteří v podstatě stvrdili ekonomickou životaschopnost daného typu. Ostatní tři teenagerovské komedie, které byly téhož roku uvedeny do kin — *Ro(c)k podvratáků*, *Experti*, *Panic je nanic* — již představovaly konzervativní *carpetbagger* produkci, která představený textuální model recyklovala méně úspěšně. Pokles v návštěvnosti svědčil o přesycenosti trhu i vyčerpanosti filmového typu. V roce 2007 pak do kin vstoupily tři snímky s mladými protagonisty a protagonistkami *Crash Road*, *Gympl* a *Pusinky*. Jejich tvůrci ovšem vazbu na teenagerovské komedie z let 2004–2006 popírali, především z toho důvodu, že své filmy nezamýšleli jako komerční komedie. Zatímco Tomáš Vorel rozvíjel svůj autorský přístup k filmové tvorbě a vymezoval *Gympl* jako absurdní komedii nejen pro teenagery, ale také střední generaci, v případě *Pusinek* šlo o letní road movie o strastech tří maturantek. Jejich vznik je i přesto

27) „Tak zaprvé: první teenagerská komedie se jmenovala *Kouř* a natočili jsme ji v roce 1990! Za druhé: Scénář *Gymplu* jsme začali psát zhruba před pěti lety, kdy *Snowboardáci* ještě neexistovali,“ komentoval situaci Tomáš Vorel. „První verze filmové povídky vznikla už v roce 2001, tedy dávno před filmem *Snowboardáci*, který odstartoval průvan teenagerovských komedií,“ vymezovala se vůči zařazení *Pusinek* k teenagerovským komediím Karin Babinská. Ani *Crash Road* podle slov režiséra Kryštofa Hanzlíka nechtěl být „teenagerovskou řachandou“ či „českou mutací amerických prcičkových komedií“. Irena Hejdová, „Vorel: Graffiti jsem si taky zkusil“, *Aktuálně.cz*, 24. 8. 2006, cit. 22. 12. 2022, <https://zena.aktualne.cz/vorel-graffiti-jsem-si-taky-zkusil/r~i:article:221491/>. „Rozhovor s Karin Babinskou“, *Česká televize*, cit. 3. 1. 2023, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10076923062-pusinky/20551212014/11068-karin-babinska-reziserka/>. Irena Hejdová, „V listopadu do kin vtrhne Agáta Hanychová“, *Aktuálně.cz*, 21. 10. 2007, cit. 19. 12. 2022, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/v-listopadu-do-kin-vtrhne-agata-hanychova/r~i:article:511479/>.

28) Nowell, *Blood Money*, 44.

podstatný, neboť dokládá jeden z faktů o cyklické tvorbě, totiž že nemusí jít nutně o vykalulované řetězení produkce, ale také historický moment, kdy se v krátkém období objeví několik obsahově spřízněných titulů. Studium cyklické produkce nás proto nabádá k hlubšímu ponoru a aktivnímu hledání důvodů stojících za seskupováním filmů, které je vhodné nahlížet v širším kulturním kontextu.

Cílem aplikace představeného vývojového schématu bylo modelové zamyšlení nad průběhem cyklu i s vědomím, že se jedná o převzatý koncept, vycházející z výzkumu odlišného filmového průmyslu. Vybraný teoretický model byl sice nápomocný, jeho aplikace však přinesla jisté limity. Vývojové fáze teenagerovského cyklu především nesplnily požadavek chronologické posloupnosti tak, jak je definuje Nowell. Faktem i přesto zůstává, že se tvůrci navazující na *Snowboardáky* orientovali na zisk a komerční imperativy uzpůsobovali aktuální poptávce trhu.

Poslední část studie si klade za cíl jít ještě o krok dále a ve větším detailu prozkoumat konkrétní praxi jednotlivých producentů stojících za teenagerovskými komedii, která přispěla ke zformování cyklu. Stěžejním nástrojem v naplnění vytyčené ambice se staly vedené rozhovory, které probíhaly od března 2020 do května 2021.²⁹⁾ Osloveni byli nejen producenti teenagerovských komedií, ale také jejich režiséři.³⁰⁾ Výzkum však narážel na dvě podstatné překážky. Zaprvé, vzhledem k pandemii covidu-19, stejně jako pracovní vytíženosti oslovených respondentů, se nepodařilo realizovat rozhovory s režiséry Karlem Janákem a Karlem Spěváčkem. Vždy však proběhl rozhovor alespoň s jedním z producentů jejich filmů. Zadruhé, drtivá většina interních materiálů nebyla archivována. Absence produkční dokumentace tak z rozhovorů učinila primární zdroj informací i přesto, že se jejich zpracování nesnaží dopátrat historické pravdy, nýbrž usiluje o zachycení historické paměti narátorů.³¹⁾

Teenagerovský cyklus pohledem praxe

Přestože je pro existenci cyklu důležitá určitá filmová událost, nejčastěji v podobě vzniku komerčně úspěšného titulu, formují ho také akce a události, které se odehrávají v rámci filmového průmyslu.³²⁾ Úspěchem *Snowboardáků* bychom tudíž jen částečně zdůvodnili

29) Příprava, vedení a zpracování polostrukturovaných rozhovorů se řídilo metodologií orální historie, konkrétněji výzkumnými metodami představenými v knize *Třetí strana trojúhelníku*. Realizace, reflexe a editace rozhovorů se v rámci filmově-historického bádání inspirovala publikací *Generace normalizace*. Pavel Mücke – Miroslav Vaněk, *Třetí strana trojúhelníku* (Praha: Karolinum, 2015), 106–176. Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace: Ztracená generace českého filmu?* (Praha: NFA, 2016), 245.

30) Rozhovory jsou v celé délce dostupné v podobě příloh k diplomové práci *České teenagerovské komedie nultých let*. Výjimkou je rozhovor s Filipem Červinkou, který si nepřál přepis rozhovoru v celé délce publikovat. Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“.

31) Historická paměť je bezprostředně prožívanou osobní zkušeností, která je narozdíl od historiografie nesystematickou a nesystémovou reflexí minulosti. Viera Bačová, ed., *Historická paměť a identita* (Košice: Společenskovedný ústav SAV, 1996), 19.

32) Peter Stanfield, „Pix Biz Spurts with War Fever: Film and Public Sphere — Cycles and Topicality“, *Film History* 25, č. 1–2 (2013), 219.

33) Porevoluční transformaci filmového průmyslu a vývoji situace v 90. letech se věnuje několik publikací i vysokoškolských prací, např.: Andrej Halada, *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi*

zformování a následný život teenagerovského cyklu. K jeho rozvoji přispělo hned několik faktorů, souvisejících se stavem průmyslu a filmového podnikání, které se propisovaly do uplatněných strategií.

Předpoklad pro vznik cyklu lze spatřit v samotném stavu filmového průmyslu. Nultá léta byla v České republice v mnoha ohledech pokračovatelem 90. let, která přinesla rozbití státního monopolu a zásadní fragmentarizaci filmového pole.³³⁾ Výrobní segment utvářel větší počet malých produkčních společností, které zodpovídaly za celý proces produkce a pracovaly zpravidla na jednom filmu.³⁴⁾ Pokud studia v minulém režimu vyráběla filmy na základě dlouhodobých plánů a fixních rozpočtů, produkce v nultých letech stále postrádala kontinuitu a vyznačovala se nepravidelným rytmem výroby.³⁵⁾

Přestože se koncem 90. let ustálila a rozrůžnila sféra produkčních společností, za výrobou teenagerovských komedií stály až na jeden případ nově založené produkční firmy, z nichž některé vyjma teenagerovského filmu žádný další film již nevyprodukovaly.³⁶⁾ Dlouhodobě aktivní byla pouze nezávislá producentská společnost Pavla Melounka a Davida Prudkého Whisconti, založená v roce 1995. V otázce teenagerovské produkce se současně jednalo o nejaktivnější společnost, neboť se koprodukčně i dramaturgicky podílela na Spěváčkově *Braku*, jako plnohodnotný producent pak stála za *Snowboardáky* a *Experty*. Z hlediska spolupráce bylo pro Whisconti klíčové spojení s Českou televizí, zatímco pro firmy Cinemania (*Raftáci*) a Mr. Film Production (*Ro(c)k podvratáků*) byla příznávná koprodukce se soukromou televizí Nova. FC Comp Filipa Červinky, která vyrobila snímek *Panic je nanic*, sice s žádnou televizí nespolupracovala, ale obdobně jako dvě výše zmíněné firmy vznikla za účelem produkce teenagerovské komedie.

Kvůli omezeným podmínkám malého trhu byly společnosti nuceny filmovou výrobu financovat projektově, tj. shánět peníze na nový projekt od nuly. Zacílení produkcí ovšem vedlo k rozdílné potřebě finanční podpory. „Zatímco některé z typu produkčních společností usilovaly o granty kombinované s podporou České televize,“ shrnuje situaci Petr Bilík, „jiné spoléhaly na kumulaci rozvíjejícího se product placementu, komerčního partnerství a kasovního úspěchu.“³⁷⁾ Ze všech společností stojících za produkcí teenagerovských komedií státní subvenci využila pouze firma Whisconti, která získala vratnou dotaci na distribuci filmu *Snowboardáci* ve výši 500 000 Kč.³⁸⁾ Oslovení producenti obecně neusilovali o státní podporu, praxi financování hodnotili jako nesystémovou a hledali prostředky ve strukturách soukromých firem.³⁹⁾ Klíčový v oslovování partnerů byl pro tvůrce úspěch pilotního díla cyklu, který otevíral dveře ke koprodukční spolupráci, partnerství či pro-

(Praha: NLN, 1997). Luboš Ptáček, ed., *Panorama českého filmu* (Olomouc: Rubico, 2000). Pavel Strnad, „Transformace české kinematografie 1989–1999“ (Diplomová práce, FAMU, 2000). Aleš Danielis, „Česká filmová distribuce po roce 1989“, *Iluminace* 19, č. 1 (2007), 53–104. Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012). Jan Hrdina, „Podpora kinematografie v ČR po roce 1989“ (Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze, 2013). Bilík, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*.

34) Anne Jäckelová, „Evropský filmový průmysl“, *Iluminace* 19, č. 1 (2007), 6.

35) Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015), 9.

36) Bilík, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, 87.

37) Tamtéž.

38) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová, červen 2020.

39) Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“, 69–70.

duct placementu, hojně využívanému druhu spolupráce.⁴⁰⁾ Kinematografické dílo tudíž přestávalo být prostředkem pro naplnění pouze tvůrčích ambicí. Stalo se i vyhledávanou platformou podnikatelů a firem, které motivovala vidina zisku i zviditelnění, spojená s novými strategiemi partnerství.⁴¹⁾

Z rozhovorů vyplynulo, že stimulem pro zahájení činnosti byla pro producenty buď atraktivita producentské činnosti, nebo úspěch *Snowboardáků*. Absolutní většina producentů teenagerovských komedií ovšem původně nepocházela z filmového prostředí. Zatímco David Prudký s Pavlem Melounkem přešli k filmové tvorbě přes žurnalistickou činnost, vystudovaný právník Marek Štencel se se showbiznysem seznámil díky spoluorganizaci zábavního podniku na Moravě. Podnikatel Filip Červinka na pole filmové produkce vstoupil díky spolupráci s filmovým architektem Karlem Vackem, s nímž produkoval film *Milenci a vrazi* (2004). Jediným tvůrcem s filmovým vzděláním byl střihač Adam Dvořák. Až na Prudkého s Melounkem, kteří se produkci věnovali od 90. let, proto většinu producentů stojících za teenagerovskými komedii můžeme označit za nezávislé profesionály, kteří se pohybovali na periferii komerční sféry. To se současně odráželo v jejich práci a rozhodnutích. Jelikož z nich většina s produkcí teprve začínala, organizovali svou práci intuitivně, bez dlouhodobé producentské strategie.⁴²⁾ Jak tedy zmínění aktéři přispěly ke zformování cyklu?

„To, že to zafungovalo, tomu nikdo nechtěl věřit,” shrnuje reakci na nečekaný úspěch *Snowboardáků* David Prudký.⁴³⁾ Zdůrazňuje přitom, že strategií tvůrců nebylo přenést do českého kontextu zahraniční trendy, ale obsahově navázat na české filmy odehrávající se na horách. Za úspěchem snímku stojí podle Prudkého více faktorů: popularita zvoleného typu filmu, načasování i skladba filmového štábu. Iniciační hit cyklu totiž ukázal na důležitou skutečnost, s kterou porevoluční kinematografie zatím nepracovala, a sice že adolescenti představují nemalou diváckou skupinu, která chce své idoly a která je též ochotná za produkty s nimi spojené platit.⁴⁴⁾ Po nečekaném úspěchu *Snowboardáků* ovšem došlo k rozchodu filmového štábu v otázce dalšího využití teenagerovské komedie. Část tvůrčího týmu se v čele s režisérem Karlem Janákem a střihačem Adamem Dvořákem rozhodla s producenty již nespolečně pracovat, založila vlastní společnost Cinemania a pustila se do produkce volného pokračování s názvem *Raftáci*. „*Snowboardáci* fungovali a já jsem byl ten, kdo řekl: pojďme v tomhle duchu udělat něco podobného,” shrnuje svou tehdejší motivaci Adam Dvořák.⁴⁵⁾ „Řekli, že to chtějí dělat sami, protože mají pocit, že umějí produkovat lépe než my,” komentoval rozchod tvůrčího týmu s producenty David Prudký.⁴⁶⁾ Z vyprávění Adama Dvořáka vyplynulo, že bylo psaní scénáře organickým tvůrčím procesem, při němž Karel Janák spolu s Tomášem Holečkem, Rudolfem Merknerem a Janem Pruš-

40) Tvrzení vychází z jednotlivých rozhovorů s Adamem Dvořákem, Davidem Prudkým, Filipem Červinkou a Markem Štenclem, vedla Sandra Hezinová, březen 2000 – květen 2021.

41) Problematice product placementu se věnuje řada kvalifikačních prací, např. Jiří Mika, „Product placement jako nástroj marketingové komunikace“ (Diplomová práce, VŠE, 2007), Hana Šťastná, „Product placement v českém filmu“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2013).

42) Hezinová, „České teenagerovské komedie nultých let“, 42–43.

43) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová.

44) Tamtéž.

45) Rozhovor s Adamem Dvořákem vedla Sandra Hezinová, březen 2020.

46) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová.

novským dále rozpracovával motivy, které podle autorů u *Snowboardáků* divácky fungovaly. K úspěchu filmu vedla nejen tvůrčí kontinuita, která zaručila úspěšnou recyklaci žánrových atributů, tak i opětovné obsazení Jiřího Mádl a Vojtěcha Kotka do hlavních rolí.

Oproti tomu David Prudký a Pavel Melounek šli cestou realizace scénáře debutujícího Karla Comy, k němuž se dostali na základě doporučení. Vzájemná spolupráce tvůrců byla ovšem fatálně poznamenána rozchodem vizí v tom, čím má být výsledný film. Jak zdůrazňuje Karel Coma, osa původního příběhu se sice zachovala, ale způsob, jakým byl film herecky obsazen, jak byl pojmenován a jak byl promován, rozporoval jeho původnímu autorskému záměru.⁴⁷⁾ Zaprvé, Coma byl producenty nucen k úpravám scénáře, neboť dostatečně neseděl do škatulky teenagerovské komedie. Režisér toužil skrze příběh jedinice, který chce zkopírovat životní cestu někoho jiného, přinést poselství, jak je nutné být opatrný na své sny.⁴⁸⁾ Hlavním požadavkem ze strany producentů nicméně bylo, aby se podobně jako ve *Snowboardácích* vyprávění soustředilo na více mladistvých postav. Nesoulad zadruhé panoval v komediálním vymezení filmu. Ambicí Comy nebylo dělat „řachandu“, názor producentů byl ovšem odlišný.⁴⁹⁾ Humor měl být přímý a nekomplikovaný, podobně jako tomu bylo u *Snowboardáků*. K nejasnému vymezení komediální polohy *Expertů* nakonec nešťastně přispěla konečná podoba obrazu, která byla vinou zakoupení prošlého filmového materiálu a následného špatného zacházení podexponovaná. Výsledný obraz byl tmavý, což šlo podle Comy proti stylistickým konvencím komedií.⁵⁰⁾ Chladné tonální pojetí filmu sice nebylo výsledkem vědomého tvůrčího záměru, přispělo však k rozostření žánrových kontur filmu, který v důsledku není ani plnokrevnou teenagerovskou komedií, ani vážným dramatem o dospívání.

Přestože nebylo v intencích Comy přijít s další teenagerovskou komedií, snímek byl propagován jako film „od producentů *Snowboardáků*“. Snaha producentů kopírovat znaky diváckého hitu se projevila i v názvu filmu, který z původního *Experta* dostal změny v podobě plurálu. Touha rychle navázat na úspěch předchozího projektu ovšem měla za následek pouze to, že film z dané žánrové škatulky vypadal a nenaplňoval divácká očekávání. Rozkol v propagaci filmu jako teenagerovské komedie a jeho obsahem se proto nejcitlivěji projevil ve špatném diváckém zacílení filmu. *Expert* byli sice podle Davida Prudkého filmem pro teenagery ve věku osmnácti devatenácti let, přiznává však, že cílové publikum bylo definováno neurčitě, což potvrzuje i Karel Coma ve vzpomínkách na turné k filmu, kdy se na projekcích setkával s výrazně mladším publikem.⁵¹⁾

Vliv komerčního aspektu na výslednou podobu filmu byl diskutovaným tématem rovněž u snímku *Panic je nanic*, v jehož případě režisér Ivo Macharáček nerealizoval vlastní scénář, nýbrž látku Miroslava Bubrlého. Přestože chtěl Filip Červinka původně produkovat pokračování *Discopříběhu*, rozhodl se pro realizaci teenagerovské komedie, neboť vnímal poptávku trhu, a tudíž i potenciál naplnit své komerční cíle.⁵²⁾ Zatímco Macharáčkovou ambicí bylo filmu skrze obsazení neherců a užití ruční kamery vtisknout jistý

47) Rozhovor s Karlem Comou vedla Sandra Hezinová, červen 2020.

48) Tamtéž.

49) Tamtéž.

50) Tamtéž.

51) Rozhovor s Davidem Prudkým vedla Sandra Hezinová. Rozhovor s Karlem Comou vedla Sandra Hezinová.

52) Rozhovor s Filipem Červinkou vedla Sandra Hezinová, březen 2021.

dokumentární rozměr, Červinka jakékoli úvahy o přidané hodnotě filmu negoval tvrzením, že teenagerovské komedie chtěly publikum pobavit a nekladly si velké umělecké nároky.⁵³⁾ Z postojů je patrná odlišnost režijního a producerského chápání žánru; zatímco pro Macharáčka se stal jeho celovečerní hraný debut příležitostí, jak pomocí výrazových prostředků vlastních dokumentární a klipové tvorby vyjádřit esenci puberty a specifickému životnímu období uzpůsobit náladu filmu, Červinka k formě přistupoval zcela pragmaticky. Bylo-li evidentní, že jsou teenagerovské komedie právě v kurzu, nabízelo se žánr využít jako záminku k oslovení partnerů a zadavatelů product placementu.⁵⁴⁾ To se dotklo i finálního názvu filmu. I když s ním Macharáček absolutně nesouzněl, podle Červinky byl dostatečně provokativní a bulvární na to, aby přilákal pozornost mládeže i médií.⁵⁵⁾

Cesta od prvotní ideje po koncovou realizaci filmu byla nejkomplikovanější v případě *Ro(c)ku podvratáků*. Marek Štencel podepsal smlouvu s Karlem Janákem před *Snowboardáky* a již v době, kdy byl Janákův debut uveden v kinech, měl zajištěný dostatek financí potřebných k realizaci filmu.⁵⁶⁾ Jelikož však Janák po úspěchu *Snowboardáků* upřednostnil režii *Raftáků*, Štencel musel projekt odložit. Karel Janák nakonec oba filmy realizoval během jednoho roku, kontext *Ro(c)ku podvratáků* se ale nenávratně změnil, protože snímek šel do kin v momentě, kdy mu byla přičtena příbuznost k teenagerovskému cyklu. I když nebylo Štenclovou původní motivací realizovat další teenagerovský film, tj. nepřemýšlel o *Ro(c)ku podvratáků* jako o konkurenčním projektu ostatních filmů, teenagerovské tituly měly na čtení žánrového vymezení snímku vliv.⁵⁷⁾ Díváme-li se totiž na *Ro(c)k podvratáků* ve vztahu k ostatním teenagerovským komediím, zdá se být logickým pokračováním cyklu. Opět se setkáme s Vojtěchem Kotkem a Jiřím Mádlem v ústředních rolích, herci ale vzhledem k vyššímu věku ztvárňují starší hrdiny. To koresponduje se změnou žánru — komedii zasazenou do období prázdnin střídá akční krimi s temnějším humorem. I přes svou tvůrčí, resp. režisérskou kontinuitu se ale *Ro(c)k podvratáků* od ostatních teenagerovských komedií odlišoval v jednom podstatném detailu. Nevznikl v reakci na *Snowboardáky*, jako podobně typologicky vymezený film však musel být vůči existujícímu trendu responzivní.

Jestliže bylo uvažování Adama Dvořáka, Davida Prudkého, Pavla Melounka a Filipa Červinky příkladem strategií, podle nichž měly být výsledné filmy obsahem, formou a stylem blízké komerčně úspěšnému hitu, Marek Štencel musel práci přizpůsobit novému kontextu, v němž se kvůli odkladu realizace jeho snímek ocitl. Přestože se tedy *Ro(c)k podvratáků* z pohledu Nowellova vývojového schématu jevil jako učebnicový příklad produktu, který konvenčně recykluje textuální model, jeho vazba k cyklu nebyla vědomě zamýšlená. Vzhledem ke skutečnosti, že výroba filmu trvá zpravidla delší časové období, je zřejmé, že i kontext, do něhož jsou snímky uvedeny, nelze při iniciaci projektu jednoznačně odhadnout. Marek Štencel možná doplatil na odsun realizace *Ro(c)ku podvratáků*, spojení s populárními herci a jménem režiséra mu nicméně zaručilo zájem diváků i médií.

53) Rozhovor s Filipem Červinkou vedla Sandra Hezinová. Rozhovor s Ivem Macharáčkem vedla Sandra Hezinová, červen 2020.

54) Rozhovor s Filipem Červinkou vedla Sandra Hezinová.

55) Rozhovory s Filipem Červinkou a Ivem Macharáčkem (odděleně) vedla Sandra Hezinová.

56) Rozhovor s Markem Štenclem vedla Sandra Hezinová, leden 2021.

57) Tamtéž.

První část studie při nahlížení skupiny filmů z pohledu žánrové teorie potvrdila hypotézu, že o skupině filmů můžeme uvažovat jako o cyklu, neboť se jednalo o strukturu, jejíž vývoj je rozdělitelný do konkrétních etap. Druhá část pak v analýze cyklu akcentovala chování a motivace tvůrců, stejně jako strategie uplatněné při propagaci či pojmenování výsledných produktů. Pohled na cyklus prizmatem praxe, který přiblížil aktérské chování, ukázal, že o ambici navázat na úspěch *Snowboardáků* a vytěžit aktuální zájem o teenagerovské komedie můžeme mluvit v případě tří, nikoli všech čtyř navazujících filmů. Rozhovory objasnily, že šlo v první řadě o snahu producentů, kteří měli finální slovo v rozhodnutí, jak budou filmy pojmenovány, propagovány a prodávány. Režiséri s vymezením filmů jako teenagerovských komedií, které nesledují jiné cíle než pouze bavit diváky, vždy absolutně nesouzněli.

Artikulace žánru a vazby na cyklus byla v součtu pro uplatněné strategie zásadní. I když bylo rozdílné pojetí žánru i vztahu k cyklu důkazem, že konsenzus v rámci týmu nebyl pravidlem, tvůrci vždy s žánrovými kategoriemi úmyslně pracovali. Uvědomovali si existenci cyklu i určitých nálepek, které se snažili využít jak během vývoje a financování, tak při následné propagaci filmu. Než aby lákali na herce či režiséry, bylo pro ně prioritou vyzdvihnout žánrovou příslušnost snímků, popřípadě vazbu některých z účinkujících na širší mediální prostředí.⁵⁸⁾ Co bylo příležitostí, se ale rovněž stávalo omezením. Adolescenti nejsou finančně soběstačnou cílovou skupinou, proto jsou i finance, které mohou vložit do filmové zábavy, omezené. Zvýšený zájem médií o konkrétní segment publika, jehož kapacita i finanční možnosti byly limitované, proto vedl k rozmělnění pozornosti i přehlacení trhu.

Závěr

I když se konzumní film může zdát příliš čitelný a předvídatelný na to, aby si zasloužil důslednější reflexi, průzkum komerční tvorby skýtá potenciál lépe pochopit industriální podmínky kulturní produkce. Jak chtěla ilustrovat předložená studie, jsou to divácky úspěšné filmy kulminující do podoby cyklů, sérií a trendů, které nám umožňují lépe pochopit vnitřní konfiguraci filmového průmyslu. I když nahlédnutí teenagerovských snímků v žánrovém kontextu ukázalo, že se filmy nevyčleňovaly z dobové produkce, porovnání skupiny filmů s ostatními filmovými sériemi dané doby odhalilo, že se jednalo o jediný rozvinutý cyklus nultých let. Jeho vývoj však nelze vykládat pouze logikou kauzálního vývoje. Teenagerovské komedie produkovali různí tvůrci s různými ambicemi, proto je příhodnější nahlížet zformování cyklu jako souhrn několika událostí, které přispěly k produkci vybraného typu.

Pro existenci cyklu bylo jednak stěžejní zapojení soukromých firem do oblastní filmové produkce, jednak i motivace značek spojovat své jméno s filmem. Teenagerovské kome-

58) Zásadní událostí, která rezonovala v mediálním prostředí a kterou se producenti snažili při výrobě teenagerovských komedií využít, bylo vysílání pěvecké reality show *Česko hledá SuperStar*. Příležitost využili jak Prudký s Melounkem, kteří do *Expertů* obsadili účastníky druhé řady soutěže Tomáše Löbla a Michaela Foreta, tak Filip Červinka, který jednu z rolí v *Panic je nanic* svěřil Šárce Vaňkové z první série. Pro zapojení mladých tváří bylo důležité jejich současné využití při výrobě soundtracků k filmům.

die sice vznikaly v období, kdy filmová tvorba stále čelila nejistotě, byla to ale právě určitá neukotvenost i otevřenost filmového prostředí, které přispěly k jejich produkci. Kupříkladu product placement jakožto forma spolupráce s obchodními partnery v České republice byla právně upravena až v roce 2010, žádné normy či podmínky, které by musely být při propagaci produktů, výrobků či služeb v audiovizuálních dílech dodržovány, legislativa do 10. let neznala. Přesto je produkce teenagerovských komedií spojena s obdobím, kdy byl product placement aktivně vyhledávanou a hojně užívanou cestou, jak se dostat k financím či produktům.

Získané finance, stejně jako podoba obchodních vztahů, přitom měly vliv na producerskou praxi. Většina producentů nepocházela z filmového prostředí, neměla s filmovou produkcí zkušenosti a osvojovala si dovednosti až během výkonu činnosti. Sledování komerčních cílů a snaha přiblížit se adolescentům současně vedla producenty k účelovému spojování filmového produktu s dalšími segmenty mediálního průmyslu. Dominantním mediálním partnerem komedií bylo soukromé rádio Evropa 2, profilující se jako stanice pro mladé, propagace též hojně využívala periodického tisku pro mládež.

Zásadní se pro existenci cyklu ukázaly být také obecnější společenské souvislosti, konkrétněji věk cílové skupiny. V nulých letech dospívali příslušníci generace Y, první globální generace, která vyrůstala obklopena moderními technologiemi. Právě pojetí cílového diváka jako spotřebitele souviselo s podstatným posunem — individualizací a komercializací volného času. Nejen obchodní společnosti, ale i lokální firmy či filmoví podnikatelé, snažící se prodat filmové dílo, uzpůsobovali své praktiky tak, aby u adolescentů a jejich rodičů ovlivnili poptávku po svých produktech. U teenagerovských komedií se tak stala pravidlem výroba přidružených produktů k filmu, reprezentovaných nejčastěji knihami, které do románové podoby převáděly scénář filmu, a soundtracky k filmům.

Proč se ale od nulých let situace neopakovala a teenagerovské komedie vznikají jen ojediněle? Odpovědi tvůrců se dotýkaly dvou důvodů. Nejen že je nutné, aby autoři rozuměli aktuálnímu životnímu stylu a potřebám mládeže, jinak pro vybranou diváckou skupinou nejsou snímky relevantní. Cyklus byl jedinečný tím, že se rozvinul v době, kdy bylo mediální pole soustředěnější. Tvůrci nultá léta shodně hodnotili jako jedinečné období, v němž se pozornost mládeže ještě nerozpínala do online prostoru a četných mediálních forem, což je překážka, která potenciálně ztěžuje situaci těm, kteří by se cestou produkce komedie pro teenagery chtěli vydat dnes. Rok 2022 nás však přesvědčil o opaku. Do českých kin byly uvedeny dva snímky, které se opět navrátily k mladšímu publiku: *BANGER*. Adama Sedláka a *Párty Hárder: Summer Massacre* Martyho Pohla. Teprve nadcházející roky ukážou, zdali úspěch těchto filmů podnítl produkci nového teenagerovského cyklu.

Bibliografie

- „Rozhovor s Karin Babinskou“, *Česká televize*, cit. 3. 1. 2023, <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10076923062-pusinky/20551212014/11068-karin-babinska-reziserka/>.
- Altman, Rick. *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999).
- Bačová, Viera, ed. *Historická pamäť a identita* (Košice: Spoločenskovedný ústav SAV, 1996).

- Barešová, Marie – Tereza Czesany Dvořáková. *Generace normalizace: Ztracená generace českého filmu?* (Praha: NFA, 2016).
- Bilík, Petr. *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: NLN, 2020).
- „Brak“, *České noviny*, 29. 10. 2002, cit. 13. 1. 2023, <https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/brak/14767>.
- Čulík, Jan. *Jací jsme* (Brno: Host, 2007).
- Danielis, Aleš. „Česká filmová distribuce po roce 1989“, *Illuminace* 19, č. 1 (2007), 53–104.
- Dvořák, Jan. *Rejža Vorel* (Praha: Pražská scéna, 2017).
- Fujdlová, Petra. „Žánr sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace“ (Diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2014).
- 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.
- Halada, Andrej. *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: NLN, 1997).
- Hejdová, Irena. „V listopadu do kin vtrhne Agáta Hanychová“, *Aktuálně.cz*, 21. 10. 2007, cit. 19. 12. 2022, <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/v-listopadu-do-kin-vtrhne-agata-hanychova/r~i:article:511479/>.
- Hejdová, Irena. „Vorel: Graffiti jsem si taky zkusil“, *Aktuálně.cz*, 24. 8. 2006, cit. 22. 12. 2022, <https://zena.aktualne.cz/vorel-graffiti-jsem-si-taky-zkusil/r~i:article:221491/>.
- Hezinová, Sandra. „České teenagerovské komedie nultých let“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2022).
- Hrdina, Jan. „Podpora kinematografie v ČR po roce 1989“ (Diplomová práce, Vysoká škola ekonomická v Praze, 2013).
- Jäckelová, Anne. „Evropský filmový průmysl“, *Illuminace* 19, č. 1 (2007), 5–51.
- Klein, Amanda Ann. *American film cycles: Reframing genres, screening social problems & defining subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011).
- Klein, Amanda Ann – Palmer, R. Barton, eds. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016).
- Lukeš, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Sloart, 2013).
- Mika, Jiří. „Product placement jako nástroj marketingové komunikace“ (Diplomová práce, VŠE, 2007).
- Mišúr, Martin. „Eldorádem zrádců: Nerealizovaný produkční cyklus a kulturně politické kolize poválečné československé kinematografie“, *Illuminace* 33, č. 2 (2021), 27–57.
- Mišúr, Martin. „V tratolišti: Detektivka a její produkční cykly mezi různými aktéry zestátněné československé kinematografie (1945–1965)“ (Disertační práce, Univerzita Karlova, 2021).
- Mücke, Pavel – Miroslav Vaněk. *Třetí strana trojúhelníku* (Praha: Karolinum, 2015).
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 1999).
- Nowell, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (London – New York: Continuum, 2010).
- Ptáček, Luboš, ed. *Panorama českého filmu* (Olomouc: Rubico, 2000).
- Sedláček, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012).
- Skopal, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku* (Brno: Host, 2014).
- Stanfield, Peter. „Notes Towards a Theory of Cyclical Production and Topicality in American Film“, *Illuminace* 24, č. 3 (2012), 153–159.
- Stanfield, Peter. „Pix Biz Spurts with War Fever: Film and Public Sphere — Cycles and Topicality“, *Film History* 25, č. 1–2 (2013), 215–226.

Strnad, Pavel. „Transformace české kinematografie 1989–1999“ (Diplomová práce, FAMU, 2000).
 Szczepanik, Petr, a kol. *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015).

Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).

Šťastná, Hana. „Product placement v českém filmu“ (Diplomová práce, Univerzita Karlova, 2013).

Filmografie

24 (David Beránek, 2001)

2Bobule (Vlad Lanné, 2009)

3Bobule (Martin Kopp, 2020)

Anděl na horách (Bořivoj Zeman, 1955)

Anděl páně (Jiří Strach, 2005)

BANGER. (Adam Sedlák, 2022)

Bajkeři (Martin Kopp, 2017)

Bobule (Rudolf Merkner, 2008)

Brak (Karel Spěváček, 2002)

Crash Road (Kryštof Hanzlík, 2007)

Discopříběh (Jaroslav Soukup, 1987)

Expertí (Karel Coma, 2006)

Gympl (Tomáš Vorel, 2007)

Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště (Vladimír Morávek, 2005)

Hrubeš a Mareš Reloaded (Vladimír Morávek, 2009)

Chyťte doktora (Martin Ed Woolf, 2007)

Jak se krotí krokodýli (Marie Poledňáková, 2006)

Jak tatínka dostat do polepšovny (Marie Poledňáková, 1978)

Jak vytrhnout velrybě stoličku (Marie Poledňáková, 1977)

Jako zajíci (Karel Smyczek, 1981)

Jedna ruka netleská (David Ondříček, 2003)

Jen si tak trochu písknout (Karel Smyczek, 1980)

Kamarád do deště (Jaroslav Soukup, 1987)

Kameňák (Zdeněk Troška, 2003–2005)

Líbáš jako Bůh (Marie Poledňáková, 2009)

Líbáš jako ďábel (Marie Poledňáková, 2012)

Milenci a vrazi (Viktor Polesný, 2004)

Můj vysvěcený deník (Martin Dolenský, 2012)

O život (Milan Šteindler, 2008)

Po hlavě do prdele (Marcel Bystroň, 2006)

Panic je nanic (Ivo Macharáček, 2006)

Pánská jízda (Martin Kotlík, 2004)

Párty Hárder: Summer Massacre (Marty Pohl, 2022)

Poslední plavky (Michal Krajiňák, 2007)

Pupendo (Jan Hřebejk, 2003)

Pusinky (Karin Babinská, 2007)
Prachy dělaj člověka (Jiří Chlumský, 2006)
Prci, prci, prcičky (*American Pie*; Paul Weitz, Chris Weitz, 1999)
Princezna ze mlejna (Zdeněk Troška, 1994)
Raftáci (Karel Janák, 2006)
Ro(c)k podvratáků (Karel Janák, 2007)
Román pro muže (Tomáš Bařina, 2010)
Román pro ženy (Filip Renč, 2005)
S tebou mě baví svět (Marie Poledňáková, 1982)
Snowboardáci (Karel Janák, 2004)
Sněženky a machři (Karel Smyczek, 1982)
Účastníci zájezdu (Jiří Vejdělek, 2006)
U mě dobrý (Jan Hřebejk, 2008)
Vetřelci v Coloradu (Karel Janák, 2002)
Vy nám taky, šéfe! (Martin Kotlík, 2008)
Všechno nejlepší (Martin Kotík, 2007)
Z pekla štěstí 2 (Zdeněk Troška, 2001)

Biografie

Sandra Hezinová je absolventkou i novou interní doktorandkou Katedry filmových studií na FF UK. Zatímco ve své bakalářské práci zkoumala lokální queer tvorbu a její publikum, v diplomovém projektu se zaměřila na teorii produkčních cyklů a její aplikaci na českou tvorbu nultých let. Těžiště jejího zájmu leží v současném artovém filmu, kterému se věnuje z pozice festivalové dramaturgyně. Mezi lety 2016–2019 působila jako programová ředitelka queer filmového festivalu Mezipatra. V současné době je součástí dramaturgického týmu MFF Karlovy Vary.

Jiří Anger (Národní filmový archiv)

Miroslava Papežová (Národní filmový archiv)

Kdo se otáčí za Slunečnicí?

Nostalgický konstrukt hvězdného obrazu Inky Zemánkové

Who's Looking Back at the Sunflower?

The Nostalgic Construction of Inka Zemánková's Star Image

Abstract

Inka Zemánková (1915–2000) is known as a pioneering Czech female swing singer, a symbol of burgeoning Czech popular music under the Protectorate of Bohemia and Moravia. Due to personal, cultural, and political circumstances, her professional career, spanning over sixty years, did not ever reach nearly the same level of fame and success as in the early 1940s. Since the 1960s, however, there were many waves of nostalgia for the singer (and the golden days of swing) driven by radio and especially television that strove to bring her back to the spotlight. Our study argues for the significant role of nostalgia and recycling in (re)defining Zemánková's star image, which cemented not only her status as the first Czech swing star but also many ongoing myths about her life as well as gender stereotypes. Analysis of written and audiovisual archival sources, focused particularly on television shows that involved Zemánková's iconic song *Slunečnice* (Sunflower) from the film *Hotel Modrá hvězda* (Hotel Blue Star, 1941), uncovers the ways in which nostalgic framing filtered the singer's star image through the gaze of prominent male figures of the Czech showbiz. It also demonstrates that the role of Inka Zemánková herself was far from passive: she exploited the nostalgic male gaze to revive her fame and support the myth of not fulfilling her star potential due to ideological persecution. The nuances of Inka Zemánková's stardom examined throughout the article are further demonstrated in the accompanying audiovisual essay *Slunečnice očima gentlemanů* (Sunflower Through the Eyes of Gentlemen).

Klíčová slova

Inka Zemánková, Slunečnice, star studies, nostalgie, swing, populární kultura, protektorát Čechy a Morava, televize, gender

Keywords

Inka Zemánková, Slunečnice, star studies, nostalgia, swing, popular culture, Protectorate of Bohemia and Moravia, television, gender

— — —

Hvězda populární kultury, jejíž styl přestal být aktuální, odpovídající očekávání publika, či dokonce politicky žádoucí, nebo jejíž talent ani nemohl být plně rozvinut, nemá mnoho na výběr. Pokud chce zůstat v kurzu, jednou z mála šancí je vsadit na nostalgii, „recyklovat“¹⁾ sebe sama. To znamená přistoupit na hru různých ohlednutí, vzpomínkových pořadů, filmů pro pamětníky či kavárniček dříve narozených, které se s větší či menší rafinovaností pokoušejí navrátit hvězdný obraz z dob největší slávy a uchovat jej jako nestárnoucí „dokonalou momentku“.²⁾ Kývnout na nostalgickou recyklaci však pochopitelně obnáší i přistoupit na logiku režimu, který určuje, kdo, jak, kdy a na co se má vzpomínat. Takový režim má samozřejmě své politické, ekonomické a průmyslové zákulisí (jež bude předmětem této stati spíše okrajově), ale i banální, zvláště s odstupem mnohdy nechtěně komic-kou rovinu konkrétního obsahu zábavných televizních pořadů a estrád. Právě povaha těchto show přitom dokáže napovědět, do jaké míry je vzpomínání na hvězdná léta pouze prostředkem, skrze nějž příslušný režim či jeho představitelé potvrzují sebe sama. Populární hvězda (zvláště ženská hvězda) má velmi omezené možnosti, jak této determinaci vzdorovat, natož jí uniknout, a může s ní tedy buď různými způsoby vyjednávat, anebo ji pragmaticky přijmout, byť třeba na úkor vlastní emancipace.

Abychom této abstraktní úvaze dodali přesnější kontury, zmiňme jedno jméno — Inka Zemánková (rozená Anna Koničková, 1915–2000). Nazývaná první českou jazzovou zpěvačkou a lokální obdobou Elly Fitzgerald,³⁾ Zemánková se vžila jako symbol hudby protektorátu Čechy a Morava, mládežnické subkultury „bedel“ a „potápek“, pro které swing znamenal jednu z mála (jakkoli dočasně) tolerovaných forem zábavného vyžití.⁴⁾ Ikonické šlágry (*Dívka k rytmu zrozená*, *Ráda zpívám hot* či především *Slunečnice*) a filmy (hlavně tedy *Hotel Modrá hvězda* z roku 1941), jimž zpěvačka vděčí za svou slávu, pocházejí všechny z krátkého časového rozpětí let 1939–1944. Zesílená represe okupačního režimu, osobní peripetie bezprostředně poválečných let, vlačnost oficiální komunistické doktríny 50. let vůči jazzu a swingu, ale také změny ve vkusu publika a některé problematické kariérní volby úspěchy Zemánkové výrazně utlumily. Od 60. let dále potom sledujeme přerušovanou sérii nostalgických návratů k mytické swingové éře, takřka vždy formálně iniciovaných mužskými pamětníky (nejslavněji Josefem Škvoreckým), jež hvězdnou auru různými způsoby oživovaly. Zemánková nezůstávala jen u swingu — v dochovaných dokumentech a pořadech najdeme např. i country/kovbojské písně, spartakiádní tělocvičné výstupy či

1) Srov. Mary Desjardins, *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video* (Durham: Duke University Press, 2015).

2) Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), 49.

3) Kmotrem tohoto přirovnání je zejména spisovatel Josef Škvorecký, viz např. vzpomínkový pořad *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (Miroslav Sobota, 1990).

4) Tuto unikátní mládežnickou kulturu raného protektorátu Čechy a Morava zkoumá Petr Koura, *Swingři a potápky v protektorátní noci: Česká swingová mládež a její hořkej svět* (Praha: Academia, 2016).

bizarní horolezecké etudy — vzpomínky se ovšem pořád stáčely hlavně k tvorbě přelomu 30. a 40. let. Na počátku 90. let dostává nostalgie po jazzu oficiální posvěcení: vzniká zřejmě nejucelenější vzpomínkový dokument o zpěvačce (*Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou*), ta navíc obíhá jednu show za druhou, posléze její hity napodobují populární retro swingaři a swingařky různých kvalit.⁵⁾ Jedná se tedy o hvězdu, která může velmi dobře sloužit jako lokální případová studie „hvězdného obrazu“ (Richard Dyer)⁶⁾ do značné míry založeného na nostalgicko-recyklační logice.

Zkoumání hvězdnosti Inky Zemánkové napříč několika dekádami (od konce 30. let až do současnosti) nicméně nebude sledovat jen rozličné fazety, jichž nostalgicko-recyklační tendence nabývala. Směrodatná bude také otázka, kdo na Zemánkovou vlastně vzpomínal, respektive jak konkrétní aktéři toto vzpomínání rámovali a jaký mocenský režim v širším významu reprezentovali. Není překvapením, že drtivou většinu vzpomínkových dokumentů, pořadů a estrád o Zemánkové (či se Zemánkovou) strukturuje mužský moderátor nebo vypravěč středního či staršího věku — od Josefa Škvoreckého přes Ludka Munzara po Bolka Polívku. Způsob, jakým mužští aktéři *performují* své vlastní vzpomínky, a kontext, ve kterém tak činí, nejsou neutrálním vzdáváním holdu velké zpěvačce, ale do značné míry formují její hvězdný obraz, filtrují jej perspektivou, jež odpovídá mužskému vidění a prožívání, potažmo patriarchálnímu režimu, který stojí za ním. Budou nás proto zajímat různé podoby interakcí mezi Inkou Zemánkovou a vzpomínajícími „moudrými laskavými gentlemany“, respektive způsoby, jakými oživovaly a (znovu)utvářely hvězdný obraz „první dámy českého swingu“. Zkoumání těchto interakcí napříč kariérou Zemánkové, opřené o textové i audiovizuální archivní prameny, ukáže, do jaké míry odpovídala nostalgická recyklace patriarchálnímu vidění, ale i jak zpěvačka samotná dokázala fascinaci mužských kulturních elit svou osobou využívat ve prospěch své vlastní hvězdné mytologie.

Rozbor hvězdného obrazu Inky Zemánkové bude sestávat z několika kroků. První fáze bude věnována teoreticko-metodologickým aspektům zpěvaččiny hvězdnosti, zejména úloze nostalgické recyklace a mužského pohledu. Bude se opírat o existující bádání v oblasti star studies, zároveň však zmíní i body, v nichž konkrétní předmět našeho bádání vyžaduje aktualizaci či přizpůsobení stávajících metod. Druhá část se zaměří na ústřední motivy, úspěchy, zlomy a napětí, jež se opakovaly napříč různými etapami Inčiny umělecké dráhy, a nastíní jejich vývoj v čase. Třetí pasáž bude blíže zkoumat momenty ze vzpomínkových dokumentů a pořadů, konkrétně takové, v nichž do středu pozornosti přichází ikonická píseň *Slunečnice*, jež Inku Zemánkovou definovala nejvýrazněji. Závěrečné zhodnocení bude zároveň mostem k paralelnímu výstupu na téma Inka Zemánková a *Slunečnice*, který výzkumné problémy zkoumá videografickou formou.

5) Týká se to hlavně zábavných pořadů *Děkuji, bylo to krásné* (1998) Ondřeje Havelky nebo *Jsou hvězdy, které nehasnou* (2002) s Vladimírem Hronem.

6) Viz průkopnickou knižní publikaci star studies: Richard Dyer, *Stars* (London: BFI, 1998 [1979]) a následující podkapitolu.

Nostalgicko-recyklační rámování hvězdného obrazu

Badatelské otázky, které osobnost Inky Zemánkové vyvolává, zapadají do zorného pole disciplíny star studies. Pro tuto výzkumnou oblast, sahající svým původem do konce 70. let minulého století, neznamena hvězda jen předmět fascinace, ale mnohotvárný sémiotický a sociální fenomén. Ptá se nejen na význam a funkci hvězd v konkrétních uměleckých dílech, nýbrž i jakými způsoby jsou hvězdy konstruovány, jaké faktory umožňují jejich vznik v dané časoprostorové konfiguraci, jací aktéři i jaké společensko-historické podmínky spoluurčují jejich fungování (a přežívání), do jaké míry jsou utvářeny kulturním průmyslem „shora“ a do jaké publikem „zdola“, potažmo do jaké míry hvězdná osobnost může skutečně utvářet sebe sama a do jaké je těmito nadosobními vlivy determinována atd.⁷⁾ Star studies se, snad i nutkavěji než mnohé další filmové- a mediálně-vědné přístupy, pořád vrací ke svým počátkům, konkrétně k myšlenkám průkopnické knihy Richarda Dyer *Stars* (1979), ale i obecněji k důležité přechodné etapě v dějinách (nejen) filmových teorií, kdy se modely vycházející ze sémiotiky, marxismu a psychoanalýzy⁸⁾ začínají důsledněji konkretizovat a historizovat. Právě souhra teoretických nástrojů k analýze individua tváří v tvář ideologii a historiografické pečlivosti vůči specifickým determinantům rozvoje hvězdy (jednání konkrétních aktérů a synergie sociálních, kulturních, ekonomických či technologických vlivů v daný čas a na daném místě) činí ze star studies disciplínu, které se daří adaptovat na proměnlivé mediální prostředí a rozšiřovat svůj horizont (od primárně filmových hvězd k osobnostem či celebritám všeho druhu), aniž by musela drasticky přehodnocovat své původní metodologické zaměření.⁹⁾

Některé pojmy ze star studies jsou natolik všeobíhající, že je lze uplatnit i na specifický případ hvězdy, jakou je Inka Zemánková. Prvotním východiskem pro nás bude koncept „hvězdného obrazu“, který zahrnuje soubor znaků a mediálních textů utvářejících představu o hvězdě v dané společnosti. Tyto představy se zdaleka neopírají jen o konkrétní filmové role či pěvecké výstupy — důležitosti nabývají také např. interní dokumenty kulturního průmyslu, propagační materiály, fotografie, rozhovory, výstupy napříč médii i platformami, kritiky, komentáře i výčty skandálů, memoáry a biografie, potažmo výtvo-ry fanouškovské kreativity, z druhé strany však i detaily performance (gesta, mimika, hlas), které si s hvězdou spojujeme.¹⁰⁾ Tato mnohost znaků je vždy nějakým způsobem organizovaná a hierarchizovaná, což Dyer a jeho následovníci označují pojmem „strukturovaná polysémie“.¹¹⁾ Hvězdný obraz tedy tvoří „konečná suma významů a afektů, jež [hvězdy] ztělesňují a jež jsou uspořádány tak, aby některé významy a afekty vystupovaly do

7) K disciplíně star studies obecně viz např. Dyer, *Stars*; Christine Gledhill, ed., *Stardom: Industry of Desire* (London – New York: Routledge, 1991); Martin Shingler, ed., *Star Studies: A Critical Guide* (London: British Film Institute, 2012); Sabrina Qiong Yu – Guy Austin, eds., *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).

8) K tzv. aparátové teorii viz např. Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986); D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism* (Berkeley: University of California Press, 1995).

9) Martin Shingler – Lindsay Steenberg, „Star Studies in Mid-life Crisis“, *Celebrity Studies* 10, č. 4 (2019), 445–452.

10) Dyer, *Stars*.

11) Tamtéž, 3, 63–64.

popředí a jiné byly zastřeny či vytěsňeny jinam.¹²⁾ Organizace strukturované polysémie není statická, nýbrž podléhá různým proměnám v závislosti na vývoji hvězdy v čase, historickém či geografickém kontextu její recepce, případně dalších faktorech. Třeba i u největší ikony českého zábavního průmyslu — zpěváka Karla Gotta — má strukturovaná polysémie 60. let, kdy platil za symbol nespoutaného mládí a společenského uvolňování, výrazně odlišné kontury než polysémie let 70., kdy se stává tváří normalizační populární kultury, stejně jako vidíme rozdílné polysémie, když se podíváme na jeho tvorbu v Západním Německu, kde plnil převážně úlohu estrádního baviče, a vystupování v Československu, kde chtěl nechtě hrát i důležitou roli politickou.¹³⁾ Na příkladu Inky Zemánkové posléze uvidíme, že i relativně omezený souhrn hvězdných znaků (swingování, mládí, americká kultura, ideologický útlak, nostalgie, nenaplněnost) mohl napříč několika dekádami nabírat odlišných konfigurací, kdy jedny prvky byly upřednostňovány na úkor jiných a/nebo kdy různé elementy koexistovaly za cenu rozporů či paradoxů.

Ohniskem sporů se ve star studies často stává vymezení vztahu mezi lokálním a globálním, respektive otázky, do jaké míry je disciplína příliš šitá na míru americkému (v případě kinematografie hollywoodskému) hvězdnému systému (zejména v jeho klasickém období) a zdali či v jaké podobě je lze adaptovat i na hvězdy z jiných geografických kontextů.¹⁴⁾ I v českém prostředí lze najít odborné publikace,¹⁵⁾ jež teoretické poznatky star studies produktivně konfrontují s lokálně ukotvenými hvězdami a jimiž je možné se inspirovat. V roce 2022 vyšla obsáhlá monografie Šárky Gmiterkové *ON: Kristián v montérkách*, která postihuje kariéru Oldřicha Nového diachronně ve vztahu k fungování filmového (či šířeji kulturního) průmyslu i politickým režimům, včetně etapy po roce 1948 a podmínkám „státně socialistického modu produkce“, který se vůči hollywoodskému modelu pokoušel vytvořit alternativu.¹⁶⁾ Ucelená akademická publikace zaměřená na některou z hvězd tuzemské hudební branže zde zatím chybí,¹⁷⁾ je ale možné navázat například na studii Miroslavy Papežové o Martě Kubišové, příhodně zejména proto, že se zabývá mimo jiné obrazem ikonické zpěvačky ve filmech a televizních pořadech.¹⁸⁾

12) Tamtéž, 3.

13) K hvězdnému obrazu Karla Gotta viz Petr A. Bílek, „Karel Gott: The Ultimate Star of Czechoslovak Pop Music“, in *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*, ed. Ewa Mazierska (London: Palgrave Macmillan, 2016), 217–241. Viz také popularizační knihu Pavel Klusák, *Gott: Československý příběh* (Brno: Host, 2021).

14) Na otázky lokální specifičnosti se soustředí zejména kolektivní monografie *Revisiting Star Studies*, viz Yu – Austin, eds., *Revisiting Star Studies*.

15) Viz speciální číslo *Illuminace* zaměřené na české filmové hvězdy: Šárka Gmiterková, „České filmové hvězdy“, *Illuminace* 24, č. 1 (2012), 25–29; Vladimíra Chytilová, „Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let“, *Illuminace* 24, č. 1 (2012), 87–112. Dále viz např. Šárka Gmiterková, „Betrayed by Blondness: Jiřina Štěpničková Between Authenticity and Excess — 1930–1945“, *Celebrity Studies* 7, č. 1 (2016), 45–57; Richard Vojvoda, „Selling ‘Czechness’ abroad: images of Jan and Zdeněk Svěrák in promotion and reception of Kolya“, *Studies in Eastern European Cinema* 13, č. 2 (2022), 196–210.

16) Šárka Gmiterková, *ON: Kristián v montérkách* (Praha: Národní filmový archiv, 2022).

17) Za poslední dobu nicméně vzniklo pár inspirativních neakademických publikací, které mohou být pro zkoumání Inky Zemánkové přínosné. Vedle zmiňované knihy o Karlu Gottovi jde zejména o publikaci věnovanou R. A. Dvorskému, který s Inkou Zemánkovou za protektorátu spolupracoval. Jan Müller, *R. A. Dvorský* (Ústí nad Labem: Statutární město Ústí nad Labem, 2020).

18) Miroslava Papežová, „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie: České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“, *Illuminace* 30, č. 2 (2018), 77–92.

Naše zkoumání hvězdného obrazu první české swingové zpěvačky se soustředí zejména na jeho vývoj v čase. Diachronní pohled, který volíme, umožňuje sledovat jednak proměny strukturované polysémie, kontinuity i diskontinuity, opakování i difference, jednak ukázat, za jakých podmínek může hvězdný obraz přetrvávat delší časové období navzdory stárnutí či změnám mód.¹⁹⁾ Na obrazu Inky Zemánkové je v tomto ohledu unikátní již zmiňovaný nepoměr mezi relativně krátkým obdobím vrcholu slávy (1939–1944, z hlediska etablování hvězdného obrazu 1937–1946) a naopak velmi dlouhou etapou definovanou převážně vzpomínáním či touhou po návratu (od poloviny 60. let do zpěvačiny smrti, potažmo dodnes). Tuto diskrepanci pozdější stříhové dokumenty a pořady otevřeně tematizovaly a i samotná Zemánková s ní uvědoměle pracovala, zejména tím, jak zdůrazňovala různé momenty, kvůli nimž nemohla naplnit svůj potenciál (neuskutečnění první jazzový film v režii Martina Friče, zesílená nacistická cenzura, zásah údajného bolševického politruka Havlíčka při prověrce v Lucerně v 50. letech atd.). Ostatně i ikonické vystoupení se *Slunečnicí* v *Hotelu Modrá hvězda* už v jednom z prvních vzpomínkových pořadů rámuje jako určitou cenu útěchy poté, co se nepodařilo realizovat onen první jazzový snímek.²⁰⁾ Hvězdný obraz Inky Zemánkové je tedy definován nejen lpěním na momentech největší slávy (což by samozřejmě nebylo nikterak neobvyklé), nýbrž i reflexí toho, že se vinou vnějších okolností nepodařilo hvězdnost odpovídajícím způsobem rozvinout a že i vrcholné okamžiky hvězdné dráhy byly vždy již čímsi neplnohodnotné.

Takto silné vychýlení hvězdného obrazu k nenaplněným příslibům minulosti nevyhnutelně otevírá téma nostalgie. V posledních dekadách se tato odbornými kruhy dříve marginalizovaná forma citění ocitla ve středu zájmu rozličných humanitně- a sociálně- vědných disciplín²¹⁾ a i star studies se s ní snaží v některých ohledech vyrovnat — ať už se jedná o strategie, skrze něž hvězdy odkazují ke svým osvědčeným minulým rolím,²²⁾ nebo o fanouškovskou recepci hvězd s časovým odstupem.²³⁾ Právě a zejména v případě hvězdného obrazu totiž nelze nostalgii odmávnout jako příliš subjektivní či zkrácenou: pokud přistoupíme na tezi, že hvězdný obraz je vždy složitě konstruován na ose mezi mediálním průmyslem, samotnou hvězdou a publikem, tak si jej nejde úplně představit a) bez cíleného opakování připomínání a vyzdvihování určitých ikonických momentů hvězdné dráhy shora, ani b) bez citového zanícení fanoušků a fanynek, kteří na hvězdu záměrně či nezáměrně nabalují nové významy a afekty. Konkrétně Inka Zemánková vděčí za svůj dílčí revival v polovině 60. let jak všeobjímající, populárními médii živěné nostalgické tužbě po společensky vytěsňených jevech (např. Šárka Gmíterková mluví v souvislosti s pozdním televizním vystupováním Oldřicha Nového právě o „nostalgicko-recyklační tendenci“),²⁴⁾ tak v konkrétní rovině hlavně spisovatel-fanouškovi Josefu Škvoreckému. Pro něj

19) Desjardins, *Recycled Stars*, 1–12.

20) Jednalo se o televizní pořad *Grandsupertingltangl*, díl „Swing, swing, swing“ (1970), v němž Inku Zemánkovou zpovídá Jiří Suchý. Dále viz podkapitulu o *Slunečnicí*.

21) Hovoří se už dokonce i o „nostalgia studies“, viz např. Michael Hviid Jacobsen, ed., *Nostalgia Now: Cross-disciplinary Perspectives on the Past in the Present* (London – New York: Routledge, 2020).

22) Renée Middlemost, „The Incredible, Ageless Reeves: Aging Celebrity, Aging Fans, and Nostalgia“, *Celebrity Studies*, 17. 4. 2022, cit. 18. 5. 2022, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19392397.2022.2063404>.

23) Line Nybro Petersen, „Gilmore Girls Generations: Disrupting Generational Belonging in Long-term Fandom“, *Celebrity Studies* 9, č. 2 (2018), 216–230.

24) Gmíterková, ON, 287–355.

jsou vzpomínky na jazz a swing přelomu 30. a 40. letech častým zdrojem literární inspirace, nostalgickým návratem do jinošských let a emblémem „nezadržitelného uplývání času“.²⁵⁾ Ince Zemánkové a dalším jazzovým zpěvačkám věnoval rozhlasový pořad *Sám doma s ženskými hlasy* (1964), čímž se, jak později ukážeme, výrazně podílel na jejím návratu do veřejného povědomí. Množství dochovaných vzpomínkových televizních dokumentů a show od 60. do 90. let svědčí o tom, že práce s nostalgickou rovinou hvězdného obrazu Zemánkové byla vědomá a plánovaná. Sledování vývoje funkcí nostalgie po „věčně zpívající Slunečnici“ umožní nahlédnout, do jaké míry tato nostalgie sloužila jako nejjednodušší a neúčinnější cesta k udržení hvězdného obrazu Inky Zemánkové (a swingu obecně) v ideologicky obtížných časech.

Zároveň je důležité vnímat, že nostalgie není závislá pouze na obsahu, ale i na konkrétním médiu.²⁶⁾ Recyklace slavných písní, jednotlivých vystoupení i naaranžovaných historiek napříč televizními pořady slouží k utvrzení původního hvězdného statusu, s přechodem od neopakovatelné živé performance a kanonických filmů 40. let k repetitivnější a profánnější formě oslovení přes televizní obrazovku se však hvězdná aura zároveň proměňuje.²⁷⁾ Televizní nostalgie v jistém smyslu vrací vybájený hlas a projev swingové divy zpět na zem, obrací pohled na stárnoucí Zemánkovou, jak se různými způsoby a s různými doprovody snaží křísit své hity v kulisách, které dobové živelnosti jazzu pro bedly a potápky takřka v ničem neodpovídají. Zvláště s odstupem mohou být taková představení mnohdy terčem posměchu (v lepším případě soucitného a v horším jízlivého), nicméně pro badatele jsou velmi cenná, neboť umožňují docenit komplexní hru různých časových a mediálních rovin, která se do hvězdného obrazu Inky Zemánkové otiskovala a otiskuje.²⁸⁾ Všechny reminiscence na *Slunečnici* a zlatou swingovou éru záměrně či nezáměrně prozrazují nemožnost vrátit se v čase, a to nejen zjevnými znaky, jako je stárnutí zpěvačky a klesající schopnost naplňovat imperativy swingových gest a frázování beze zbytku,²⁹⁾ ale také stopami různých médií, skrze které písně Zemánkové putovaly (od gramofonu a filmu přes rozhlas a televizi až na online platformy) a které obdařují její performance specifickou (a logicky též stárnoucí) materiální patinou. Pozdější analýzy vzpomínkových pořadů budou tedy myslet i na tuto mediální rovinu, již nostalgické utváření hvězd obnáší.

Celá tato nostalgicko-recyklační konstrukce má ještě jeden rozměr, který pro pochopení hvězdnosti Inky Zemánkové nelze opomenout — rozměr genderový. V celém korpusu vzpomínkových pořadů a vystoupení jsme našli pouze dva, ve kterých nostalgické rozjímání nad první swingovou zpěvačkou náleží primárně ženě či ženám: jedná se o epizodu show Marie Rottrové *Divadélko pod věží* (1986), v níž spolu s moderující pěvkyní vzpomí-

25) Viz rozhlasový pořad *Sám doma s ženskými hlasy* (1964). Tento úryvek rovněž zazní v televizním dokumentu *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (1990).

26) Katharina Niemeyer, ed., *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014); Dominik Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017).

27) K přechodu hvězd z filmového plátna na televizní obrazovky viz Desjardins, *Recycled Stars*, 8–11.

28) Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (London: Routledge, 2014).

29) Swingový projev nemohla Zemánková po celou dobu svojí kariéry rozvíjet také zřejmě kvůli tlakům shora. Různá omezení mohla být dána i formátem daných televizních pořadů a estrád.

ná folklorní zpěvačka Jarmila Šuláková,³⁰⁾ a o porevoluční televizní rozhovor z cyklu *Ještě jsem tady* (1998), v němž zpěvačku zpovídá Tereza Brdečková.³¹⁾ Jinak, i když je Zemánková často přítomná a aktivně vystupuje, hlavní iniciativa náleží mužům. Opět, nedá se říct, že by šlo vzhledem k patriarchálnímu nastavení tuzemského televizního a mediálního průmyslu v daných etapách o až takové překvapení (byť disproporce je výrazná i tak), pozoruhodné jsou ovšem především konkrétní formy a kontexty, v nichž slavní herci, zpěváci, moderátoři a baviči Zemánkové vzdávají hold. Jejich více či méně uvěřitelná performance nostalgie nezřídka nesměruje ani tak k bližšímu poznání zpěvačky, ale spíše k jejich subjektivnímu prožívání. V zasněných historkách z mládí se swingová legenda zpřítomňuje jako fetiš, ozvěna krásného hlasu a jedinečného vystupování, která mužské osobnosti provázela citovým vývojem. Využití těchto (jakkoli třeba upřímných) monologů ve formátu televizního pořadu vytváří filtr, skrze nějž Inku Zemánkovou vnímáme, a proto je důležité klást si i otázky, jak zásadní úlohu mužský pohled v nostalgicko-recyklačním utváření jejího hvězdného obrazu hraje.

V disciplíně star studies, od počátku výrazně inspirované feministickým myšlením, nalezneme řadu precedentů, jak se vyrovnat s hvězdností založenou na sexualizaci (viz statě Richarda Dyera o Marilyn Monroe),³²⁾ hvězdným obrazem konstruovaným mužskými aktéry (viz studie Jaapa Kooijmana o Whitney Houston)³³⁾ či genderovými aspekty recyklace hvězd (viz text Mary Desjardins věnovaný pozdní televizní kariéře Glorie Swanson),³⁴⁾ nicméně takto explicitní zaměření na obraz formovaný mužskou nostalgií je v mnohém výzvou. Dílčí analogie by bylo možné hledat ve fenoménu uctívání operních div v mužské gay komunitě v poválečných Spojených státech a západní Evropě, která v nespoutaném hlase a okázalém vystupování operních hvězd (například Marie Callas) nacházela utopický výraz potlačované touhy i sexuální orientace.³⁵⁾ Obraz mytické Slunečnice, jíž se nepodařilo v podmínkách nacistické okupace a komunistického režimu prosadit, a přece její hlas z dávných nahrávek stále rezonuje, má s operními divy leccos společného, napojení na gay komunitu u nostalgických subjektů (alespoň tedy přiznané) či zdokumentované stopy podvrtného čtení ovšem chybí, nehledě na odlišný ekonomický, politický a geografický kontext. Styčné body lze nicméně hledat v hlubších strukturách fetišismu, skrze něj mužští protagonisté rámuji hvězdný obraz Zemánkové a přizpůsobují jej ztraceným či nenaplněným tužbám. Jak už ovšem naznačil úvod, je třeba se mít na pozoru před přílišným nadřazováním mužské perspektivy a nezapomínat na zpěvačku samotnou, jež patriarchální vidění sebe sama do značné míry přijala a uměla s ním velmi účinně pracovat.

30) Pro upřesnění: Šuláková na *Slunečnici* vzpomíná v kontextu svého zaměstnání prodavačky v podnikové prodějně Supraphonu, nejedná se primárně o Inku Zemánkovou.

31) Existují samozřejmě televizní vystoupení, ve kterých písně Inky Zemánkové interpretují jiné zpěvačky či herečky (např. Světlana Nálepková v pořadu Vladimíra Hrona *Jsou hvězdy, které nehasnou*, v díle Největší slágly 30. a 40. let), nicméně i v těchto případech mívají rámování a moderování na starosti muži.

32) Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London – New York: Routledge, 2004), 17–63.

33) Jaap Kooijman, „The True Voice of Whitney Houston: Commodification, Authenticity, and African American Superstardom“, *Celebrity Studies* 5, č. 3 (2014), 305–320; Jaap Kooijman, „Talking [Heads] About Whitney“, *NECSUS European Journal of Media Studies* 9, č. 2 (2020), 445–448.

34) Desjardins, *Recycled Stars*, 57–98.

35) Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Boston: Da Capo Press, 2001).

Následující pasáže objasní nostalgicko-recyklační motivy i jejich fetišistické rámování v konkrétnějších obrysech. Nejprve zmapujeme vývoj hvězdného obrazu Inky Zemánkové od 40. let do současnosti, poté se dostaneme ke specifické analýze vybraných pořadů a vystoupení.

Aspekty hvězdného obrazu Inky Zemánkové

Analyzovat hvězdnou osobnost Inky Zemánkové znamená mimo jiné seškrabávat vrstvy mýtů a škraloupky fabulací, jež na ní spolu s nánosy nostalgie ulpívají. Vědomě, často i zcela záměrně, je přitom o sobě šířila sama Zemánková a na informační scesti tím svedla nejednoho respektovaného muzikologa, spisovatele či publicistu, kteří její veřejný obraz oficiálně rámovali. Kariérní i životní narativ Inky Zemánkové je ze smyšlených, často nesusoudných a chaotických, avšak poutavých, a zřejmě proto i pramálo rešeršovaných autobiografických legend z velké míry vystavěný. Tyto legendy jsou tedy i nedílnou součástí jejího hvězdného obrazu, na jehož konstruktu se Zemánková systematicky a s využitím podpory a zprostředkování (většinou mužských) autorit podílela.

V některých případech nelze z jejího vyprávění rozeznat a spolehlivě doložit, kdy něco pouze předstírala či zastírala, v čem mluvila pravdu a kdy si ji „upravovala“ podle momentální potřeby, ale ani čemu vlastně nakonec sama věřila. Dlouhou dobu zůstávalo nevyjasněné už její samotné datum narození. Rodným jménem Anna Koničková, uměleckým Inka Zemánková, se narodila 4. srpna 1915 v Praze.³⁶⁾ Nejpozději koncem 50. let, ale neoficiálně pravděpodobně už dříve, začala o svém věku fabulovat a uvádět jako rok narození 1925, čímž se dělala o rovných deset let mladší (obr. 1).³⁷⁾ U hvězd však nejde v tomto



obr. 1: Občanský průkaz s nepravým datem narození (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)

36) Národní archiv, fond Policejní ředitelství II — evidence obyvatel, sign. Koniček Josef; fond Policejní ředitelství Praha II — všeobecná spisovna — 1941–1950, karton 5520, signatura K3650/3, Koničková Anna / Inka Zemánková.

37) Málokdo se pozastavoval nebo Zemánkovou konfrontoval s tím, že pokud by se narodila až v roce 1925,

ohledu o nic ojedinělého. Praxe, kdy se hvězdy snaží svůj kariérní i životní narativ (re)modelovat dle vlastních představ a aktuálních, většinou ideologicky a společensky vyhovujících potřeb, či vytěsnit některé momenty z vlastní i veřejné paměti, je vcelku běžná a z minulosti známá.³⁸⁾ Inka Zemánková dokázala být v tomto směru chameleonská i přesvědčivá a k tomu velice pragmatická a cílevědomá.

Nicméně cílem ani ambicí této studie, a ani v jejích možnostech, není veškeré legendy, které kolem sebe tato hvězda šířila, jednoznačně ozřejmit. Studie interpretuje výhradně ty, jež jsou podstatné pro její záměr a vypovídají o zvolených hlavních aspektech utváření hvězdného obrazu Zemánkové. Nejdůležitějším motivem je pak nostalgická recyklace, vyskytující se v kariéře Inky Zemánkové poprvé v polovině 60. let a nejvýstižněji po roce 1989. Krátce po změně režimu totiž vznikly podmínky, v nichž bylo snadné prosadit konstrukt „zakázané“ nebo alespoň ideologicky nevyhovující, potlačované jazzové zpěvačky, již nebylo během předchozích dekád z politicko-ideologických důvodů umožněno plnohodnotně rozvíjet svoji uměleckou kariéru a hvězdný status. Jak ukáže následující text, Zemánková toho využila a ve svých pětasedmdesáti letech byla schopná efektivně prosazovat svůj comeback, a to právě za pomoci účelných fabulací a na nostalgii založené přízvěně moudrých laskavých gentlemanů.

Čtyři stadia hvězdné kariéry Inky Zemánkové

Od roku 1937, kdy Inka Zemánková zahájila svoji kariéru první české profesionální swingové zpěvačky, lze vývoj jejího hvězdného obrazu členit na 4 etapy:

1. Hvězdné období a formování hvězdného obrazu (1937–1946);
2. Vyhasínání hvězdnosti a první nostalgická ohlédnutí (1946–1970);
3. Udržovací fáze kariéry (1970–1989);
4. Comeback a oživení hvězdné osobnosti skrze nostalgickou recyklaci (od roku 1990).

1. Hvězdné období a formování hvězdného obrazu (1937–1946)

Hvězdná kariéra Inky Zemánkové, nazývané také královnou českého jazzu nebo swingu, se začínala formovat v předválečném období a kulminovala v období protektorátu Čechy a Morava. Navzdory ideologickým výhradám režimu se swing stal symbolem dobové mládežnické kultury³⁹⁾ a Zemánková patřila mezi její nejvíce exponované tváře. V článkách

stala by se baletkou Slovenského národního divadla ve svých šesti letech, svoje první, současně už hlasově vyzrálé nahrávky s Orchestrem Karla Vlacha z roku 1939 by musela realizovat již ve čtrnácti letech a turné s R. A. Dvorským o rok později se účastnit jako sotva patnáctiletá. Ničemu z toho přitom neodpovídají ani dobové fotografie Zemánkové. Mýtus data svého narození se jí ale dařilo prosazovat natolik důsledně, že už se lze stěží dopátrat, jakým způsobem obelstila oficiální úřady natolik, že jí byl v roce 1959 vystaven občanský průkaz s falešným datem narození 4. srpna 1925. Viz Národní archiv a oficiální doklady a úřední listiny v pozůstalosti Inky Zemánkové.

38) Viz například Klusák, *Gott*.

39) Koura, *Swingři a potápky v protektorátní noci*. Podnětný je též pohled Briana S. Locka, který ukazuje, že okupační režim swing do určité míry toleroval jako formu eskapismu. Brian S. Locke, „Swing in the Pro-

z roku 1940 se píše, že je „dívka se sametovým hlasem“⁴⁰⁾, „česká Alice Fay, jen s tím rozdílem, že je daleko sladší své americké kolegyně“⁴¹⁾, „nesporně naše nejlepší jazzová zpěvačka, kterou hudební kritika nazvala: děvče s rytmem v těle“⁴²⁾. V roce 1941 byla zpovídána už coby česká hvězda (obr. 2).⁴³⁾ Během tohoto období se o Ince Zemánkové psalo víceméně ještě bez její manipulace s fakty, kterou sverpě uplatňovala později, a hvězdný obraz se tak utvářel víceméně bez fabulačních zásahů, byť nepřekvapivě odpovídal dobovému objektivizujícímu pohledu na ženské hvězdy.



obr. 2: Inka Zemánková na titulní stránce časopisu *Hvězda českých paní a dívek*



obr. 3: Inka Zemánková s Orchestrem Bobka Bryena (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — staženo z internetu, kde je bez uvedení autora fotografie

První profesionální vystupování Inky Zemánkové se datuje do roku 1937, kdy zpívala s Orchestrem Bobka Bryena (obr. 3) ve Zlíně. Po zlínské premiéře následovala vystoupení v kavárnách v Plzni, poté v Praze s orchestrem Harryho Ostena, s kapelou Harryho Hardena, později s profesionálním jazzovým souborem Blue Music Karla Slavíka. Zásadním obratem v kariéře byla pro Zemánkovou nabídka od Karla Vlacha. V červnu 1939 s ním zpívala poprvé pro rozhlas, v srpnu nahráli na gramodesky písně *Ráda zpívám hot a Ranní ptáče* a od října měla s Vlachem smlouvu na vystupování v Alhambře (obr. 4). Souběžně spolupracovala i s R. A. Dvorským, s nímž v lednu 1940 nahrála na desky písničky *Má láska je jazz* a *Cvrček muzikant* a v dubnu odjela s jeho orchestrem na velké turné po českých městech. V letech 1941 až 1943 měla s kapelníkem Jaroslavem Malinou smlouvu na účinkování s jeho orchestrem ve vyhlášené pražské kavárně Vltava, čímž získala alespoň dočasně pracovní jistotu a příjem. Množství práce, úspěch i poměrně rychle bující status

tectorate: Czech Popular Music Under the Nazi Occupation, 1938–1945“, in *Music in World War II: Coping with Wartime in Europe and the United States*, eds. Pamela M. Potter – Christina L. Baade – Roberta Montemorra Marvin (Bloomington: Indiana University Press, 2020), 199–225.

40) Milan Nogacz, „Setkání s Inkou Zemánkovou“, *Světozor* 40, č. 10 (1940), 119.

41) jr., „R. A. Dvorského triumf a hold K. Hašlerovi“, *Národní listy* 80, č. 120 (1940), 4.

42) „Dívka k rytmu zrozená“, *Polední list* 14, č. 325 (1940), 4.

43) J. Hron, „Naše české hvězdy se nám zpovídají: Inka Zemánková se zpovídá“, *Krásný román* 5, č. 205 (1941), 6.



obr. 4: Inka Zemánková s Karlem Vlachem (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — na druhé straně fotografie razítko se jménem fotografa Foto Ströminger, Praha XII.



obr. 5: Inka Zemánková s R. A. Dvorským (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — bez uvedení jména fotografa, tento obrázek se objevuje i na internetu

hvězdy totiž ještě neznamenal dostatečné finanční zajištění. Proto měla vedle zpívání průběžně několik civilních zaměstnání jako úřednice nebo prodavačka, jimiž si podle svých slov vydělávala nejen na živobytí, ale také na šaty či kostýmy na vystoupení. Kromě toho, že šlo o nezbytnou reprezentativní výbavu zpěvačky, Zemánková na svůj zevnějšek během celé kariéry důsledně dbala. Zpětně se k tomu v roce 1992 vyjádřila takto: „Hvězdou jsem se stala ve chvíli, kdy jsem si mohla koupit na splátky kožich. Zdůrazňuji českou hvězdou jazzu...“⁴⁴⁾

Zemánková postupně přešla od zpěvu v angličtině do češtiny, která je pro swingování mnohem náročnější a pro mnoho muzikantů do té doby zamenala něco téměř nepředstavitelného. Zemánková jako první dokázala adaptovat swingové frázování na češtinu, vytvořila svůj vlastní scat, měla ojedinělý tónbr a pódiové vystupování doprovázela specifickým pohybovým projevem, čímž si získávala mladé publikum i uznání kolegů. Písničky jí psali úspěšní skladatelé jako Kamil Běhounek, Jiří Traxler nebo Sláva Emanuel Nováček a textaři Jaroslav Moravec, Karel Kozel nebo Josef Gruss. Nejčastěji zmiňované swingové evergreeny jako *Ráda zpívám hot*, *Má láska je jazz*, *Dívka k rytmu zrozená* či *Bloudění v rytmu* vznikly právě v letech 1939–1944 a vzápětí po jejich uvedení se staly nejen šlágry, ale vžily se také jako synonyma jména Inka Zemánková. Všechny totiž korelovaly s jejími uměleckými přednostmi, dovednostmi a ambicemi. Veškeré tyto aspekty pak rovněž formovaly hvězdný obraz Zemánkové, postavený zpočátku na originalitě jejího celkového projevu a vystupování i na faktu, že byla naší první jazzovou, respektive swingovou zpěvačkou.⁴⁵⁾

Kromě koncertního vystupování s předními orchestry, zpívání v rozhlasu a nahrávání desek se na budování hvězdného statusu Zemánkové významně podílelo i její účinkování

44) Milan Cais, „Příběh slunečnice: Čtyři zastavení s hvězdou swingu Inkou Zemánkovou“, *Čtení na sobotu, příloha RP 2*, č. 57 (1992), 9.

45) Výraz jazz chápeme a používáme jako zastřešující pojem pro hudební styl, do kterého spadá i swing coby jazzová odnož moderního stylu s prvky populární taneční písně.

ve filmech. Z filmového plátna se její hlas ozval poprvé v roce 1937 a souvisí s jejím vystupováním téhož roku ve Zlíně. Nazpívala tehdy doprovodnou písničku pro krátký propagáčnický snímek továrny Baťa s názvem *Sílnice zpívá*. Od roku 1939 propůjčovala svůj hlas herečkám (například Věra Ferbasová,⁴⁶⁾ Nataša Gollová⁴⁷⁾) nebo ve filmech i sama účinkovala (většinou v roli anonymní zpěvačky) a zpívala písničky originálně komponované pro daný film.⁴⁸⁾ Zemánková tedy ještě nebyla hvězdou prezentující ve filmech svoje šlágry, ale právě naopak — z původně filmových písní se případně staly šlágry jejího repertoáru. Jak vzpomíná Oldřich Nový v televizním filmu Martina Friče *FRI-FI-PI* z roku 1964, dříve musel v každém filmu zaznít ústřední šlágr, který procházel celým filmem, diváci si ho po představení zpívali a měli tak každý rok svoji filmovou písničku.⁴⁹⁾ Takovým případem je i písnička *Slunečnice* z filmu *Hotel Modrá hvězda* z roku 1941, který lze označit za průlom v kariéře Zemánkové.

Jakkoliv byl *Hotel Modrá hvězda* úspěšný a *Slunečnice* pro kariéru Inky Zemánkové zlomová, šlo jen o jakousi náhražku. O vstupu Inky Zemánkové do světa filmu se totiž začalo psát už o rok dříve. Jako první přišel s ideou hudebního filmu „na tělo“ Ince Zemánkové Jiří Traxler, o čemž se však Zemánková později nezmiňovala⁵⁰⁾ a veškerou pozornost soustředila k projektu jinému, podle ní zřejmě prestižnějšímu. Ať už budeme věřit pozdějším „pohádkám“ Zemánkové o tom, jak ji ve stejnou dobu poslouchali v (auto)rádiu R. A. Dvorský a režisér Martin Frič, začali se o ni zajímat a shánět v rozhlasu její jméno,⁵¹⁾ prokazatelně začali tito dva aktéři a spolupracovníci iniciovat v roce 1940 první český jazzový film s pracovními názvy „Nedokončená melodie“ a „Bloudění v rytmu“.⁵²⁾ Zemánková o připravovaném filmu mluvila v březnu 1940:

Velmi se těším [...] zúčastnila jsem se již zkušebního natáčení a zkouška dopadla pro mne velmi příznivě. Mám prý fotogenický obličej a příjemný mikrofonní hlas. [...] Nevím sama mnoho podrobností, protože se na scénáři stále něco mění. Vím však zcela bezpečně, že po způsobu filmu Alexandrův Ragtime-band bude R. A. Dvorský řídit velký jazzový orchestr a že hudbu bude komponovat K. Běhounek a J. Traxler.⁵³⁾

Film nakonec nebyl realizován, údajně kvůli zostřenému nacistickému dohledu na Barrandově a kvůli tehdejší ideologickým výhradám vůči jazzové zábavě.

Ke konci války musela Zemánková jezdit zpívat do Německa pro nuceně nasazené české dělníky. Další stále angažmá pak získala u Ladislava Habarta, s nímž zpívala v pražském Fénixu až do rozpuštění jeho orchestru na jaře 1946. Přerušení aktivní kariéry

46) *Panna* (František Čáp, 1940).

47) *Příklady táhnou* (Miroslav Cikán, 1939).

48) Viz např. film *Rukavička* (J. A. Holman, 1941). Inka Zemánková zde zpívá jako členka Bajo tria.

49) *FRI-FI-PI* (Martin Frič, 1964).

50) Ondřej Suchý, *Inka Zemánková: Dívka k rytmu zrozená* (Praha: Ikar, 2006), 84–87.

51) Podle S. E. Nováčka doporučil Inku Zemánkovou režiséru Fričovi on, viz Ivan Rössler, *Přátelé jsou příbuzní, které si vybíráme sami!* (Praha: Formát a Knižní klub, 1997), 35.

52) Kromě několika málo zmínek v publikovaných článcích a dopisu R. A. Dvorského Ince Zemánkové se nedochovala ani synopse, ani údajně rozpracovaný scénář.

53) Nogacz, „Setkání s Inkou Zemánkovou“, 119.

v době, kdy se ještě úspěšně držela na vrcholu popularity, pak spíše než se zákazem, o kterém později mluví, souvisí se změnami v jejím osobním životě. Jednak se ocitla bez stálého angažmá a de facto bez stabilního zaměstnání a příjmu. Nějakou dobu zpívala v Pardubicích a poté přijala nabídky na vystupování v Liberci, kde tou dobou bydlela. Mezitím se totiž v roce 1944 provdala za Václava Holuba a následovala ho za jeho prací do Liberce a do Cvikova.

Tato první a současně nejzářivější hvězdná etapa umělecké dráhy Inky Zemánkové je současně nejdůležitější etapou z hlediska dalšího formování jejího hvězdného obrazu skrze nostalgickou recyklaci, neboť se k ní po zbytek umělecké dráhy vztahovala a pragmaticky na ní stavěla svoje návraty. Právě v tomto období zaujala svým působením generační soupeřníky, jinak též celoživotní přátele: muzikologa Lubomíra Dorůžku, který se po celý život jazzem profesně zabýval, a také spisovatele Josefa Škvoreckého, fanouška jazzové a swingové hudby, jehož dílo je odkazy na tento hudební žánr silně protknuté. Inka Zemánková se stala předobrazem postavy Suzi Braunové z jeho povídky „Eine kleine jazzmusik“ z roku 1957,⁵⁴⁾ převedené v 90. letech i do divadelní podoby, v povídkách „Bassaxofon“ (1965) a „Red Music“ (anglicky 1977, česky 1990) se objevuje i jmenovitě. Oba tyto vyznačující jazzu, stejně jako písnička *Slunečnice* vinoucí se celou kariérou, budou důležitými aktéry při re-modelování hvězdného obrazu Zemánkové v dalších etapách a svým vzpomínáním jí zásadně pomohou k návratům a opětovnému upevnění pozice hvězdy, respektive legendy.

2. Vyhasínání hvězdnosti a první nostalgická ohlédnutí (1946–1970)

Skrze vyprávění samotné Zemánkové začala média její poválečné působení už v polovině 60. let zobecňovat na ploché vyjádření, že byla tzv. dvacet let u ledu, že měla zákaz, na dvacet let se za ní zavřela voda a podobně.⁵⁵⁾ Přitom z analýzy materiálů v její pozůstalosti, z rešerší periodik, rozhovorů a ze sestavené časové osy jejího veškerého působení vyplývá, že to není tak docela pravda. Její kariéra se po předešlém vrcholu sice poněkud utlumila, přesto nelze hovořit o tom, že by nebyla vůbec aktivní, neměla žádné příležitosti, nebo že by byla hned po válce či po nástupu komunistů k moci v únoru 1948 zakázaná. Na dočasném oslabení jejího působení a stažení se především z pražské scény na přelomu 40. a 50. let mělo vliv několik faktorů. Profesně to byl už zmíněný konec stálého angažmá v Praze s kapelou Ladislava Habarta v roce 1946, po němž sice následovaly další nabídky, nicméně Zemánková se spíše přizpůsobila nové životní situaci, když následovala manžela z Prahy do Liberce a přijala angažmá zde. S největší pravděpodobností toužila po klidném rodinném zázemí, kterého se jí nejprve po ztrátě otce a posléze i matky nedostávalo v dětství a mládí, chtěla vést spokojený partnerský život a také potřebovala odborně školit hlas. Nelze opomenout ani fakt, že jí po válce vyrůstala konkurence nových zpěvaček. Že by měla v té době skutečný zákaz a na jakém základě by jí byl vydán, není doložené. Navíc šlo o období, které Škvorecký nazývá „nylonovým věkem“, kdy se v krátké poválečné euforii ze znovunabytí svobody jazzu spíše otevíraly nové perspektivy. Pokud přicházely v této oblasti

54) Josef Škvorecký, *Hořkej svět: Povídky z let 1946–1967* (Praha: Odeon, 1969), 247–261.

55) Viz například Slávek Ostreží, „Tři ženy uprostřed hudby: Inka Zemánková“, *Vedoucí pionýrů* 19, 5–6 (1967), 47.

nějaké ideologicky motivované postihy či zákazy činnosti, bylo tomu až během 50. let. Zemánková v seznamu svých zaměstnání uvádí, že v letech 1947 až 1952 pracovala jako úřednice v Úřadovně sociálního pojištění v Liberci.⁵⁶⁾ Novinová upoutávka ze srpna 1949 to doplňuje:

Svůj 25čl. soubor představí opět Praze po delší přestávce a po zájezdech republikou kapelník a dirigent Jožka Malina [...] V neděli dne 21. srpna 1949 hraje druhá část souboru Jožky Maliny na podolském posvícení. Spoluúčinkují: Inka Zemánková [...].⁵⁷⁾

Je tedy evidentní, že kromě řadového zaměstnání v Liberci vystupovala na přelomu 40. a 50. let příležitostně i v Praze, k tomu zpívala s orchestrem Ladislava Bareše v Liberci a současně jezdila i zájezdy s estrádním souborem.⁵⁸⁾

Začátkem 50. let se spolu s utužováním komunistického režimu formovaly nové ideologické úvahy o vhodné a žádoucí podobě populární hudby, preferovaly se socialistické kolektivní a budovatelské písně a jazz nebo obecně prozápadní formy kulturní a umělecké činnosti se stávaly opět nepohodlnými. V únoru 1951 se konal v pražské Lucerně Festival artistů, což měl být krycí název pro veřejně pořádané umělecké prověrky za účasti publika. Inka Zemánková v pozdějších textech a vystoupeních až dramaticky a s emočním podbarvením popisuje, jak jí na základě jejího vystoupení byla coby „zpěvačce se západáckými manýry“⁵⁹⁾ zakázaná činnost a jak se formy zákazu během dekády postupně mírnily i zostřovaly. Mimo jiné jí opravná komise za specifických okolností úplný zákaz změkčila na zákaz vystupování v Praze — konferenciér však musel v úvodu programu oznámit, že se zpěvačka od svých dřívějších manýrů distancovala, tudíž jde o jinou Inku Zemánkovou, nikoliv tu „původní dívku v rytmu zrozenou“.⁶⁰⁾

Svou pracovní náplň během období „zákazu“ Zemánková, často bez jakékoliv záště, prezentovala tak, že dělala traktoristku ve Cvikově, zajížděla traktory, orala, vypomáhala v kanceláři, lakovala podlahy, zdobila objekt traktorové stanice květinami a při tom si zpívala cvičně především na traktoru, v kostele a o víkendech vystupovala s místní kapelou.⁶¹⁾ Stejně jako je nanejvýš pravděpodobné, že jistá omezení činnosti po určitou dobu během 50. let Zemánkovou postihla, lze rovněž usuzovat, že cvikovské působení má původ opět hlavně v jejím osobním životě, neboť od určité doby zastával její manžel funkci vedoucího tamní Státní traktorové stanice. Když byl po nějakém čase odvolán zpět do Prahy na ministerstvo zemědělství, loučili se prý s venkovským prostředím a idylkou neradi.⁶²⁾ Rozporuplně vyznívá i fakt, že Zemánková profesi traktoristky a práci na traktorové stanici ve Cvikově neuvádí mezi položkami svých zaměstnání. Namísto toho se po pozici úřednice

56) Ručně psaný seznam průběhu zaměstnání Inky Zemánkové (Nedatováno, nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.

57) „Inzerát č. 15085“, *Lidová demokracie*, 19. 8. 1949, 4.

58) Suchý, *Inka Zemánková*, 51.

59) Viz například Lubomír Dorůžka, *Fialová koule jazzu: České jazzové konfese* (Praha: Panton, 1992), 43.

60) Stanislav Titzl – Karel Srp, „Historie psaná písničkou: Inka Zemánková“, *Repertoár malé scény* 7, č. 5 (1969), 11.

61) Pavla Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, *Naše rodina* 3, č. 23 (1970), 6.

62) Suchý, *Inka Zemánková*, 56–57.

v Liberci a zpěvačky v liberecké kavárně Pol v době od ledna 1952 do dubna 1953 objevují jako zaměstnavatelé během let 1953–1955 Československé cirkusy a varieté Praha, navazují Hudební artistická ústředna a Pragokonzert do roku 1963. Zemánková zřejmě v příhodných časech umně zestručnila a převyprávěla cvikovskou epizodu traktoristky k utužení dojmu zakázané zpěvačky. Proto mnoho pozdějších rozhovorů a článků, přejímajících výpovědi a historky Zemánkové od sebe vzájemně a bez prověření, vypovídá o tomto kariérním období Zemánkové s jistou senzačností jako o době, kdy naše swingová královna nemohla zpívat a živila se jako traktoristka.⁶³⁾

Nicméně, mimopražské intermezzo využila Zemánková hlavně pro profesionální školení hlasové techniky u profesorky Jiřiny Logačevové. V roce 1966 zhodnotil její rozhodnutí Josef Škvorecký jako jedinečnou poctivost, „že se na vrcholu popularity odhodlala na několik let zanechat vystupování, aby se naučila hlasové technice,“ na což samozřejmě doplatila, neboť po několikaleté odmlce dominovaly jazzu a taneční písničky už jiné hlasy.⁶⁴⁾ Jako o dilematu, má-li kvůli hlasové výuce na několik let přerušit slibně rozjetou kariéru, se rozpovídala sama Zemánková v roce 1965 v rozhlase a pak v tištěné reminiscenci z roku 1967:

Stejně bych musela přestat zpívat. Měla jsem zmanýrovaný hlas, lidé, když chtějí někoho slyšet, tak nejsou kritičtí. Potřebovala jsem se naučit zpívat, ovládat techniku. Z Anglie přišly náročné písně, které vyžadovaly kantilénu. Měla jsem hlas, ale byl jako zašlé kamení, mezi kterým občas něco blýskne...⁶⁵⁾

Tímto vyjádřením ale do jisté míry popírá svůj vlastní zkonstruovaný narativ o zakázané zpěvačce, navíc v pozdějším líčení životních i uměleckých strastí už tento umělecky sebekritický postoj neopakovala a prosazovala verzi, že v době zákazu činnosti alespoň svůj hlas zdokonalovala pro zpěv v oblasti vážné hudby a dalších žánrů, protože věřila, že jednou zase bude moct zpívat.⁶⁶⁾

Kariéra i hvězdný obraz Zemánkové se také málo dávají do souvislosti s vývojem moderní taneční hudby a písničky v Československu. Koncem 50. let sice vznikají hudební tělesa, která mají jazz přímo ve svém názvu, jako například Jazzový orchestr Československého rozhlasu pod vedením Karla Krautgartnera, do popředí se ale stále více dostává taneční hudba a pozvolna i bigbít, byť s podobnými ideologickými potížemi, jako tomu bylo s jazzem a swingem v protektorátním období. Dřívější hvězdné postavení a popularita Inky Zemánkové založené právě na swingovém působení se tím pádem logicky oslabovaly. Na přelomu let 1958 a 1959 přizval Inku Zemánkovou k hostování v kavárně Vltava do té doby umělecky perzekvovaný kapelník a skladatel Jaroslav Malina s nově sestaveným orchestrem a vytáhl ji tak zpět na pódium, na němž dříve zažívala vrcholné hvězdné období. Úspěšný comeback se nicméně nekonal. V hudební revue *Vltava včera a dnes* reprezentovala Zemánková spolu se Standou Procházkou a Bajo triem v první části ono *včera*

63) Viz například Milan Tesař, „Prokletí: Inka Zemánková“, *Reflex* 1, č. 8 (1990), 42–44.

64) Josef Škvorecký, „Známy hlas“, *Hudba pro radost* 1966, č. 3 (1966), 8.

65) Mír. Filípková, „Star's Dust?“, *Mladý svět* 9, č. 33 (1967), 5.

66) Ostreží, „Tři ženy uprostřed hudby“, 39.

a ve druhé části míněné jako *dnes* zastupoval mladou generaci mimo jiné Karel Gott. Tato mezigenerační prezentace zpěváků a zpěvaček však neměla dlouhého trvání, neboť se měnila doba a s ní přicházelo do Vltavy mladší publikum s jiným hudebním vkusem a preferencemi. Zemánková se následně zkoušela žánrově transformovat do více popové i bitové roviny, ale zde ji „předbíhaly“ nové tváře a hlasy jako Eva Pilarová, Hana Hegerová a další, působící v nově zakládaných divadlech malých forem.

Začátkem 60. let hostovala Zemánková na Slovensku a poté absolvovala dlouhodobě, velmi úspěšné angažmá v Polsku, pak v Německu, v letech 1968–1969 vystupovala pod hlavičkou Pragokonzertu i v západních zemích, například Francii a Švýcarsku.⁶⁷⁾ Kromě koncertování také pravidelně nahrávala v mnoha zahraničních rozhlasech. „Zpívala jsem nejnovější hity, samé anglické šlágry. Slavná Slunečnice jim v Polsku nic neříkala, tam o mé zašlé slávě nevěděli. Brali mě jako zpěvačku současnou, což mi bylo mnohem příjemnější,“ vyjádřila se k zahraničnímu působení ve svých pamětech Zemánková.⁶⁸⁾ Z citátu vyčnívají dvě formulace: za prvé ta o *zašlé slávě*, neboť právě tenhle fakt si nehodlala v dalších fázích kariéry připustit. I proto školila svůj hlas, udržovala si fyzickou kondici, snažila se oblékat a líčit mladistvě, lhala o svém věku, mlžila o minulosti a pozornost stácela k budoucnosti. Avšak přesto, že chtěla jít s dobou a následovat moderní trendy, paradoxně se v rámci vlastní nostalgické sebemytizace účelově vracela zpět ke svým zlatým protektorátním časům. Výrok, že jí bylo mnohem příjemnější *být za zpěvačku současnou*, pak potvrzuje premisu o schopnosti Zemánkové (dočasně) „zanevřít“ na svoji doménu swing a přejít kvůli popularitě k jiným, dobově atraktivnějším a žádanějším hudebním žánrům. Prezentovala to jako vývoj, jako podstatnou vlastnost umělce neustrnout na místě, držet krok s dobou.⁶⁹⁾ Protože se však těžko smířovala s pozicí mimo výsluní a chtěla stále zpívat, bylo pro ni v době, kdy se swing z mainstreamu vytrácel, nutné přizpůsobit se a hledat možnosti úspěchu i v jiných žánrech. V rozhovoru pro časopis *Melodie* z roku 1971 si v těchto ohledech rovněž odporuje, když na adresu zahraničních angažmá v Polsku, a hlavně ve Švýcarsku v roce 1968 skoro rozzlobeně říká: „Že zpívám i jinými styly? O to víc si mne cení! Tam všude jsem pro ně zpěvačka současné doby. Tak proč mně to u nás předhazují a soustavně se snaží vměstnat mne do nějaké škatulky, někam, kam nechci?“ a pak až zatvrzele umíněně tvrdí: „Swing se vrací. Musí se vrátit. Bude trochu jiný, bohatší o celý vývoj muziky posledních třiceti let. Ale určitě zase bude! A já ho budu zpívat, budu!“⁷⁰⁾

Nezdá se, že by Inka Zemánková při hodnocení svojí kariéry kladla na úspěšné zahraniční působení velký důraz: jako by preferovala kontinuální domácí kariéru, trvale se vztahovala a upínala spíše k pražské scéně a českému publiku. Pro návrat k těmto kořenům, obnovení mediálního zájmu a pro další vývoj hvězdného obrazu Inky Zemánkové je zlomový rok 1965. Tehdy začal její písničky ve větší míře opět hrát rozhlas a vzniklo i pár nahrávek v Supraphonu. Milníkem ale bylo odvysílání zmíněného rozhlasového pořadu Josefa Škvoreckého s názvem *Sám doma s ženskými hlasy* z rozhlasového cyklu *Sám doma*

67) rk, „Jak já to vidím: Inka Zemánková“, *Melodie* 9, č. 1 (1971), 14–15; Soukupová, „Mým lékem celý den žes zpíval“, 6.

68) Suchý, *Inka Zemánková*, 112–113.

69) Tamtéž, 51; rk, „Jak já to vidím“, 14–15.

70) rk, „Jak já to vidím“, 15.

s hudbou, kterou mám rád v prosinci 1964. V březnu 1965 otiskla *Melodie* pochvalná slova posluchače, pamětníka a příslušníka swingové generace na adresu tohoto pořadu a také prosbu, aby dostal Josef Škvorecký prostor pro vzpomínkový text o zpěvačkách a swingu 40. let.⁷¹⁾ V červnu 1965 natočila pořad *Sama doma s hudbou, kterou mám ráda* pro stejný rozhlasový cyklus také Zemánková. V díle, který pro ni podle scénáře pomáhal připravit Škvorecký, mapovala svoji dosavadní kariéru, vzpomínala na swingovou éru 40. let, zdůrazňovala, že razila cestu zpěvačkám, které přicházely po ní, jmenovala a hrála šlágry svých zahraničních kolegyní a pěveckých vzorů. Stručně zmínila ideologickou nepřízeň vůči swingu, potvrdila obtížnost svého návratu po odluce kvůli odbornému školení hlasu, vyjádřila vděk Slovákům, kteří jí umožnili návrat na scénu, a přiblížila působení v Polsku, kde prý takřka zdomácněla. Vyslovila naději, že po nahrávání v ostravském a brněnském rozhlasu snad bude mít příležitost i v rozhlasu pražském.⁷²⁾ V srpnu 1965 následoval Škvoreckého článek s názvem „Návrat jednoho hlasu“ v časopise *Melodie*.⁷³⁾ Všechny tři uvedené texty jsou silně prodchnuté nostalgií po swingové éře, Inčiny začátků a v případě Škvoreckého hlavně po mládí, s nímž měl tuto éru především spojenou.⁷⁴⁾ Osobnost Inky Zemánkové s jejími evergreeny se tak coby symbol určité doby stává pro pamětníky jakýmsi fetišem, skrze nějž je možné oddat se nostalgii po nevratných časech mládí.

Později na tyto okamžiky oba aktéři vzpomínali jako na momenty, které Zemánkovou domácímu publiku připomněly, oživily zájem o ni a pomohly jí tak znovu nastartovat domácí kariéru, a to právě skrze popsanou nostalgii. Nahrávala, koncertovala a s jednou písní hrála ve filmu Jana Němce *Mučedníci lásky*, v roce 1967 účinkovala a zasedala v porotě pěvecké soutěže Talent 67,⁷⁵⁾ její písnička se objevila v televizních *Písničkách kolem nás*, k tomu vyučovala v letech 1963–1968 zpěv na Lidové škole umění. Jak ale konstatoval v roce 1969 časopis *Repertoár malé scény*:

[...] přestože Inka Zemánková dnes zpívá daleko lépe než v době své největší slávy, a také lépe než leckterá její slavnější kolegyně, zatím se jí nepodařilo prosadit se natolik, aby bylo možno hovořit o opravdovém comebacku. Proto odjela loni v květnu na půlroční zájezd do Francie a Švýcarska, kde má v budoucnu natáčet také do rozhlasu.⁷⁶⁾

Po návratu se snažila od nostalgie odpoutat: „Minulost je to, co bylo. Ale já žiju mnohem více z budoucnosti než z minulosti: ze snů a z přání a možná i z touhy.“⁷⁷⁾ Dávala dohromady nový doprovodný orchestr, prosazovala nový repertoár. I když je potřeba vy-

71) Inž. Pavel Holec ml., „Napsali jste nám: Swingová generace“, *Melodie* 3, č. 3 (1965), 69.

72) Český rozhlas, Archivní a programové fondy, archivní nahrávka pořadu *Inka Zemánková: Sama doma s hudbou, kterou mám ráda*, čísla pásů DF05341, DF05342, stopáž 58:36, datum premiéry 6. 6. 1965; viz též „Scénář Inka Zemánková sama doma s hudbou, kterou má ráda“ (Nezpracováno), Archiv Společnosti Josefa Škvoreckého v Praze.

73) Josef Škvorecký, „Návrat jednoho hlasu“, *Melodie* 3, č. 8 (1965), 176–177.

74) „Scénář Josef Škvorecký sám doma s hudbou, kterou má rád“ (Nezpracováno), Archiv Společnosti Josefa Škvoreckého v Praze.

75) Viz například „3. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 14. 4. 1967, 5; „5. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 27. 4. 1967, 5.

76) Titzl – Srp, „Historie psaná písničkou“, 11.

zdvihnout vervu, s jakou se Zemánková pouštěla do nové práce a projektů a aktivně se snažila svoji kariéru kormidlovat, ukázalo se, že tento záměr nebyl dlouhodobě udržitelný a že nostalgický narativ zcela opustit nelze.

3. Udržovací fáze kariéry (1970–1989)

Podobně jako o předchozí, druhé fázi kariéry Zemánková prohlašovala, že měla nucenou přestávku, najdou se časté zmínky, že jí bylo v umělecké činnosti bráněno i v dalším dvacetiletí. Leč kupříkladu hned začátkem 70. let nabízelo Pražské kulturní středisko pod svojí nově zřízenou uměleckou agenturou Akord show „K rytmu zrozená“ a v ní Inku Zemánkovou jako zpěvačku evropského jména s libivým repertoárem moderních písní i evergreenů,⁷⁸⁾ a je tedy zřejmé, že mohla fungovat i v oficiálních strukturách (obr. 6). I další listiny ve zpěvaččině pozůstalosti vypovídají, že byla v tomto období oficiálně aktivní a mohla pracovat. Krátký článek v *Melodii* z roku 1981 ji představuje jako nesmírně čínorodou a uvádí pestrý kaleidoskop jejích pracovních aktivit: účast v televizním pořadu, nahrávání se Swing bandem Ferdinanda Havlíka na desku Pantonu, brněnský rozhlas, zá-

PRAŽSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO
UMĚLECKÁ AGENTURA AKORD uvádí

Inku Zemánkovou
v show
„K RYTMU ZROZENÁ“

Režie a choreografie
Frank Townen

Instrumentální skupina
CASSUS FORS F. Krunerta

Tančí divčí duo Helena a Věra

Pořadem provází Ivo Livonec

Cena je Kčs
včetně špičkové aparatury
plus doprava
a diety pro 11 osob.



Umělecká dráha INKY ZEMÁNKOVÉ telegraficky:
V šesti letech tančí v bratislavském baletu, profesionálně zpívá od patnácti let s Karlem Vlachem, R. A. Dvorským, Ferdinandem Havlíkem, Karlem Krautgartnerem a rozhlasovými orchestry Ostravy, Brna a Prahy. Je stálým hostem varšavského a berlinského rozhlasu, nahrává s curyšským rozhlasem. Je málo zemí v Evropě, kde nezpívala. Nyní nahrává s Karlem Vlachem, poté natočí s televizí a orchestrem Josefa Vobraby velkou revue-show.
INKA ZEMÁNKOVÁ byla prvou průkopnicí naší pop-music. Je zpěvačkou školeného hlasu (čtyři oktávy), ovládá všechny styly od swingu po soudobé hity, má úzký kontakt se světovým vývojem v hudbě a drží s ním krok.

CO NABÍZÍ SHOW „K RYTMU ZROZENÁ“?

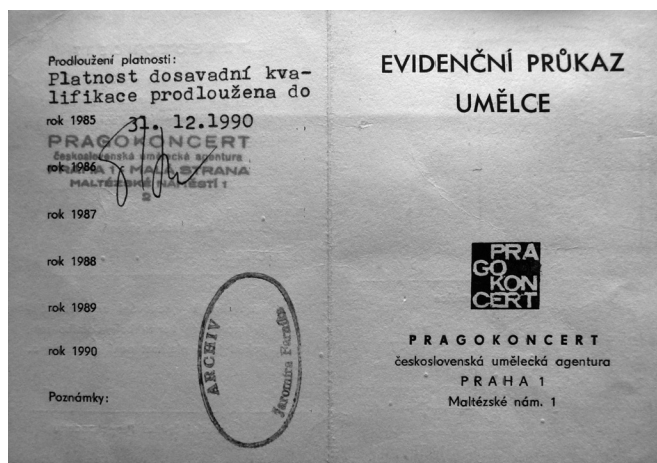
- zpěvačku evropského jména
- libivý repertoár moderních písní i evergreenů
- hezkou podívanou
- spokojeného diváka

JAROMÍR SKOTNICA, Praha 4, Olbrachtova 1046, telefon 4396238

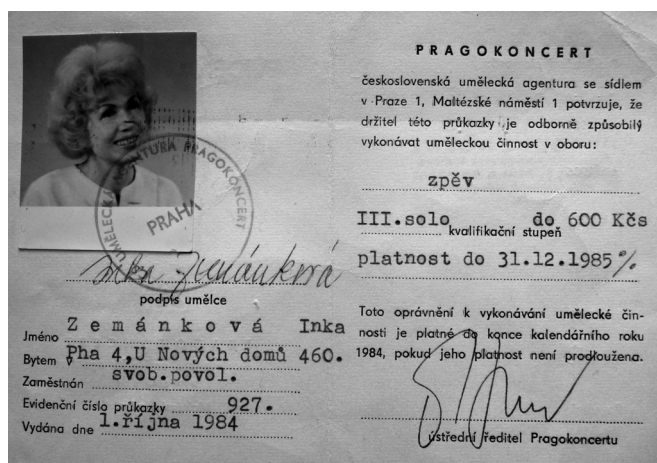
obr. 6: Propagační materiál PKS agentura Akord k show „K rytmu zrozená“ (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)

77) Soukupová, „Mým lékem celý den že zpívám“, 6.

78) Propagační plakátek (Nedatováno, nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.



obr. 7: Evidenční průkaz umělce Pragokonzert s. 1 (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)



obr. 8: Evidenční průkaz umělce Pragokonzert s. 2 (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)

jezdy s estrádní skupinou.⁷⁹⁾ V roce 1984, kdy už byla pět let v důchodu, jí byl vydán nový evidenční průkaz umělce Pragokonzertu a jeho platnost byla následně prodloužena až do roku 1990 (obr. 7 a 8).⁸⁰⁾

Je nesporné, že Inka Zemánková byla během třetí etapy svojí kariéry rozhodně činorodá, nebo se o to alespoň významně snažila. Předpokládáme tedy, že co se její domnělé režimní nepohodlnosti týče, měla kromě sebemytizace na mysli spíše fakt, že navzdory nej-různějším příležitostem se její kariéra a hvězdný status nerozvíjely neustále tak, jak by si bývala představovala a přála, a že nebyla stále středem nejvyššího zájmu. Například v anketě popularity Zlatý slavík, vyhlašované od roku 1962 časopisem *Mladý svět*, se Zemánková ani jednou neumístila na prvních dvaceti až třiceti zveřejňovaných místech, později do roku 1989 pak ani mezi prvními padesáti či sty nejoblíbenějšími zpěvačkami. V této

79) „Z domova: Legendární dívka k rytmu zrozená...“, *Melodie* 19, č. 9 (1981), 266.

80) Evidenční průkaz umělce Pragokonzertu (Nedatováno, nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.

anketě, která reflektovala spíše interpretky mladší generace, případně starší, avšak působící v žánru taneční písničky (např. Yveta Simonová, ročník 1928), se naopak umísťovala vrstevnice Inky Zemánkové, muzikálová a operetní zpěvačka a šansoniérka Ljuba Hermanová (ročník 1913). Pro srovnání s jinými jazzovými zpěvačkami, v roce 1965 se na 19. příčce umístila Vlasta Průchová (ročník 1926), později se umísťovala i Jana Koubková (ročník 1944).

Jelikož si však Zemánková nechtěla připustit, že každá hvězdná kariéra má svoje vrcholy i propady a časem i stárnutím se intenzita hvězdnosti oslabuje, a možná se stále cítila i nedocenená, vinila z „neúspěchu“ nepřítelů všemožných okolností. Uměleckou činnost Inky Zemánkové během období tzv. normalizace a pozdního socialismu až do roku 1989 bychom mohli výstižněji charakterizovat jako úspěšné status quo: udržovala si dobytou pozici a těžila z ní, občas nahrávala, stále zpívala a veřejně vystupovala (obr. 9 a 10), objevovala se na televizních obrazovkách i v časopisech, občas ji připomenulo i velké plátno.



obr. 9: Inka Zemánková veřejné vystoupení (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — bez uvedení jména fotografa



obr. 10: Inka Zemánková veřejné vystoupení (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — na druhé straně fotografie razítko Zdeněk Herman, 789 69 Postřelmov, Růžová 429

Velice důležité pro ni bylo zůstat atraktivní, tzn. dobře vypadat a udržovat si fyzickou kondici, působit mladistvým a optimistickým dojmem, protože: „Když vystoupíte před lidmi a než začnete zpívat, posuzují vás především podle toho, jak vypadáte — zda na ně pů-



obr. 11: Inka Zemánková zamlada (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)



obr. 12: příklad z recitálu *Splněné sny* (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — na druhé straně fotografie razítka Foto Lubor Hauptmann, Náměstí 14. října č. 11, Praha 6; současně však jde o záběr/foto z recitálu *Splněné sny*

sobíte mladistvě či ucabrtaně.⁸¹⁾ Rysem její hvězdné osobnosti se stala vyvinutá obsese kultem těla a mládí, započatá už dříve popíráním věku (obr. 11 a 12). Byla vytrvalá a disciplinovaná, pohybově nadaná, měla baletní průpravu, zdokonalovala se ve stepu, chodila na gymnastiku, uměla se pohybovat na pódiu i před kamerou a od roku 1969 k tomu přibrala horolezectví. To jí prospívalo i po stránce duševní, neboť od mládí měla tendence k depresím a vyčerpání, nadto se díky tomuto sportu pohybovala mezi mladými lidmi, což jí vyhovovalo i lichotilo.⁸²⁾ Tento minimálně u zpěvaček neobvyklý sport a koníček se stal přitažlivým pro média a Zemánkovou udržoval nejen v kondici, ale také v hledáčku mediálního zájmu.⁸³⁾

Udržováním mladistvé vizáže a image pomocí paruk, výrazného líčení, pestrých barevných šatů a často exaltovaných pohybových kreací se však Zemánková, i přes zohlednění dobových módních trendů, stávala postupem času spíše jakousi afektovanou karikaturou sebe sama (obr. 13 a 14). Svoji roli v tom sehrála mimo jiné ona neutuchající snaha dělat se o deset let mladší. Čitelné je to zejména ze srovnání s jejími „umírněnějšími“ a přirozeněji působícími vrstevnicemi v pořadech *Kabaret U dobré pohody* (1976) a *Šest*

81) „Cvičíte? Sportujete? Chodíte do přírody? V anketě Ahoje odpovídá Inka Zemánková“, *Ahoj na sobotu* 4, č. 47 (1972), 3.

82) Viz například rk, „Jak já to vidím“, *Seniorklub s Robertem Křestanem* (Jan Hojtaš, 1998).

83) „Cvičíte? Sportujete? Chodíte do přírody?“, 3.

ran do klobouku (1983). Nejvíc zřetelné je to pak ve dvacátém dílu *Kabaretu U dobré pohody* z roku 1978. Moderátor Karel Štědrý uvádí Zemánkovou slovy: „Kdo si najde čas, aby dopřál tělu pohyb a zdravý vzduch, zůstává věčně mladý. Nevěříte? Zpívá a tančí aktivní horolezkyně Inka Zemánková.“ Zemánková se snaží dostat těmito slovy, rytmu i textu písně *Bloudění v rytmu*, a také stačit choreografii v tempu mladých tanečnic a tanečníků, což se jí vcelku daří a její fyzická kondice je obdivuhodná, nicméně při tom vyznívá křečovitě, exaltovaně, až směšně (obr. 15 a 16). Podobně rozporuplný obraz Zemánkové vystupuje z televizní písničky *Měsíc má dlouhou chvíli* z cyklu *Písničky kolem nás* už z roku 1967. Krátká zasněná sekvence zpěvačky samotné odkazuje k jejímu baletně-tanečnímu období, avšak z prkenných a nedotažených tanečních pohybů Zemánkové není její baletní minulost takřka vůbec čitelná. Její verbální i vizuální snaha a touha po mládí a kráse, po tělesné ladnosti a pružnosti, kterou často předváděla na dobových fotografiích či na horolezeckých záběrech, v kontaktu s kamerou zcela selhává a zpěvačka vychází z této interakce ve většině případů strojeně spíše nežli autenticky.

Během 70. let se ještě snažila adaptovat na moderní trendy a často opakovala, že chce být zpěvačka současnosti:

Nezpívám pro archivy, zpívám pro živé lidi, pro mladé lidi, lidi této chvíle. A dokonce bych byla raději, kdyby si lidé nepamatovali, že jsem zpívala před třiceti lety.



obr. 13: *Šestý den je sobota* (1981)



obr. 14: *Návštěva v kavárně Muzea populární hudby* (1987)



obr. 15: *Kabaret U dobré pohody* (1978)



obr. 16: *Kabaret U dobré pohody* (1978)

Protože já teď zpívám beat, písničky pro mladé, a chtěla bych být pro ně především současnou zpěvačkou.⁸⁴⁾

V rozhovorech se vyhraňovala vůči dotazům na dávnou minulost a vzpomínání. Namísto toho prosazovala svoji uměleckou přítomnost, nicméně určité historky ráda opakovane předkládala, například o ženě v novém povolání, nerealizovaném jazzovém filmu, traktoristce ve Cvikově.⁸⁵⁾ V prosinci 1972 měl v pražském Divadle hudby premiéru její revoluční pořad *Včera, dnes a zítra*. Skládal se ze starších nahrávek, ukázek z filmů a v závěrečné epizodě zazněl nový repertoár.⁸⁶⁾ Inku Zemánkovou nejvíce potěšilo, že „při premiéře v Divadle hudby byli mladí diváci. Vyprodány byly i další reprízy...“⁸⁷⁾ Po úspěšném živém recitálu následoval v roce 1973 recitál televizní s názvem *Splněné sny* a jak sama akcentovala, převažovaly v něm nové nahrávky. Do kin vstoupil také celovečerní snímek *Zpívající film*, v němž se krátce mihla se svojí *Slunečnicí* — a titulok krátkého rozhovoru se Zemánkovou ve *Svobodném slově* mluvil o *návratu dívky k rytmu zrozené*.⁸⁸⁾ V roce 1978 natočila nové písničky pro televizní cyklus *Chvilé pro písničku* a průběžně nazpívala pár písní pro celovečerní nebo televizní filmy (například *Zlatí úhoři*).

V průběhu 80. let se začalo postavení Inky Zemánkové re-formovat do statusu hvězdy-legendy. S postupujícím věkem už Zemánková nenásledovala moderní žánry, a byť stále chtěla být zpěvačkou současnou s novým repertoárem, její pozice v tehdejší showbizny-su se přirozeně proměňovala. Mimo jiné byla zvána do zábavných pořadů tzv. pro starší a pokročilé, které stále více stáčely pozornost k první fázi její kariéry a upřednostňovaly její repertoár z doby největší slávy ve 40. letech. V roce 1984 natočila Zemánková pořad *Věčně zpívající slunečnice*, v němž o ní nejprve mluvil s vážností, obdivem, úctou a nostalgií Luděk Munzar a pak následoval sled jejich pěveckých vystoupení prokládaný dalšími Munzarovými promluvami. V roce 1988 vydal Supraphon LP s názvem *Inka Zemánková — Dívka k rytmu zrozená (1939–1944)*. Na obalu historicky prvního LP Zemánkové, které je kompilací starších nahrávek přepsaných ze šelakových desek, se na jinak barevném obalu skví černobílý portrét mladé usměvavé zpěvačky (obr. 17). Sleeve note říká, že Zemánková dodnes jezdí na zájezdy s estrádními skupinami a všude ji:

vítají jako Dívku k rytmu zrozenou — zpěvačku, zosobňující první kontakty české taneční hudby s jazzem a rytmickou swing music. Její nahrávky na Ultraphonu i Estě z let 1939–1944 [...] jednoznačně patří do pokladnice raného české swingu. Toto vzpomínkové album obsahuje vybrané snímky z její nejslavnější éry a znovu přivolává atmosféru oněch pionýrských dob [...].⁸⁹⁾

84) Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, 6.

85) Viz například Miloš Skalka, „Inka Zemánková — včera, dnes a zítra“, *Květy* 23, č. 9 (1973), 43; Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, 6.

86) (jk), „K věci: Zpěvačka Inka Zemánková uvede...“, *Mladý svět* 14, č. 49 (1972), 2.

87) Petr Kovařík, „Návrat dívky k rytmu zrozené“, *Svobodné slovo* 29, č. 51 (1973), 4.

88) Tamtéž.

89) Obal LP „Inka Zemánková — Dívka k rytmu zrozená (1939–1944)“, sleeve note zadní strana obalu, vydal Supraphon, 1988.

obr. 17: Obal LP *Dívka k rytmu zrozená 1939–1944*

Bylo jasné, že přes veškerý dávný vzdor vůči věku a minulosti není možné se nostalgii ubránit. Proto Zemánková pragmaticky přijala jako nejvhodnější model k udržení kariéry v druhé etapě odstartovanou kombinaci nostalgické recyklace a sebemytizace. Tento model se stal nejtypičtějším rysem jejího hvězdného obrazu v poslední, čtvrté fázi kariéry.

4. Comeback a oživení hvězdné osobnosti skrze nostalgickou recyklaci (od roku 1990)

„Skutečně jsem hrozně ráda a šťastna, když zpívám.“⁹⁰⁾

Předchozí dvacetiletí se do diskurzu kolem Inky Zemánkové promítlo jen málo, neboť v období po roce 1989 odstartovala naplno fáze nostalgické recyklace, těžící nejvíce z období první a částečně druhé fáze její kariéry, respektive z vybraných vyfabulovaných příběhů, které o sobě šířila. I její autobiografická výpověď z konce 80. let,⁹¹⁾ která se stala základem popularizační knihy Ondřeje Suchého z roku 2006, končí událostmi kolem Festivalu artistů v Lucerně v roce 1951 a následným pobytem ve Cvikově. V knize *Inka Zemánková. Dívka k rytmu zrozená* komentoval paměti Zemánkové uznávaný muzikolog Lubomír Dorůžka, který ještě v 80. letech povídání Zemánkové přepsal do útlého spisku. Dorůžkův záměr tehdy byl publikovat o Zemánkové větší materiál, zpěvačka však nesouhlasila se zveřejněním několika informací, zkruslovala je a text cenzurovala. Proto nakonec Dorůžka od monografie upustil a publikoval pouze rozhovor se Zemánkovou ve své knize *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*.⁹²⁾

Jak bylo zmíněno už v úvodu kapitoly, Inka Zemánková vytvářela vlastní, cenzurovanou verzi kariérního narativu a v důsledku tím významně ovlivňovala i konstrukt svého hvězdného obrazu. Z vyprávění eliminovala každého, kdo se to pokusil třeba jen nevědomě nabourat a mohl tak její verzi „ohrozit“. Takže přestože pro ni Kamil Běhounek složil

90) Nogacz, „Setkání s Inkou Zemánkovou“, 119.

91) Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Škvorecký and Inka Zemankova; viz též pozůstalost Inky Zemánkové.

92) Dorůžka, *Fialová koule jazzu*, 29–43. Srov. Suchý, *Inka Zemánková*, 6–7.

několik kariéře podstatných šlágrů, zatrpkla vůči němu, neboť ve svých memoárech naznačil pár věcí z jejího osobního života.⁹³⁾ Jiřího Traxlera zase požádala o vyškrtnutí informace v českém vydání jeho knihy⁹⁴⁾ a zřejmě kvůli neobjasněné malichernosti na něj v něčem také zahořkla.⁹⁵⁾ Podobně cenzurovala text Lubomíra Dorůžky, až upustil od jeho publikování. V pozůstalosti Zemánkové se také objevují dva kritické dopisy dcery a manželky Jaroslava Maliny, který se o Inčinu popularitu zasloužil a dal jí na konci 50. let příležitost znovu vystupovat ve Vltavě. Manželka listem Zemánkové a dcera v dopise do televize se ohradily vůči medailonu Zemánkové z roku 1990, premiérově vysílaném 1. března 1991. Podle nich v něm zpěvačka vynechala jí nepohodlná jména, ve finančních záležitostech „skromně zapomněla“ uvést zvláště placené koncerty, překrucovala fakta a z nepochopitelného důvodu nezminila jméno Jaroslava Maliny, „kterému byla celých 5 let v kavárně Vltava vděčna za svou hvězdnou kariéru“ a který ji na konci 50. let do Vltavy znovu povolal, aby jí umožnil návrat.⁹⁶⁾ Tento zasvěcený dobový vhled Malinových rovněž pomáhá skládat mozaiku zpěvaččiny sebemytizace. Nicméně společenská situace po listopadu 1989 umožňovala status režimu nepohodlné a ideologicky nežádoucí zpěvačky snáze prosazovat a Zemánkovou tak zviditelňovat. Jednak byly profily perzekuovaných lidí pochopitelně i oprávněně ve středu zájmu, jednak vznikaly nové časopisy, už i bulvárnějšího charakteru, pro něž téma královny swingu donucené dělat traktoristku představovalo poutavé slogany jako například „Prokletí“⁹⁷⁾, „Hvězda, které vzali nebe“⁹⁸⁾ nebo „Zpěvačka, které vyškrubli mikrofon“⁹⁹⁾ a další.

Vlnu nového veřejného zájmu o Zemánkovou započala první návštěva Josefa Škvoreckého v Praze začátkem května 1990. Porevoluční návrat Škvoreckého byl událostí a Zemánková patřila mezi ty, kteří ho přišli na pražské letiště přivítat (obr. 18) — jejich společná fotka se pak objevila v médiích.¹⁰⁰⁾ Zemánková mimo jiné velice stála o to, aby byl Josef Škvorecký součástí jejího připravovaného televizního medailonu, a vedla s ním (nejen) v této věci korespondenci. V dopise ze dne 3. dubna 1990 o recitálu píše:

Má to být něco většího, jednak něco jako „odškodnění“ za těch ušlápnutých 42 let, jednak též jako doklad pro historii o našem jazzu a swingu od jeho počátku až po moji dnešní tvorbu. [...] Bylo by pro mne velkou ctí, kdybyste přijal moje pozvání do pořadu. Nemusí tam být řeč jenom o mně, budete tam mít prostor, jaký si sami určíte.¹⁰¹⁾

93) Kamil Běhounek, *Má láska je jazz* (Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1986); viz též Suchý, *Inka Zemánková*, 28–29.

94) Tamtéž, 37.

95) Tamtéž, 84–87; viz též Jiří Traxler, *Já nic, já muzikant* (Praha: Magnet-Press, 1994).

96) „Dopis Květy Malinové Ince Zemánkové“, 2. března 1991 a „Dopis Ivy Malinové do Československé televize“, 2. března 1991 (nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.

97) Tesař, „Prokletí“, 42–44.

98) Jan J. Vaněk, „Hvězda, které vzali nebe“, *Signál* 20, č. 18 (1992), 6–7.

99) Tamtéž.

100) Jan Švandelík, „Fáma o bílém koni“, *Práce* 46, č. 102 (1990), 1.

101) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému“, 3. dubna 1990, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Škvorecký and Inka Zemankova.



obr. 18: Inka Zemánková
s Josefem Škvoreckým (zdroj:
soukromý archiv Jaromíra
Farníka)

V dalším dopise ze dne 10. dubna pak Škvoreckému posílá jako podklad svůj životopis a časopiseckou reportáž z roku 1973 o recitálu *Splněné sny*, po kterém pátrá, neboť měl být dle jejích slov zakázán a ztratil se.¹⁰²⁾ Josef Škvorecký se během pražského pobytu natáčecího pořadu *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* skutečně zúčastnil. Jeho vystoupení, podobně jako texty v letech 1964–1965, vnáší do pořadu a hvězdného obrazu Zemánkové nostalgickou atmosféru, nyní zintenzivněnou dalšími více než dvaceti lety strávenými v emigraci. Setkání a spojení Zemánkové se Škvoreckým vyvolalo zájem a vítanou šňůru reakcí, kterou výstižně glosoval časopis *Evropa a my*: „Když k nám nedávno přijel z Kanady spisovatel J. Škvorecký, vrátil Inku Zemánkovou-Bednařikovou tam, kam patří — na výsluní. Je zase na roztrhání.“¹⁰³⁾

V květnu 1990 následoval článek „Prokletí. Inka Zemánková“ v rubrice Causa časopisu *Reflex*. K obtížím, jež Inku Zemánkovou na cestě swingové zpěvačky provázely, text explicitně přidává jméno Dušana Havlíčka, údajného strůjce zákazu činnosti a uměleckého pádu Zemánkové po roce 1951, jinak poměrně zajímavé postavy našich kulturně-politických dějin. Toto jméno následně přebíralo několik dalších zdrojů, zřejmě aniž by jej jakkoliv ověřily, potvrdily, nebo snad zpochybnily.¹⁰⁴⁾ V Národním archivu v Praze je uložen rukopis s názvem „Spisek o fabulacích swingové zpěvačky Inky Zemánkové“, sepsaný právě Dušanem Havlíčkem.¹⁰⁵⁾ Začíná otázkou „Je možné se ubránit osočení v Čechách?“ a snaží se fabulace Zemánkové o jejím zákazu a jeho roli v této kauze uvést na pravou míru. Jakkoliv nelze s naprostou jistotou vynést jednoznačné stanovisko, vnáší Dušan Ha-

102) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému“, 10. dubna 1990, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

103) (pol), „Inka Zemánková“, *Evropa a my* 1, č. 22 (1990), 32 [nestr.].

104) Viz například Jan Polešovský, „Podivuhodnej život slunečnice“, *Expres magazín* 1990, č. 14 (1990), 6; Zdeněk Smíšek, „Inka Zemánková se umí otáčet“, *Magazín Práva*, nečíslováno (18. 10. 1997), 22–23; Ondřej Suchý, „Pohled zpátky — Jaká byla Inka Zemánková“, *Xantypa*, č. 2 (2003), 76–77.

105) „Spisek o fabulacích swingové zpěvačky Inky Zemánkové“, Národní archiv, fond Havlíček, inv. č. Rukopisy.

vlíček do kauzy přesvědčivé a precizně formulované argumenty, které pokud přímo nevyvrací, tak minimálně přesvědčivé a logicky rozporují zpěvaččina tvrzení. Kvůli vyjasnění problematiky kontaktoval Havlíček i obdivovatele a podporovatele Zemánkové Josefa Škvoreckého a svůj spisek mu k posouzení poslal. Ten mu v odpovědi z roku 2003 uvedl:

To, co jsem o Ince Zemánkové napsal, je přesně to, co mi v šedesátých letech řekla. Jestli jste mladík ve svazácké košili byl Vy, nebo jestli si Vás spletla s někým jiným stejného jména, nevím a nemám čas ani možnost zjišťovat. Jenom opakuju, že co jsem napsal, je přesně to, co mi tenkrát Inka řekla.¹⁰⁶⁾

Havlíček výsledek komunikace s Josefem Škvoreckým uzavírá tím, že to „odpovídá fabulační schopnosti zpěvačky i prostoduché důvěřivosti vynikajícího spisovatele“.¹⁰⁷⁾

Mezi zpěvačkou-legendou a spisovatelem-autoritou panovala vzájemná úcta i obdiv, i když z analýzy jejich korespondence a celkového působení vyplývá výhodnější pozice pro Zemánkovou. Ta také v dopisech Škvoreckému opakovaně vyjadřovala velký vděk za jeho přízeň. Nikdo k ní nebyl prý tak hodný jako on a recitoval je toho důkazem: „I Vaši zásluhou je to dnes dílo, které patří k historii našeho jazzu a je zařazeno ve Zlatém fondu. Věřím, že tento film už nebude nikdy smazán.“¹⁰⁸⁾ Na základě projekcí *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* dostala zpěvačka nabídku od hudebního vydavatelství Globus International vydat profilovou desku z jejích novějších nahrávek. Sama požádala Josefa Škvoreckého o napsání sleeve note. „Můj text by byl nutně málo biografický, protože ty všemožné peripetie Vašeho života a kariéry už si tak dobře nepamatuju,“ odpověděl jí Škvorecký a dodal, že to pro ni rád udělá, ale bude ji muset požádat „o nějaký biografický materiál, a taky seznam nahrávek, prostě o nějaký konkrétní materiál, který by mi osvěžil paměť a dal článku nějakou historickou dimenzi“.¹⁰⁹⁾ Zemánková Škvoreckému materiály o sobě do Kanady postupně posílala. LP s názvem *Slunečnice* bylo plánované na předvánoční trh roku 1991, což se nakonec nestihlo právě kvůli textu na obal. Škvorecký nedostal od vydavatelství dopis s objednávkou, domníval se, že to nespěchá. Zemánkové, která se mu s textem připomínala, napsal, že se toho milého úkolu nezříká, ale: „Osobně si myslím, že by bylo líp, kdyby na Vaši profilovou desku napsal článek někdo z mladší generace, který k Vám nemá ten generačně emocionální vztah jako já nebo Dorůžka. Mělo by to možná větší váhu. Co třeba Jiří Černý nebo Vladimír Just?“¹¹⁰⁾ Pro Zemánkovou však bylo výhodnější odložit vydání desky o několik týdnů a počkat na text od Josefa Škvoreckého. Jeho podoba pro ni totiž byla předem jistou zárukou, obzvlášť pokud vycházel ze zdrojů

106) Tamtéž.

107) Tamtéž.

108) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému, 8. května 1991“, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

109) „Dopis Josefa Škvoreckého Ince Zemánkové“, 20. března 1991, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

110) „Dopis Josefa Škvoreckého Ince Zemánkové“, 12. října 1991, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

obr. 19: Obal LP *Slunečnice*

a informací, které mu o sobě na jeho žádost sama poskytla. Spoléhala na ověřené a zvukové jméno spisovatele, který její záměr podpoří, a také na efekt už prověřené a funkční nostalgie.

Vydání desky vzbudilo o Zemánkovou velký zájem. Ještě v roce 1985 se v rozhovoru zasmála, ale neopustila si říct: „Doufám, že se mnou nebudete hovořit o *Slunečnici*, každý se mě na to ptá.“¹¹¹⁾ Její LP vydané v roce 1992 se nejmenuje nijak jinak než *Slunečnice*. Na přední straně obalu je historické černobílé foto Zemánkové zasazené do žlutozlatých okvětních lístků této květiny (obr. 19). Hojně *Slunečnici* skloňují také titulky novinových článků: „Podivuhodnej život *Slunečnice*“,¹¹²⁾ „Návrat *Slunečnice*“,¹¹³⁾ „S vůní *slunečnice*“,¹¹⁴⁾ „*Slunečnice* se otáčí“¹¹⁵⁾ a rozhovor ve *Vlastě* připomněl, že deska vychází „po více než čtyřiceti letech nedobrovolného odmlčení paní Inky [...]“.¹¹⁶⁾ V článkách se vyzdvihovala její bojovnost, neúnavnost, životní optimismus, že se nikdy nevzdávala. Ostatně Zemánková se do role bojovnice, která musí neustále překonávat nějaké jí kladené překážky, také sama stavěla. V souvislosti s vydáním LP *Slunečnice* například takto: „A já mám teď novou povinnost. Nemohu tu desku přece jen tak opustit, musím za ni bojovat, aby se dostala mezi lidi, kterým by se mohla líbit.“¹¹⁷⁾ Vydání desky podpořila účinkováním v několika zábavných televizních pořadech.¹¹⁸⁾

Je vlastně fascinující sledovat vůli, nasazení a vlastní přičinlivost, s jakou byla schopná adaptovat se na nové tržní podmínky 90. let a být v šestasedmdesáti letech sama sobě agentkou, manažerkou i PR asistentkou. Jak uměla manévrovat ve prospěch svojí popularity, (re)modelovat svůj hvězdný obraz. Částečně tomu přivykla už ve druhé a třetí fázi kariéry, neboť žádný z analyzovaných materiálů nezmiňuje, kromě oficiálních institucí jako

111) Jaroslav Bobek, „Život v rytmu swingu“, *Rovnost* 100, č. 40 (1985), 6.

112) Polešovský, „Podivuhodnej život slunečnice“, 6.

113) (aš), „Návrat *Slunečnice*“, *MF Dnes* 3, č. 25 (1992), 3.

114) (Ha), „S vůní *slunečnice*“, *Panorama*, č. 13 (1992), 5.

115) (zp), „*Slunečnice* se otáčí“, *Ahoj na sobotu* 24, č. 6 (1992), 3.

116) Marcela Němečková, „Smíme dál?“, *Vlasta* 46, č. 12 (1992), 8.

117) Vaněk, „Hvězda, které vzali nebe“, 6–7.

118) Například *Hovory H ještě po dvaceti letech*, 12. díl (Ján Roháč, Ivo Paukert, 1991), *Manéž Bolka Polívky*, 6. díl (Rudolf Chudoba, 1992).

Pražské kulturní středisko nebo agentura Pragokonzert a Akord, její manažerské zastupování jinou osobou. Zprvu tuto roli plnili vedoucí orchestrů, kteří Zemánkovou oslovili ke spolupráci, a také manažerské osobnosti jako Karel Vlach a R. A. Dvorský, kteří jí v rámci tehdejší kulturně-průmyslové synergie poskytovali angažmá a zázemí, částečně zajišťovali repertoár a jeho nahrávání v rozhlasu i na desky a rovněž zprostředkovávali filmové natáčení.¹¹⁹⁾ Později bylo podle dosavadních zjištění plně v kompetenci samotné Zemánkové, zda a jakou nabídku přijme. Pro polské turné měla být napřímo oslovena tamní zprostředkovatelskou agenturou, k vystupování v hotelech ve francouzských Alpách dostala nabídku od svého prvního kapelníka Bobka Bryena.¹²⁰⁾ Účast v některých porevolučních televizních pořadech či výrobu vlastního recitálu si byla dle jejích slov i svědectví spolupracovníků a tvůrců schopná vyjednat nebo dokonce prosadit sama.

V úvodu podkapitoly uvedený citát Inky Zemánkové pochází už z roku 1940, perfektně však charakterizuje celý její život, neboť zpívání se stalo její životní náplní i smyslem a byla ochotná i schopná udělat pro to maximum. Jazzová legenda, královna swingu, symbol jedné generace však nakonec odešla v relativním zapomnění. K veřejnosti se tato zpráva dostala s dvouměsíčním zpožděním poté, co její bytná nabídla její pozůstalost muzikologům a sběratelům. Co nakonec přetrvalo, je právě *Slunečnice*, hlavní symbol jejího hvězdného statusu.

Audiovizuální formy prezentace *Slunečnice* a Inky Zemánkové

Ať už se Inka Zemánková stavěla v průběhu kariéry ke „svoji“ *Slunečnici* jakkoliv mateřsky či naopak macešsky, byla to právě tato píseň, která pomáhala a prakticky dodnes pomáhá udržovat o zpěvačce určité povědomí. Jak často, intenzivně a v jakém ztvárnění i aranžmá se tento šlágr objevoval v audiovizuální podobě, souvisí s průběhem a charakteristikou jednotlivých etap kariéry Zemánkové popsanych v předchozí kapitole. *Slunečnice* se určitým způsobem proplétá všemi kariérními fázemi Zemánkové, nejsilnější přímá úměra je ale čitelná v souvislosti s vlnami nostalgie, které v konkrétních etapách přicházely, a rovněž s tím, jak moc Zemánková zrovna (ne)byla ochotná na nostalgicko-recyklační logiku a náladu přistoupit, podřídit se jí, případně z ní v daný okamžik i cíleně těžit.

Významnými zprostředkovateli nostalgie po *Slunečnici* byly jednak filmy, ať už se jedná o slavné protektorátní snímky a jejich druhý život, nebo o pozdější stříhové dokumenty, jednak televizní pořady, respektive různé vzpomínkové dokumenty, recitály či estrády. Bližší rozkrytí scén se *Slunečnicí* v těchto formátech napoví, jakými způsoby byla notoricky známá píseň využívána ke (znovu)etablování hvězdného obrazu Zemánkové a jakou úlohu v tom plnili oni moudří laskaví gentlemani, kteří zmíněnými formáty většinou pro-
vázeli.

119) K tématu synergie kulturních průmyslů viz např. Petr Szczepanik, „Film a nahrávací průmysl: Případ Ultraphonu“, *Iluminace* 19, č. 3 (2007), 95–151.

120) rk, „Jak já to vidím“, 15.

1. Celovečerní filmy

Písničku *Slunečnice* složil pro protektorátní komedii režiséra Martina Friče *Hotel Modrá hvězda* Blahoslav (Sláva) Emanuel Nováček a textem ji opatřil Josef Gruss. Zábavní a takzvané únikový žánr, zkušený tvůrčí tým, herecký tandem Nataša Gollová a Oldřich Nový, hojná propagace — to vše předurčovalo snímku vysokou diváckou návštěvnost a popularitu. Inka Zemánková tak dostala příležitost svým prvním větším filmovým účinkováním oslovit spolu se *Slunečnicí* široké publikum, což se také naplnilo. Na stříbrné plátno však nevstupovala jako neznámý nováček, neboť během 40. let se o ni už zajímali aktéři hudebního i filmového průmyslu, posluchači i média. Takže i když jméno Inky Zemánkové ve filmu přímo nezaznělo, byli diváci schopni ji snadno identifikovat. Navíc propagační materiály už z doby natáčení snímku účast Inky Zemánkové reflektovaly.

Ještě pár měsíců před premiérou *Hotelu Modrá hvězda* bylo do kin uvedeno melodrama *Rukavička*, v němž Zemánková jako členka Bajo tria zpívala písničku *Možná, snad*. I zde vystupuje jako „anonymní“ zpěvačka v zábavním podniku. Šlágr *Možná, snad* podkresluje celou zhruba dvouminutovou scénu, v jejíž první polovině je Zemánková středem pozornosti kamery v součtu pouhých třicet vteřin. Nejprve se objeví v celkovém záběru při nástupu Bajo tria na pódium a dále v polocelku jako součást dívčího pěveckého uskupení při interpretaci písně. Posléze se kamera věnuje ústřední filmové dvojici scény a Vlasta Fabianová v roli Pavliny svůdně zpívá tatáž slova písně *Možná, snad* svému tanečnímu partnerovi, tudíž se hlasy Zemánkové a Fabianové dokonce na chvíli překrývají.

Oproti tomu je role zpěvačky na Karnevale umělců v komedii *Hotel Modrá hvězda* na Inku Zemánkovou více cílená, byť na scénu nastupuje neohlášená, tudíž jako „bezejmenná“. Skladatel a dirigent Jaroslav Malina v epizodní roliče konferenciéra totiž uvádí písničku, nikoliv zpěvačku, a nikoliv Inku Zemánkovou, neboť v naraci filmu jde více právě o písničku než o její interpretku. Vzápětí přebírá iniciativu temperamentnější Eman Fiala coby dirigent orchestru a jasným doprovodným gestem vítá a uvádí na scénu zpěvačku. Koncepce a choreografie scény dává Zemánkové vyniknout, ovšem zejména skrze zraky a přímé pohledy ostatních postav, doprovodných Lišáků i publika, které v tomto případě netančí, nýbrž zpěvačku se zájmem sleduje. Tato scéna tedy není koncipovaná jako pouhý záznam pěveckého vystoupení, jako tomu bylo v *Rukavičce*. Zemánková má v tomto případě i speciální kostým s motivem slunečnice na sukni a blondáté lokny lemující její rozzařenou tvář spolu se světlým kloboukem mohou obzvlášť v detailním záběru květ slunečnice rovněž evokovat (obr. 20 a 21). Kromě toho zdobí slunečnicový dekor stěny celého sálu. Forma zfilmování této scény, která i po jejím vystřížení z celku funguje samostatně, tedy nezávazně na filmovém vyprávění, napomohla její snadnější recyklaci skrze další filmy a stříhové pořady.

Když pomineme dílčí vystoupení ve filmu Jana Němce *Mučedníci lásky*, další filmová působení Inky Zemánkové se již nesla ve spíše recyklačním duchu. Ve stříhovém snímku režiséra Vladimíra Síse *Zpívající film* z roku 1972 se její působení omezilo na skromné doprovodné vystoupení, jemuž navíc dominuje filmová scéna *Slunečnice* z *Hotelu Modrá hvězda*. Ta je sice na začátku rámována dotáčkou, v níž vstupuje Zemánková zpoza barového pultu do záběru, avšak akce se odehrává až ve druhém plánu. Proto je tato scéna příznačná pro analýzu audiovizuálního vývoje hvězdného obrazu Zemánkové, respektive pro její vnímání prizmatem (nejen) této studie. V prvním plánu totiž sedí muž, konkrétně

obr. 20: *Hotel Modrá hvězda* (1941)obr. 21: *Hotel Modrá hvězda* (1941)obr. 22: *Zpívající film* (1972)obr. 23: *Zpívající film* (1972)

Waldemar Matuška, který si za svými zády procházející Zemánkové zprvu nevšímá. Zemánková na pozadí zosobňuje něco jako letmý záchvěv vzpomínky, jež se začne vynořovat z paměti. Po chvíli začne Matuška zpěvačku zálibně, až lehce voyeursky pozorovat skrze prázdnou koňakovou sklenku, se kterou si pohrává v prstech ruky a mhouří do ní očima, jako by v ní něco vyhlížel (obr. 22 a 23). Průhled sklenkou a skrze ni esteticky deformovaný obraz Zemánkové, která začne na playback zpívat *Slunečnici* v původní nahrávce ze 40. let, tak spolu s ukázkami filmové *Slunečnice* vnáší do scény dávku nostalgie. A je to právě mužský pohled, který umožňuje na Zemánkovou zálibně vzpomínat. Matuškovým zrakem sledujeme zpěvaččin typický, s rostoucím věkem však poněkud neadekvátně se jevící projev: rádoby ladné kroucení hlavou do několika stran, nesmělým dojmem působící mrkání a tékání očima, profesionálně nasazený, jednotvárný, někdy až příliš zatuhlý úsměv. Nostalgickou sekvenci nakonec doplní aktuální vystoupení Zemánkové s interpretací nového, modernějšího aranžmá *Slunečnice*. Na černém pozadí předvádí Zemánková ve světlém lesklém overalu a blyštivých doplňcích svižné taneční kreace demonstrující její pohybové schopnosti posílené snahou působit svěže, mladistvě, optimisticky a být v dobré fyzické kondici. První, nostalgickou část sekvence ze *Zpívajícího filmu* zrecykloval tentýž režisér o dekádu později, a sice v roce 1984 v dalším vzpomínkovém stříhovém celovečerním snímku *Barrandovské nokturmo aneb Jak film tančil a zpíval*. I tyto skromné připomínky hvězdně nejvíce exponovaného období Zemánkové ze 40. let

mohly její hvězdnou auru přiživovat, zásadně ji však nerozvíjely ani neproměňovaly. O to se postarala až produkce televizní.

2. Televizní pořady

Z období mezi roky 1937–1964 se kromě zmíněných účinkování v celovečerních filmech *Rukavička* a *Hotel Modrá hvězda* nedochovaly (nebo doposud nebyly ani autory této studie objeveny) žádné další audiovizuální záznamy, které by doložily způsoby mediální sebe prezentace Inky Zemánkové a umožnily tak hlubší analýzu jejího vystupování v této době. V obecné rovině je to způsobené zejména proměnami ideologických a společensko-politických poměrů nejprve v období protektorátu a pak i po roce 1948, jež zasáhly i filmovou produkci a její tvůrce. Konkrétně u Zemánkové byla hlavním důvodem skutečnost, že se věnovala především zpěvu ve vyhlášených kavárnách s předními orchestry, od roku 1947 žila a v omezené míře umělecky působila mimo Prahu a posléze jezdila na dlouhodobější angažmá do zahraničí. Do filmografie a audiovizuální prezentace Inky Zemánkové se tedy více než celovečerní kinematografie promítla až televize s její hudebně zábavní a písničkovou produkcí, formující se od přelomu 50. a 60. let. Od poloviny 60. let vyráběla televize stříhové pořady ohlížející se do minulosti. Příkladem je pořad *FRI-FI-PI*, tedy Fričovy filmové písničky, v režii Martina Friče. Pořadem provází stárnoucí Oldřich Nový, naslouchá a sekunduje mu o generaci mladší Jiřina Bohdalová, společně sedí a povídají si nad fotografiemi ze „starých“ filmů a o slávě „dávných“ časů. Nový při pohledu na jednu z fotografií vzpomíná: „To je jazzová zpěvačka našeho mládí, to je Inka Zemánková [...] ta nazpívala výborně Fričovi písničku Tak jako slunečnice každým dnem...,“ načež naváže filmová scéna. Nový nejenže vzpomíná na zpěvačku, ale jejím prostřednictvím i na svoje mládí, což skrze Bohdalovou symbolicky přenáší na další generaci. Rovněž jde o první nejen televizní, ale celkově audiovizuální nostalgické ohlédnutí za Zemánkovou a její *Slunečnicí* v *Hotelu Modrá hvězda* očima a pamětí stárnoucího laskavého gentlemana, navíc bez účasti samotné Zemánkové. Spolu s rozhlasovým pořadem Josefa Škvoreckého *Sám doma s ženskými hlasy* z prosince 1964 můžeme tento počín chápat jako počátek první nostalgické vlny po Zemánkové a jejím ženském hlasu navracejícím pamětníky do dob jejich mládí, což jí v druhé polovině 60. let umožnilo důležitý návrat na domácí pódia, do rozhlasu a nahrávacích společností a nově i vstup na televizní obrazovky.

V roce 1970 byla Zemánková jedním z hostů Jiřího Suchého v jedenáctém díle cyklu *Grandsupertingltangl* s názvem „Swing, swing, swing“. Zatímco odpovědi hostů Jana Hammera a Vlasty Průchové se tematicky drží swingu a swingové éry obecně, odpověď Zemánkové se stáčí k čistě osobním vzpomínkám. V kulisách exteriéru barrandovských teras se Suchý Zemánkové ptá: „Vy, paní Zemánková, určité jste tady dneska nezpívala po-nejprv?“, načež začne Zemánková klopotně vyprávět příběh o jejím objevení R. A. Dvorským a Martinem Fričem pro film a o nerealizovaném jazzovém muzikálu, v němž měla hrát hlavní roli, čímž strhává pozornost ke svojí osobě. Následuje kompletní scéna filmové *Slunečnice*. Vedle toho performuje Zemánková šlágry *Dívka k rytmu zrozená* a *Pláče nebe nade mnou* v novém aranžmá. Tyto klipy mají i zásluhou režiséra Ivana Soeldnera moderní šedesátkový feeling a rovněž ukazují, jak Zemánková absorbovala dobové trendy v módě, účesech, líčení a doplňcích a jak tím podporovala tu část svého hvězdného ob-

razu založeného na kultu těla a mládí. Samozřejmě že i zde je patrná její pěstěná image, nicméně v uvedených případech z přelomu 60. a 70. let působí Zemánková ještě civilním dojmem (obr. 24 a 25).

O jejím prvním samostatném recitálu *Splněné sny* vysílaném v roce 1973, který se v televizním archivu nedochoval a o kterém Zemánková později mluvila jako o zakázaném, zničeném, nebo minimálně ztraceném,¹²¹⁾ můžeme usuzovat pouze z dochovaného scénáře¹²²⁾ a fotografií. Z nich vyplývá, že i když podle uskutečněné analýzy Zemánková zrovna neoplývala hereckým nadáním a její vystupování před kamerou lze označit za spíše neobratné až toporné, byla schopna alespoň stylizace do několika různých typů — od zasněné romantických až po sportovní. Jelikož jde o produkci z doby, kdy se Zemánková snažila stále ještě oslovovat mladší publikum, prosazovat nový repertoár, omezit ohlížení se do minulosti a kariérní pozornost vést dopředu, neobsahuje recitál kromě závěrečného *Bloudění v rytmu* ani *Slunečnici*, ani jiné starší šlágry. K jejímu největšímu hitu však podle scénáře přece jen odkazuje úvodní instrumentální skladba a připomíná ji rekvizita v podobě květu slunečnice v klopě kolegy moderátora a průvodce recitálem Eduarda Hrubeše. Podobně se Zemánková stylizovala v roce 1978 při ztvárnění pěti písniček pro cyklus *Chvilé*



obr. 24: *Grandsupertingltangl* (1970)



obr. 25: *Grandsupertingltangl* (1970)



obr. 26: *Chvilé pro písničku* (1978)



obr. 27: *Chvilé pro písničku* (1978)

121) Podle archivních záznamů tento pořad odvysílán byl a je tedy spíše pravděpodobné, že se podobně jako v případě mnoha jiných televizních pořadů „jenom“ nedochoval filmový pás s jeho záznamem.

122) „Scénář *Splněné sny*“, Spisový archiv a fondy České televize, fond Sc-1990_0165, č. 607–72.

pro písničku. Do minulosti sahá pouze první písnička *Dívka k rytmu zrozená*, do níž se promítají dobové fotografie Zemánkové ze 40. let. Všechny písničky jsou natočené ve studiu, ve stejné dekoraci, se stejnou kapelou, proměňuje se Zemánková, která převléká kostýmy a podle písňových textů je doplňuje rekvizitami jako deštník, růže či kovbojský klobouk (obr. 26 a 27). Během performance působí třiašedesátiletá zpěvačka a její již v textu dříve popsaná typická gesta, pohyby i mimika už spíše nepřírodným, místy až přepjatým dojmem.

Vyjma těchto dvou hraných stylizovaných pořadů je pro televizní účinkování Zemánkové během 70. a 80. let typické tzv. pódiové vystupování ve vzpomínkových pořadech a pořadech typu „pro starší a pokročilé“. Spolu se stárnutím Zemánkové, třebaže se tomu sama zpěvačka vzpouzela, se logicky začala proměňovat i věková cílová skupina jejich diváků a posluchačů, čemuž odpovídaly i dramaturgie a typ pořadů, pro něž byla oslovoována. V pořadech jako *Kabaret U dobré pohody* (1976, 1978), *Šestý den je sobota* (1981), *Rezervováno pro starší* (1985), *Návštěva v kavárně Muzea populární hudby — jubileum Arnošta Kavky* (1987) či *Velké lásky Standy Procházky* (1989) už Zemánková častěji než nové skladby interpretuje svoje protektorátní slágly. Navíc její vystoupení s těmito písničkami bývá „dárkem“ pro jubilující kolegy, s nimiž se na jevišti v té době nejčastěji potkávala. Tím se také začíná formovat další nostalgická vlna, během níž se z hvězdné osobnosti Inky Zemánkové stává pro zúčastněné stárnoucí a takřka výhradně mužské aktéry jakýsi fetišistický filtr, skrze nějž dávají průchod svým vlastním sentimentálním vzpomínkám na mládí. Jedním z příkladů může být i zábavná soutěžní hra *Šest ran do klobouku* z roku 1983. Inka Zemánková je zde na jedné straně ve společnosti Hany Vítové, Jiřiny Štěpničkové a Nelly Gaierové, oproti nim sedí jejich kolegové Stanislav Procházka, Vítězslav Černý, Bedřich Zelenka a Jaroslav Štercl. Zazní dvě písničky — Standa Procházka zpívá písničku *Všední vzpomínka* a Inka Zemánková právě *Slunečnici*. Jakmile se rozezní tóny *Slunečnice*, v té chvíli ještě z nahrávky, kamera příznačně zabírá v polodetailu Vítězslava Černého, jak hledí s pootevřenou pusou a uznale pokyvuje hlavou. V průběhu strojené performance na playback dále vidíme, jak zejména přítomní mužští kolegové na Zemánkovou fascinovaně hledí nebo si notují do rytmu.

Nejvíce sentimentálním pořadem z 80. let je v tomto smyslu recitál *Věčně zpívající slunečnice* z roku 1984. Už samotný název v sobě výstižně kumuluje charakteristické prvky hvězdného obrazu Zemánkové: touhu po věčnosti a věčném mládí, zpívání jako jedinou zpěvaččinu životní radost, stále častěji zmiňovanou, neodmyslitelnou *Slunečnici*. Průvodce pořadem Luděk Munzar je pak typickým představitelem v této studii formulované kategorie „moudrých, laskavých gentlemanů“, jejichž očima, slovy i hlasy je Zemánková nejčastěji a nejsilněji prezentována. Munzar v úvodu říká, že původně měl ve scénáři předepsanou větu: „Mým úkolem není nostalgicky vzpomínat...“, a pokračuje: „ale já se teď tiše a mírně vzbouřím a budu nostalgicky vzpomínat, protože si myslím, že nostalgie není něco nevhodného nebo škodlivého, naopak, nostalgie i konejšivá a léčivá může být za jistých okolností,“ a nato si začne evokovat svoje vlastní vzpomínky, v nichž není dlouho ani stopa po vazbě na Zemánkovou. Poté prochází zpěvaččiny archivní fotografie a materiály. V dalších vstupech mezi písničkami udržuje jeho typickým hereckým přednesem a rádoby poetickým textem metaforicko-vzletného rázu vůči zpěvačce uctivý a obdivný tón a opakováním některých historek přispívá k její sebemytizaci. Zemánková zpívá ně-

které písničky, včetně závěrečné *Slunečnice*, v exteriérech barrandovských teras obklopena naaranžovanými umělými slunečnicemi. V závěru jedné z písniček je tanečnice vynesena vzhůru, symbolicky k hvězdným výšinám. Tento choreografický prvek podporující její hvězdnou auru se v jejích televizních vystoupeních opakuje od druhé poloviny 70. let a zdá se, že Zemánková si ho užívá.

V 90. letech Inka Zemánková prozřetelně vycítila potenciál nostalgicko-recyklační logiky svého hvězdného obrazu a zcela se mu podřídila. Započatý trend prezentace swingové legendy na televizních obrazovkách „očima laskavých gentlemanů“ pokračoval i v 90. letech, a to prakticky hned v roce 1990, kdy Zemánková podle jejích slov iniciovala vznik již zmiňovaného televizního recitálu s názvem *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (obr. 28). Kromě Zemánkové samotné zde dostávají prostor k remodelaci jejího hvězdného obrazu a budování mýtu Zemánkové výhradně muži, přičemž lze předpokládat, že v tomto případě šlo i o záměr Zemánkové. V úvodu se mužsky rámovaná nostalgie pozoruhodně propojuje s nostalgií mediální, a to když zpěvačka poslouchá v hudebním studiu zmiňovaný rozhlasový pořad Josefa Škvoreckého *Sám doma s ženskými hlasy*, ve kterém se spisovatel vyznává z obdivu k Zemánkové ve svém mládí (obr. 29). Rozléhající se zasněný hlas se slyšitelnou patinou staré nahrávky a záběry odvíjejících se magnetických pásek vystihují, do jaké míry je nostalgie po slavné zpěvačce založená na četných zprostředkováních, ale zejména i jak Zemánková dokáže toto vršení využít ve svůj prospěch.



obr. 28: *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (1990)



obr. 29: *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (1990)

V rámci další sebepropagace a marketingové podpory vydání profilového LP *Slunečnice* se začala objevovat v mnoha zábavných pořadech, v nichž se k odkazu ikonické písně hrdě hlásila. Rámování výstupů se *Slunečnicí* bylo nejen nostalgické, nýbrž mnohdy i komediální, jako například v *Manéži Bolka Polívky* (1992), kde Zemánková sehraje s Polívkou inscenovanou telefonickou scénku, nebo i vyloženě bizarní. V roce 1992 vznikl pro Českou televizi z dnešního pohledu již takřka nepředstavitelný pořad *Inka v Lucerně*, v němž Zemánková místo očekávatelného zpěvu v sále Lucerny hraje kněžnu ve stejnojmenné divadelní hře Aloise Jiráska. Zatímco se venkovské prostředí mlýna 19. století střetává s postkomunistickým budováním kapitalismu „po česku“, toporné herectví Zemánkové oděné do absurdního kostýmu a křečovitě výměny s Vítězslavem Jandákem

a dalšími dobovými celebritami jsou v lepším případě nechtěně humorným anachronismem, v horším pak vyloženou trapností.¹²³⁾ Zemánková projevila jistou (sebe)reflexi, když si na adresu svého vystoupení (včetně *Slunečnice*) stěžovala přímo Josefu Škvoreckému, a sice že neměla štěstí na kameramana a chybovala, že si nepočkala na Jana Matiaška, „který ji umí snímat v pohybu i v ostrém poledním slunci“.¹²⁴⁾ I z této poznámky je patrná její neustálá kontrola jejích mediálních výstupů a sebe samé.

Po odmlce se na obrazovkách televize objevila u příležitosti vydání audiokazety a CD *Inka Zemánková: Zlaté hity 1939–1997* ve vydavatelství Dalibora Jandy Hurikán Records. Během roku 1998 se *Slunečnicí* účinkovala například v pořadu *Děkuji, bylo to krásné*, který moderoval Ondřej Havelka, zástupce mladší, již porevoluční generace milovníků swingu. V neposlední řadě byla v témže roce jednou ze zpovídanych v cyklu *Ještě jsem tady*, kde ji výjimečně a jako v jediném případě zpovídala žena, a sice Tereza Brdečková. Byť je rámování pořadu taktéž nostalgické a zaměřené na zlatou éru zpívající *Slunečnice*, je znát, jak Brdečková Zemánkovou v odpovědích bedlivě sleduje, klade doplňující otázky a rovněž je snad jako jediná na rozdíl od svých mužských kolegů schopná alespoň trochu konfrontovat zpěvačku například v otázce věku.

V roce 2004 připomněl Inku Zemánkovou popěvkem a s již tradiční, neoriginální rekvizitou, umělou slunečnicí v ruce Jaromír Hanzlík v *Úsměvech Inky Zemánkové*. Zpěvačka tak i čtyři roky po smrti zůstávala a už navždy zůstane v sevření dávných časů, pohledů a reminiscencí gentlemanů, jimž bylo dovoleno a umožněno na Zemánkovou vzpomínat. Vzpomínat s jistou noblesou a sentimentem, ale především utápějící se ve vlastní nostalgii po dětství, mládí a s nimi spojených časech, které v obecné rovině představují v životě každého jedince většinou to nejkrásnější období a které pro ně Zemánková zosobňovala. Výrok Josefa Škvoreckého ze zmiňovaného rozhlasového pořadu *Sám doma s ženskými hlasy* je v tomto ohledu více než výmluvný: „Inka Zemánková symbolizuje pro mou swingovou generaci začátek éry, a vždycky když slyším ty staré dobré desky, derou se mi slzy do očí. Ale to mě nedojímají ty texty tak vypočítané na dojetí. To mě dojíímá nezadržitelné uplývání času.“

Závěr

Během bádání o hvězdném obrazu Inky Zemánkové jsme se celou dobu točili zejména kolem dvou hypotéz. Zprv, jestli nějaký jev definoval a udržoval hvězdnost swingové zpěvačky od 60. let dále, tak to byla nostalgie, respektive nostalgicko-recyklační logika. Z druhé, rámování této nostalgie měli primárně ve své moci mužští aktéři, respektive „moudří laskaví gentlemani“ ze šoubyznysu. Naším prozatímním závěrem je, že obě hypotézy v obecném smyslu platí, nicméně v konkrétnějších konturách se ukazují být složitější a nuancovanější. Nostalgicko-recyklační logika se skutečně zdá být mechanismem,

123) Zvláště s dobovým odstupem vyniká prvoplánový sexismus pořadu, nejvíce snad ve scéně, kdy mlynář v podání Vítězslava Jandáka nutí svou schovanku (Dagmar Patrasová), aby dělala peep show.

124) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému“, 7. dubna 1993, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

který umožňoval Zemánkovou vracet do oběhu a udržovat v povědomí, byly však také etapy (např. v 70. letech), kdy se jej samotná hvězda snažila upozadit a přicházet s novou image. Takové snahy ovšem zpravidla nevedly ke kýženému úspěchu, a latentně přítomná nostalgie byla vždy pojistkou, jak hvězdný obraz udržet. Druhou polovinu 60. let, 80. léta a zejména tedy dobu od 90. let dále lze potom bez větších pochybností označit za etapy, kdy nostalgicko-recyklační rámování hvězdnosti Zemánkové dominovalo. Co se týče významu mužských aktérů, jakkoli obsah korpusu zkoumaných filmů a televizních pořadů jasně dokazuje jejich vliv, průzkum archivních materiálů souvisejících se životem Inky Zemánkové ukázal, že zpěvačka měla k pasivní oběti daleko. Takřka po celou svou profesní dráhu neúnavně vytvářela mýty kolem své osobnosti, které měly ospravedlňovat propady popularity či nerozvinutí tvůrčího potenciálu, ale také nalákat vlivné muže z kulturní či zábavní sféry, aby jí pomohli vrátit se na výsluní. Filtrování vzpomínek na sebe sama očima moudrých laskavých gentlemanů Zemánková netečně nepřehlížela, nýbrž jej aktivně podněcovala a těžila z něj. Výrazné patriarchálnímu ladění nostalgického hvězdného obrazu Zemánkové (a českého soubyznysu obecně) tento fakt samozřejmě neubírá, odhaluje však, do jaké míry bylo možné se z pozice ženské hvězdy této mocenské reality přizpůsobit a využívat ji ve svůj prospěch.

Díky analýze utváření hvězdnosti Zemánkové napříč šesti dekádami jsme mohli docenit, jak zásadním způsobem se nostalgické vlny pojily s mnohoznačnými procesy fetišizace. Zastírací mechanismy fetišismu vedly ke zdánlivě protichůdným cílům. Na jedné straně měly zakonzervovat obraz Zemánkové coby představitelky autentické swingové kultury, která se vlivem nepřízně a útisku politických režimů nemohla udržet a naplno rozvinout. Této snaze odpovídá jak recyklování známých hitů, tak opakované a nekritické přitakávání zmiňovaným fabulacím o kariéře Zemánkové. Na straně druhé však fetišismus v posledku sloužil k popření, že by návrat zlatých swingových časů byl kdy možný. Ve vzpomínkových filmech a televizních pořadech pozorujeme, jak se osobitý temperament swingové performance hroutí ve statických estrádních kulisách, jak se utápí ve výstřední stylizaci a pohybech jen neobratně maskujících stárnutí, jak je bezmála každý tón a gesto vypočítané tak, aby naplnil očekávání (sebe)dojímajících se mužů. Výsledkem nostalgické fetišizace je tedy kanonizování hvězdného statusu Zemánkové (potažmo jejích ctitelů), které ovšem nespočívá v obnově toho, co ranou swingovou protektorátní kulturu činilo specifickou, nýbrž spíše ve fascinaci vzpomínáním samotným, sentimentalitou pro sentimentalitu. Strukturované polysémii tak nakonec dominuje hlavně motiv nenaplněnosti, podprahově snad i nenaplnitelnosti.

Všudypřítomnost nostalgického fetišismu však může (zvláště s časovým odstupem, který se nám nabízí) nabývat i jiné roviny, a to i takové, kterou je v mnoha ohledech obtížné převést do slov — totiž v podobě samotné performance. Proto studie zahrnuje nejen text, ale i audiovizuální esej. Tento formát na pomezí filmových studií, uměleckého výzkumu a digital humanities¹²⁵⁾ lze pokládat za obzvláště vhodný pro studium hvězdné perfor-

125) Jiří Anger, „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Illuminace* 30, č. 1 (2018), 5–27. Používají se rovněž pojmy „video-esej“ nebo „videografická esej“.

126) Catherine Grant, „Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance“, in *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, eds. Christian Keathley – Jason Mittell –

mance,¹²⁶⁾ neboť umožňuje přímou citaci audiovizuálních zdrojů a hlavně je dokáže dále tvarovat skrze nástroje, jako jsou zpomalení, zastavení, přiblížení, zacyklení, split-screen a tak podobně. Audiovizuální analýza by dokázala rozkrýt zmiňované projevy Inky Zemánkové, dekonstruovat nemotornost a strojenost, se kterou se navzdory stárnutí snaží dostat energickým protektorátním hitům z mládí, ale naším cílem bylo zejména zviditelnit protipohled moudrých laskavých gentlemanů. Nejen pouze jejich promluvy, ale i pohledy, gesta a mimika v interakci se Zemánkovou jsou pro pochopení fetišistických mechanismů nostalgie zcela zásadní. Esej pojmenovaná *Slunečnice očima gentlemanů* využívá jak ikonické záběry z *Hotelu Modrá hvězda*, tak pestrý vzorek „slunečnicových“ scén z filmů a televizních pořadů od 60. let do 00. let tohoto století. Díky vnitrozáběrové montáží konfrontuje vzpomínající muže jak s vysněným ženským objektem, tak mezi sebou navzájem, a obnažuje tak patriarchální režim šoubyznyso v jeho faktické komičnosti. Kombinace zvětšení na první pohled nevýznamných gest a pohledů a ponížení zdánlivě neutrálního mocenského režimu vtěleného do figur laskavých gentlemanů, ještě umocněná zjevnou anachroničností vzpomínkových filmů a pořadů, vyvolává neodbytné reminiscence campu.¹²⁷⁾ Právě campové čtení dokáže nabídnout přístup k hvězdám, v němž se fascinace snoubí s kritickým odstupem od přílišné sentimentality a víry v autentičnost hvězdné aury a který proto inspiruje k aktualizování a přetváření jakkoli statických hvězdných obrazů.

Přestože mohly některé pasáže textu vyznít vůči Ince Zemánkové příliš příkře, rozkrývání některých mýtů strukturujících její hvězdný obraz nemělo v žádném smyslu sloužit ke skandalizaci či jednostranné demystifikaci první české profesionální swingové zpěvačky, kterou nade vši pochybnost byla. Kromě akademických ambicí si tato studie kladla za cíl odkaz Zemánkové doplnit, oživit a prodloužit dál. V posledních zhruba patnácti letech není o zpěvačce slyšet příliš často, v kulturní imaginaci však minimálně píseň *Slunečnice* stále latentně rezonuje.¹²⁸⁾ Někdy se vyjeví i v nečekaný moment, jako například v reality show *Peče celá země*, kdy si moderátor Václav Kopta v jednom díle po náhodné asociaci začne píseň prozpěvovat. Digitální restaurování filmu *Hotel Modrá hvězda* zaštitěné Národním filmovým archivem a přítomná textově-audiovizuální studie snad přispějí k tomu, aby se vzpomínky na „věčně zpívající Slunečnici“ staly jasnějšími a šířeji sdílenými, ale také více reflektovanými.

Catherine Grant (Scalar, 2019), cit. 20. 10. 2022, <http://videographicessay.org/works/videographic-essay/star-studies-in-transition>.

127) Peter Demeter, *Láska k přehnanému* (České Budějovice: Nakladatelství Jihočeské univerzity, 2021). Ke campovému čtení hvězd viz např. Anna Malinowska, „Heroines at the Outskirts of Culture: Hollywood Stardom in Intra- and Transcultural Practices of Camp“, in *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods*, eds. Sabrina Qiong Yu – Guy Austin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 187–202.

128) Kanonický status písně potvrzuje i nedávná publikace Josef Vlček – Jaromír Havlík, *Příběhy písní 1919–1960* (Brno: CPress, 2021), 80. Samostatným výzkumným tématem, jež přesahuje ambice této studie, by byl druhý život *Slunečnice* v repertoáru současných big bandů, programu tanečních kurzů pro dospívající či městských a venkovských plesů. Za tuto poznámku děkujeme neznámému recenzentovi.

Audiovizuální esej *Slunečnice očima gentlemanů:*

<https://youtu.be/E1-q1k7RBfk>



Financování

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

Poděkování

Autoři studie děkují Janu Müllerovi za nadšené konzultace k tématu a Jaromíru Farníkovi za laskavé zpřístupnění pozůstalosti Inky Zemánkové nacházející se v jeho soukromé sbírce a za souhlas k otištění fotografií z této sbírky.

Bibliografie

- (aš). „Návrat Slunečnice“, *MF Dnes* 3, č. 25 (1992), 3.
(Ha). „S vůní slunečnice“, *Panorama*, č. 13 (1992), 5.
(jk). „K věci: Zpěvačka Inka Zemánková uvede...“, *Mladý svět* 14, č. 49 (1972), 2.
(pol). „Inka Zemánková“, *Evropa a my* 1, č. 22 (1990), 32 [nestr.].
(zp). „Slunečnice se otáčí“, *Ahoj na sobotu* 24, č. 6 (1992), 3.
„3. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 14. 4. 1967, 5.
„5. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 27. 4. 1967, 5.
„Cvičíte? Sportujete? Chodíte do přírody? V anketě Ahoje odpovídá Inka Zemánková“, *Ahoj na sobotu* 4, č. 47 (1972), 3.
„Dívka k rytmu zrozená“, *Polední list* 14, č. 325 (1940), 4.
„Inzerát č. 15085“, *Lidová demokracie*, 19. 8. 1949, 4.
„Z domova: Legendární dívka k rytmu zrozená...“, *Melodie* 19, č. 9 (1981), 266.
Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Illuminace* 30, č. 1 (2018), 5–27.

- Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (London: Routledge, 2014).
- Běhounek, Kamil. *Má láska je jazz* (Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1986).
- Bílek, Petr A. „Karel Gott: The Ultimate Star of Czechoslovak Pop Music“, in *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*, ed. Ewa Mazierska (London: Palgrave Macmillan, 2016), 217–241.
- Bobek, Jaroslav. „Život v rytmu swingu“, *Rovnost* 100, č. 40 (1985), 6.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001).
- Cais, Milan. „Příběh slunečnice: Čtyři zastavení s hvězdou swingu Inkou Zemánkovou“, *Čtení na sobotu, příloha RP 2*, č. 57 (1992), 9.
- Demeter, Peter. *Láska k přehnanému* (České Budějovice: Nakladatelství Jihočeské univerzity, 2021)
- Desjardins, Mary. *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video* (Durham: Duke University Press, 2015).
- Dorůžka, Lubomír. *Fialová koule jazzu: České jazzové konfese* (Praha: Panton, 1992).
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London – New York: Routledge, 2004).
- Dyer, Richard. *Stars* (London: BFI, 1998 [1979]).
- Filípková, Mir. „Star's Dust?“, *Mladý svět* 9, č. 33 (1967), 5.
- Gledhill, Christine, ed. *Stardom: Industry of Desire* (London – New York: Routledge, 1991).
- Gmíterková, Šárka. „Betrayed by Blondness: Jiřina Štěpničková Between Authenticity and Excess — 1930–1945“, *Celebrity Studies* 7, č. 1 (2016), 45–57.
- Gmíterková, Šárka. „České filmové hvězdy“, *Iluminace* 24, č. 1 (2012), 25–29.
- Gmíterková, Šárka. *ON: Kristián v montérkách* (Praha: Národní filmový archiv, 2022).
- Grant, Catherine. „Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance“, in *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, eds. Christian Keathley – Jason Mittell – Catherine Grant (Scalar, 2019), cit. 20. 10. 2022, <http://videographicessay.org/works/videographic-essay/star-studies-in-transition>.
- Holec, Pavel, ml. „Napsali jste nám: Swingová generace“, *Melodie* 3, č. 3 (1965), 69.
- Hron, J. „Naše české hvězdy se nám zpovídají: Inka Zemánková se zpovídá“, *Krásný román* 5, č. 205 (1941), 6.
- Chytilová, Vladimíra. „Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let“, *Iluminace* 24, č. 1 (2012), 87–112.
- Jacobsen, Michael Hviid, ed. *Nostalgia Now: Cross-disciplinary Perspectives on the Past in the Present* (London – New York: Routledge, 2020).
- jr. „R. A. Dvorského triumf a hold K. Hašlerovi“, *Národní listy* 80, č. 120 (1940), 4.
- Klusák, Pavel. *Gott: Československý příběh* (Brno: Host, 2021).
- Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Boston: Da Capo Press, 2001).
- Kooijman, Jaap. „Talking [Heads] About Whitney“, *NECSUS European Journal of Media Studies* 9, č. 2 (2020), 445–448.
- Kooijman, Jaap. „The True Voice of Whitney Houston: Commodification, Authenticity, and African American Superstardom“, *Celebrity Studies* 5, č. 3 (2014), 305–320.
- Koura, Petr. *Swingáři a potápky v protektorátní noci: Česká swingová mládež a její hořkej svět* (Praha: Academia, 2016).
- Kovařík, Petr. „Návrat dívky k rytmu zrozené“, *Svobodné slovo* 29, č. 51 (1973), 4.

- Locke, Brian S. „Swing in the Protectorate: Czech Popular Music Under the Nazi Occupation, 1938–1945“, in *Music in World War II: Coping with Wartime in Europe and the United States*, eds. Pamela M. Potter – Christina L. Baade – Roberta Montemorra Marvin (Bloomington: Indiana University Press, 2020), 199–225.
- Malinowska, Anna. „Heroines at the Outskirts of Culture: Hollywood Stardom in Intra- and Trans-cultural Practices of Camp“, in *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods*, eds. Sabrina Qiong Yu – Guy Austin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 187–202.
- Middlemost, Renée. „The Incredible, Ageless Reeves: Aging Celebrity, Aging Fans, and Nostalgia“, *Celebrity Studies*, 17. 4. 2022, cit. 18. 5. 2022, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19392397.2022.2063404>.
- Müller, Jan. R. A. *Dvorský* (Ústí nad Labem: Statutární město Ústí nad Labem, 2020).
- Němečková, Marcela. „Smíme dál?“, *Vlasta* 46, č. 12 (1992), 8.
- Niemeyer, Katharina, ed. *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014).
- Nogacz, Milan. „Setkání s Inkou Zemánkovou“, *Světobzor* 40, č. 10 (1940), 119.
- Ostreží, Slávek. „Tři ženy uprostřed hudby: Inka Zemánková“, *Vedoucí pionýrů* 19, 5–6 (1967), 47.
- Papežová, Miroslava. „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie: České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“, *Iluminace* 30, č. 2 (2018), 77–92.
- Petersen, Line Nybro. „Gilmore Girls Generations: Disrupting Generational Belonging in Long-term Fandom“, *Celebrity Studies* 9, č. 2 (2018), 216–230.
- Polešovský, Jan. „Podivuhodnej život slunečnice“, *Expres magazín* 1990, č. 14 (1990), 6.
- Qiong Yu, Sabrina – Guy Austin, eds. *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).
- rk. „Jak já to vidím: Inka Zemánková“, *Melodie* 9, č. 1 (1971), 14–15.
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- Rosen, Philip, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986).
- Rössler, Ivan. *Přátelé jsou příbuzní, které si vybíráme sami!* (Praha: Formát a Knižní klub, 1997).
- Shingler, Martin — Lindsay Steenberg. „Star Studies in Mid-life Crisis“, *Celebrity Studies* 10, č. 4 (2019), 445–452.
- Shingler, Martin, ed. *Star Studies: A Critical Guide* (London: British Film Institute, 2012).
- Schrey, Dominik. *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017).
- Skalka, Miloš. „Inka Zemánková — včera, dnes a zítra“, *Květy* 23, č. 9 (1973), 43.
- Smíšek, Zdeněk. „Inka Zemánková se umí otáčet“, *Magazín Práva*, nečíslováno (18. 10. 1997), 22–23.
- Soukupová, Pavla. „Mým lékem celej den že zpívám“, *Naše rodina* 3, č. 23 (1970), 6.
- Suchý, Ondřej. „Pohled zpátky — Jaká byla Inka Zemánková“, *Xantypa*, č. 2 (2003), 76–77.
- Suchý, Ondřej. *Inka Zemánková: Dívka k rytmu zrozená* (Praha: Ikar, 2006).
- Szczepanik, Petr. „Film a nahrávací průmysl: Případ Ultraphonu“, *Iluminace* 19, č. 3 (2007), 95–151.
- Škvorecký, Josef. „Návrat jednoho hlasu“, *Melodie* 3, č. 8 (1965), 176–177.
- Škvorecký, Josef. „Známý hlas“, *Hudba pro radost* 1966, č. 3 (1966), 8.
- Škvorecký, Josef. *Hořkej svět: Povídky z let 1946–1967* (Praha: Odeon, 1969).
- Švandlík, Jan. „Fáma o bílém koni“, *Práce* 46, č. 102 (1990), 1.

- Tesař, Milan. „Prokletí: Inka Zemánková“, *Reflex* 1, č. 8 (1990), 42–44.
- Titl, Stanislav – Karel Srp. „Historie psaná písničkou: Inka Zemánková“, *Repertoár malé scény* 7, č. 5 (1969), 11.
- Traxler, Jiří. *Já nic, já muzikant* (Praha: Magnet-Press, 1994).
- Vaněk, Jan J. „Hvězda, které vzali nebe“, *Signál* 20, č. 18 (1992), 6–7.
- Vlček, Josef – Jaromír Havlík. *Příběhy písní 1919–1960* (Brno: CPress, 2021).
- Vojvoda, Richard. „Selling ‘Czechness’ abroad: images of Jan and Zdeněk Svěrák in promotion and reception of *Kolya*“, *Studies in Eastern European Cinema* 13, č. 2 (2022), 196–210.

Filmografie

- Barrandovské nokturno aneb Jak film tančil a zpíval* (Vladimír Sis, 1984)
- Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (Miroslav Sobota, 1990)
- Děkuji, bylo to krásné* (Ondřej Havelka, 1998)
- Divadélko pod věží* — díl 19 (Zdeněk Havlíček, 1986)
- FRI-FI-PI* (Martin Frič, 1964)
- Grandsupertingltangl* — díl „Swing, swing, swing“ (Ivan Soeldner, 1970)
- Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941)
- Hovory H ještě po dvaceti letech* — díl 12 (Ján Roháč, Ivo Paukert, 1991)
- Chvilé pro písničku* (? , 1978)
- Inka v Lucerně* (Miroslav Sobota, 1992)
- Ještě jsem tady* (Zdeněk Tyc, 1998)
- Jsou hvězdy, které nehasnou* — díl „Největší slágy 30. a 40. let“ (František Polák, 2002)
- Kabaret U dobré pohody* — díl 12 (Zdeněk Podskalský st., 1976)
- Kabaret U dobré pohody* — díl 20 (Zdeněk Podskalský st., 1978)
- Manéž Bolka Polívky* — díl 6 (Rudolf Chudoba, 1992)
- Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966)
- Návštěva v kavárně Muzea populární hudby — jubileum Arnošta Kavky* (Jan Bonaventura, 1987)
- Panna* (František Čáp, 1940)
- Peče celá země* — 2. série, díl 6 (Jan Fronc, 2022)
- Písničky kolem nás* — televizní písnička *Měsíc má dlouhou chvíli* (? , 1967)
- Příklady táhnou* (Miroslav Cikán, 1939)
- Rezervováno pro starší* (? , 1985)
- Rukavička* (J. A. Holman, 1941)
- Silnice zpívá* (Alexander Hackenschmied, Elmar Klos, 1937)
- Splněné sny* (Miroslav Sobota, 1973)
- Šest ran do klobouku* — díl 24 (Miroslav Sobota, 1983)
- Šestý den je sobota* (Vít Hrubín, 1981)
- Úsměvy Inky Zemánkové* (Pavel Vantuch, 2004)
- Věčně zpívající Slunečnice* (Eduard Sedlář, 1984)
- Velké lásky Standy Procházky* (Alexej Nosek, 1989)
- Zlatí úhoři* (Karel Kachyňa, 1979)
- Zpívající film* (Vladimír Sis, 1972)

Biografie

Jiří Anger vystudoval doktorský obor Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Pracuje v Národním filmovém archivu jako výzkumník a redaktor odborného časopisu *Illuminace*. Ve svém bádání se zabývá teorií a historií rané kinematografie, archivního filmu, found footage a audiovizuálního výzkumu. Jeho články se objevily v časopisech *NECSUS*, *Film-Philosophy*, *[in]Transition*, *The Moving Image*, *Quarterly Review of Film and Video* ad. Za studii „Trembling Meaning: Camera Instability and Gilbert Simondon’s Transduction in Czech Archival Film“ získal cenu časopisu *Film-Philosophy* za nejlepší článek roku 2021. Je autorem monografie *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (FF UK, 2018). Momentálně připravuje knižní vydání své disertační práce *Aesthetics of the Crack-Up: Digital Kříženecký and the Autonomous Creativity of Archival Footage* (Bloomsbury, edice *Thinking Media*) a kolektivní monografii o digitalizaci filmů Jana Kříženeckého v Národním filmovém archivu.

Miroslava Papežová je absolventkou magisterského programu Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. V současné době je interní doktorandkou oboru Filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V aktuálně probíhajícím disertačním výzkumu navazuje na magisterskou práci o formátu tzv. televizní písničky coby předchůdci videoklipu. Baví ji historický výzkum v rámci dějin československé kinematografie a audiovizuální kultury po roce 1945, věnuje se historii televizní zábavy, hudebním filmům a formátům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. Pravidelně publikuje v oborových periodících, např. v *NECSUS_European Journal of Media Studies* nebo *Illuminaci*.

Sylva Poláková (Národní filmový archiv)

Dobroslav Zborník

Dokumentarista mezi neoficiálními výtvarnými umělci v 70. a 80. letech

Dobroslav Zborník

Documentary Filmmaker Among Unofficial Visual Artists in the 1970s and 1980s

Abstract

This study, written within the framework of a project The Audiovisual Work Outside the Context of Cinema: Documentation, Archiving, and Access, is focused on the collaboration of film documentarian Dobroslav Zborník with independent artists who engaged in performance art in Czechoslovakia in the 1970s and 1980s. He started this collaboration already during his studies at FAMU in Prague, where he graduated with the documentary movie named *Antinomie* (1973), in which he recorded the happenings of the *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu* [The Crusader School of Pure Humour Without Jokes]. In the second half of the 1970s and the early 1980s, he made cinematic documentations of art events for Milan Knížák (a member of the Fluxus movement), and Milan Grygar (whose work is typified by experiments with connections between graphic art and sound).

The purpose of this study is to review Zborník's role within Czech action art, as well as an attempt at a contextual analysis of the integration of the moving image by artistic disciplines as another expressive, not purely documentary, component. Part of the study is therefore monitoring the gradual acceptance of event documentation based on the local historical context. In 1970s Czechoslovakia, performances and happenings were first recorded onto celluloid because video technologies only made their way to the Eastern Bloc countries with a considerable delay. Zborník's cinematic documentations were later, under various conditions, and with the use of methods corresponding to the times, copied onto video cassettes, or digitised, which contributed to their accessibility, but also to the omission of their specifics.

Klíčová slova

videoart, pohyblivý obraz, performance, filmová dokumentace, Československo

Keywords

videoart, Moving Image, Performance, Cinematic Documentation, Czechoslovakia

Spolupráce dokumentaristy Dobroslava Zborníka s neoficiální uměleckou scénou doposud nebyla dostatečně reflektována filmovou ani uměleckou obcí. A to i přes to, že díky Zborníkovým filmům zaznamenávají akce předních českých umělců, zejména Milana Knížáka a Milana Grygara, máme svědectví o performativním umění, které bylo v období normalizace na oficiálních místech v Československu považováno za podvrtné, což znesnadňovalo samotnou tvorbu, její prezentaci, a nakonec i uchování historické stopy.

Pokusy o filmové a následně video dokumentace živých akcí měly v této době spíše amatérský nebo případně zpravodajský charakter. Naproti tomu Zborník jako absolvent katedry režie na pražské FAMU respektoval specifika daných uměleckých akcí a zároveň aplikoval zavedené i inovativní kinematografické postupy i trendy. Záměrem této studie je revize Zborníkovy role v rámci českého akčního umění, a také pokus o kontextuální analýzu integrování pohyblivého obrazu uměleckými disciplínami jako další výrazové, nikoli čistě dokumentační složky. Součástí studie je tedy sledování postupného akceptování dokumentace akce na základě lokálního historického kontextu. Ten pak tvoří reflexe aktivit neoficiální umělecké scény včetně snah o mezinárodní kontakty, jež byly bedlivě monitorovány složkami Státní bezpečnosti. Zdůrazněny jsou i možnosti a limity dostupnosti záznamových médií pohyblivého obrazu, které vedly k pozvolnějšímu zapojení filmu a videa do umělecké praxe a zároveň k navazování spoluprací s amatérským i profesionálním filmovým prostředím.

Dokumentací proti zapomnění

Médii dokumentace uměleckých akcí, které se rozvíjely v druhé polovině 20. století ve výtvarných směrech a žánrech, jako je land art, body art, performance či happening, se stal film spolu s textem, kresbou a fotografií. Způsoby a důvody, pro které byl film ve výtvarném prostředí akceptován jako vhodné záznamové médium nebo dokonce jako součást uměleckého konceptu, se však mohly lišit podle provenience i v podání jednotlivých tvůrců.¹⁾

Otázku, zda dokumentovat, či ne, si kladla řada výtvarných umělců a umělekýň inklinujících k živé akci, ať už působili v západním uměleckém provozu, nebo v socialistickém bloku. Ačkoli se jejich možnosti značně lišily, vypořádávali se s tímto dilematem, které vycházelo z konceptuální ideje oproštěného umění od vizuality a hmotného objektu referujícího pouze k sobě samému. Jakékoli médium schopné částečně myšlenku konceptuálního díla reprodukovat vytváří jeho vizuální otisk, a tak dokumentace nepřipadala pro mnohé tvůrce v úvahu. Naproti tomu právě výše vyjmenované směry a žánry vymaheně

1) Nad významem fotografické dokumentace výtvarné umělecké akce se v zahraničním kontextu zabývá Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie* (Praha: Nakladatelství AMU, 2004). Českému akčnímu umění v 70. letech a tehdejšímu pojetí fotografické dokumentace se věnuje Hana Buddeus v publikaci *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století* (Praha: VŠUP, 2017). Tématu akceptování dokumentace byla věnována Konference Dokumentace umění, viz Jan Krτίčka – Jan Prošek, eds., *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2013).

ze systému výtvarného provozu závisely na veřejném zhodnocení v podobě výtvarné kritiky, aby vůbec vešly ve známost a do společenského povědomí. Především prchavé akce, jako jsou performance a happening, které po sobě nezanechávaly žádné trvalejší známky intervence do veřejného prostoru či krajiny, nebo dokonce probíhaly bez diváků, by byly bez jakékoliv dokumentace odsouzeny k zapomnění. Proto tvůrci, kteří ve svých individuálních akcích ohledávali například vztahy mezi vlastním vnímáním a prostorem, přijali dokumentační roli fotografie a posléze i filmu.

Fotografické i filmové dokumentace, na rozdíl od textových popisů nebo od kresby, které vytvářeli samotní tvůrci, mohly být pořizovány i mimo původní záměr nebo bez přímého vědomí tvůrců-performerů. I takové dokumentace se však posléze staly referenčními stopami umělecké akce nebo byly dokonce valorizovány jako svěbytné reprezentace uměleckého díla. Jiní umělci naopak záměrně integrovali fotografii v podobě série do samotného procesu tvorby.²⁾ V případě body artových nebo land artových akcí mohly fotografické série nabýt analytického konceptuálního charakteru. Fotografie, která byla přijímána nejprve jako autentický dokumentační nástroj, mohla koncept navíc dále rozvíjet.

Využití fotografických sérií je již krůček od akceptování pohyblivého obrazu, který byl umělci znovu rozpoznán jako médium schopné zaznamenat událost v čase. Právě důraz na procesualnost konceptualismu umožnila vstup pohyblivého obrazu mezi výrazové prostředky výtvarného umění druhé poloviny 20. století. Takto například americký umělec Bruce Nauman natáčel již koncem 60. let své performance na 16mm film i na video.³⁾ S filmem a videem nepracoval jako čistě se záznamovým médiem. Natočené scény promítal v instalacích, které měly na diváky působit tak, aby se v danou chvíli stali rovněž performery.⁴⁾ Zatímco se Nauman rozhodoval mezi filmem a videem podle tvůrčího záměru, ve stejné době v Československu připadal z důvodu obtížného a pozdějšího rozšíření videa v úvahu pouze film. Pokud Nauman mohl již na počátku realizačního procesu počítat s vytvořením instalace a s interakcí s diváky, akční a intermediální umělci v totalitním Československu své akce pořádali buď pro omezený okruh přátel, nebo docela v soukromí, a i za takové projevy byli perzekvováni.

Důvod, proč máme první záznamy výtvarných akcí dochované na 8mm nebo 16mm filmu, nemají nic společného s autorskou konceptuální rozvahou, jakou si mohl dovolit zmíněný Nauman, ale odpovídají technickým a provozním podmínkám v tehdejším Československu. Úzké filmové formáty byly rozšířené mezi filmovými amatéry, ale vlastnili je i profesionální filmaři se zájmem o experimentální film nebo výtvarné umění, a do této druhé skupiny patřil právě i Dobroslav Zborník. Dalším způsobem, jak se dostat k filmové technice, bylo neoficiální využívání profesionální filmové techniky rozličných státních pracovišť. Na tomto šedém poli se mohli pohybovat například studenti a absolventi Fil-

2) Např. *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor* (Bruce Nauman, 1967).

3) Např. video *Walk with Contrapposto* (Bruce Nauman, 1968) nebo filmy pořízené na 16mm pás *Bouncing Balls* (Bruce Nauman, 1969), *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Bruce Nauman, 1967–68).

4) *Art Make-Up No. 1, White* (Bruce Nauman, 1967) pořízený na 16mm filmový pás. Barevný zvukový film byl promítán na čtyři stěny, a tak se divák ocitl uprostřed světelně-zvukové scény jako herec v umělcově performance.

mové a televizní fakulty (FAMU),⁵⁾ a taková byla i výchozí pozice Dobroslava Zborníka, který na FAMU studoval na přelomu 60. a 70. let.

Podmínky na FAMU a průnik do neoficiálních uměleckých skupin

Seznámení Dobroslava Zborníka zejména s pražskou neoficiální uměleckou scénou proběhlo ještě během jeho studií na pražské FAMU. Zborník (nar. 11. 7. 1945) pocházel z Českých Budějovic a na katedru režie nastoupil v roce 1966, tedy v době takzvaného společenského uvolnění. Škola tehdy byla v konečné fázi reorganizace, která probíhala v letech 1959–1965 a souvisela s celkovou přestavbou československého vysokého školství. Během tohoto školského programu zanikla například Vysoká škola ruského jazyka a literatury (1952–1959), po níž získala FAMU budovu na Smetanově nábřeží.⁶⁾ FAMU se tak rozrostla o reprezentativnější prostory a stala se jakousi výstavní školou, jejíž renomé mělo sahát až za hranice, o čemž svědčí koncipování školy jako mezinárodní. To se projevovalo například v pravidelném přijímání zahraničních studentů a studentek zejména z východního bloku nebo účast na mezinárodním vysokoškolském filmovém plénu.⁷⁾ Škola tak byla v živém mezinárodním kontaktu a prioritou již nemělo být samotné řemeslo a praxe, ale celkově zájem o zvýšení úrovně vysokoškolského studia a prohloubení znalostí studentstva.⁸⁾ Součástí prioritizace teoretické výuky byla jasnější diferenciací oborů. Od založení FAMU bylo v první dekádě studium nejprve oborově smíšené. V této době se nerozlišovalo mezi režii dokumentárního a hraného filmu. Úkoly zahrnovaly oba směry. Rozdělení přicházelo až na konci 3. ročníku. Následovaly státnice a natočení absolventského filmu. Po čtyřech letech studia na škole čekala studenty praxe v různých oblastech československé kinematografie. Nejstarší dochované učební plány FAMU prozrazují, že:

(S)tudenti režie měli v prvním ročníku natočit němý reportážní šot na úzký formát, v druhém připravit dokumentární šot (150m), ozvučit ho (opatřit komentářem a archivní hudbou), vedle toho také kolektivně natočit jednu až dvě scény v ateliéru.⁹⁾

5) FAMU spolupracovala s Československým státním filmem, proto studenti mohli využívat služeb Barrandova (např. laboratorního zpracování filmů, půjčování filmové techniky, využívání ateliérového fundusu nebo natáčet v barrandovských studiích). Viz Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: NAMU, 2017), 194.

6) O historii FAMU více tamtéž, 172–272 a také Martin Franc – Lenka Krátká, eds., *Dějiny AMU ve vyprávění* (Praha: NAMU, 2017), 142–213.

7) FAMU byla v roce 1953 jedním ze zakládajících členů organizace CILECT (Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision), která umožňovala výměnu studijních plánů a školních filmů studentů. Součástí byl rovněž festival, který se konal v Karlových Varech. Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 198. Od roku 1980 byl zaveden studijní program pro zahraniční studenty z rozvojových zemí FAMU speciál, pro který zajišťovala výuku katedra dokumentu. Zahraničními studujícími na FAMU se zabývala např. historička umění Tereza Stejskalová, ed., *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: tranzit.cz, 2017).

8) „Projekt přestavby FAMU“, Archiv AMU, f. FAMU, k. 1.

9) Viz nejstarší dochované učební plány, Archiv AMU, f. FAMU, učební plány 1951/1952, k. 25.

V době, kdy na FAMU studoval Dobroslav Zborník, vedl pod katedrou režie kabinet dokumentárního filmu Alan František Šulc,¹⁰⁾ scenárista a režisér, který se zaměřoval na dokumentární filmy o architektonických památkách, archeologických výzkumech a na portréty výtvarných skupin a umělců, jež — v souladu s výše zmíněnými učebními plány — opatroval didaktickým komentářem.¹¹⁾ Charakteristickým rysem pro Šulcovu dokumentární tvorbu, ale i pro studentské práce na FAMU nejen v době jeho působení, nýbrž také v následujících dekadách, byl právě onen didaktický komentář, kterým byla doprovázena většina studentských dokumentárních filmů.¹²⁾

Dobroslav Zborník, Šulcův žák, absolvoval dokumentárním dvoj-portrétem umělců Karla Malicha a Karla Nepraše, tedy generačně i esteticky velice odlišných tvůrců, z čehož vycházel i název tohoto filmu *Antinomie* (1973). Dokument je vystaven pomocí protikladů, přičemž nejvýraznější je způsob tvorby obou umělců. Proces a koncept Malichovy práce je představen jako zástupce subjektivní výpovědi interpretující základní stavební principy světa, v němž žijeme. Neprašovu osobnost Zborník zastihl v ohnisku malé umělecké komunity, takzvané Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. Ta vznikla v reakci neoficiální kultury na utlumení galerijního života, redukci oborových časopisů a na opětovné zrušení spolkové činnosti.¹³⁾ Tyto represe odebraly výtvarníkům (a samozřejmě dalším tvůrčím osobnostem) možnost sdílení soudobých uměleckých témat a přístupů. Vyloučení z institucionální pudy posílilo pozici akčního umění a s tím i otázku dokumentace.¹⁴⁾ Zborník se díky svému zájmu o Karla Nepraše dostal do komunity výtvarných umělců, literátů, teoretiků, ale i dalších osobností, které se od poloviny 60. let scházely v pražské hospodě U Křižovníků, odkud také byl odvozen název skupiny. Ústředními osobnostmi byli sochař Karel Nepraš a konceptualista a kreslíř Jan Steklík a dále teoretici Ivan a Věra Jirousovi, autoři happeningů, básníci a spisovatelé Eugen Brikcius, Olaf Hanel, Petr Lampl a Andrej Stankovič, fotografka Helena Wilsonová a malíři Otakar Slavík, Zbyšek Sion a Rudolf Němec. Zborníkovi se podařilo natočit jednu z legendárních her, kterou měli členové skupiny zvlášť v oblíbě, a to Fando, nezlob se, a zařadil ji do svého filmu *Antinomie*. Parafráze na hru Člověče, nezlob se vznikla na základě jména hospodského z piv-

10) O kabinetu dokumentárního filmu vedeném A. F. Šulcem viz Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 202.

11) Např. *Věstonické mysterium* (A. F. Šulc, 1947), *Dílo Bedřicha Hrozného* (A. F. Šulc, 1951) — k těmto dvěma filmům Šulc napsal rovněž scénář a komentář; *Objevená Kouřim* (A. F. Šulc, 1953), *Betlémská kaple* (A. F. Šulc, 1954), *Osvobozená paleta* (A. F. Šulc, 1963), *Kupecký: 1667–1740* (A. F. Šulc, 1965).

12) Vycházím ze vzorku desítek studentských filmů natočených na FAMU od 50. do 90. let, které Národní filmový archiv v roce 2019 poskytl Tereze Stejskalové ve formě studijních projekcí, na jejichž přípravě jsem se podílela.

13) Spolková činnost byla poprvé zrušena již v roce 1948. Výsledkem kritiky tohoto zákazu bylo vytvoření tzv. tvůrčích skupin, které bylo součástí transformace Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU) v roce 1956. Opětovné posílení zákazu proběhlo v letech 1971 a 1972. Více k tématu spolkové činnosti v rámci SČSVU viz Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972* (Olomouc: Vydavatelství FF UP, 2017).

14) Výhody akčního umění jako jednoho z projevů konceptualismu shrnula Pavlína Morganová: „Naprostá institucionální nezávislost, nehmotnost a materiálová nenáročnost udělaly z konceptualismu ideální formu neoficiální kulturní sféry, neboť umožňovaly umělcům a umělkyním relativně svobodně tvořit a svou práci prezentovat díky tehdy populárnímu mail artu doslova po celém světě.“ Dagmar Svatošová – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová, *Výstava jako médium: České umění 1957–1999* (Praha: Akademie výtvarných umění, 2020), 84.



Záběr z filmu *Antinomie* (Dobroslav Zborník, 1973)

nice Křižovnické školy. Záznam hry Zborník pořídil během společného pikniku na jednom z výjezdů, které členové skupiny čas od času organizovali a které byly místem realizace rozličných happeningů.

Zborníkův snímek nebyl prvním filmovým svědectvím o těchto „vlasteneckých tripech“, jak byly akce jejími účastníky nazývány. Člen skupiny, malíř Rudolf Němec, jenž vlastnil 8mm kameru, natáčel tyto výjezdy Křižovnické školy již o dva roky dříve. Jako amatérský filmař zaznamenal společný výlet, který měl být uměleckou interpretací svatojánské pouti z Prahy do Staré Boleslavi.¹⁵⁾ Jeden ze zúčastněných, Eugen Brikcius, o několik dekád později poskytl k tomuto filmu svoje vzpomínky. Němce jako kameramana zhodnotil jako neovladatelného a nerespektujícího tehdejší výtvarné zobrazovací konvence a popsal základní charakteristiku struktury výletů, během nichž se zúčastnění věnovali pseudotvorbě, k níž využívali či zneužívali nalezené předměty, například střepy, části rámu šlapacího kola, architekturu (boží muka), přírodu (stromy) i veřejné interiéry (hostince). Přizvaný host poutního výletu, Josef Kroutvor, podle Brikciuse tehdy po krátké době akci opustil s námitkou, že jde o pouhý výlet, nikoliv happening.¹⁶⁾

15) Původní 8mm film (*Bez názvu*, Rudolf Němec, 1971) zapůjčila Němcova partnerka Alena Taschnerová Vědecko-výzkumnému pracovišti Akademie výtvarných umění, kde byl digitalizován za účelem publikace na DVD, viz Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Sláva Sobotovičová, eds., *České akční umění: Filmy a videa 1956–1989* (Praha: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015).

16) Viz „Rudolf Němec a Eugen Brikcius / Kuklení a sluneční hodiny“, *Art for Good*, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artforgood.cz/cs/dalsi-dila/pakukleni-a-slunecni-hodiny>.

V hodnocení událostí a aktivit provozovaných Křižovníky nepanovala shoda. Filmové záznamy Rudolfa Němce a Dobroslava Zborníka jsou však vedle ústních svědectví téměř jedinou historickou stopou vedoucí k umělecké skupině, která vědomě pracovala s možnostmi živé umělecké akce. Zda si aktéři křižovníckých „vlasteneckých tripů“ kladli otázku, jestli dokumentovat, či ne, o tom nejsou jasná svědectví.

Zborníkův absolventský dokument se od Němcova neurotického amatérského záznamu výrazně odlišuje právě díky profesionální studijní průpravě, respektováním kinematografických konvencí týkajících se kompozice, střihu a dramaturgie a také dodatečným didaktickým komentářem, který byl na FAMU v této době standardní součástí filmového cvičení.¹⁷⁾ Zatímco Němcovy snímky jsou třeba i rozostřené, tmavé, a posloupnost jednotlivých scén a záběrů působí velmi nahodile, ve Zborníkových dokumentech rozpoznáváme klasické postupy filmové montáže i rysy připomínající snímky československé nové vlny. Rudolf Němec se mezi přáteli pohyboval s kamerou v ruce jako jeden z účastníků výletů. Dobroslav Zborník, který nebyl součástí skupiny, si zachovával odstup pozorovatele, který se projevuje v komponování záběru, kde se střídají celky s detaily a pohyby kamery (jízdy, transfokace), jež podporují dramaturgickou linii. Detaily tváří zkřivených po vypití panáka a úsměvy těch, kteří postupují ve hře dále, nebo hudebníci vyprovázející kolemjdoucího pasáka evokují konvence československého filmu 60. a 70. let, v nichž se mísila autenticita s poetickou stylizací. Tyto dva rozličné snímky dobře ukazují možnosti filmové dokumentace živé akce, které se postupně v českém akčním umění rozvíjely ve dvě paralelní linie: využití autentičnosti filmového záznamu, které vychází z pozice amatérského filmu a na straně druhé estetizace filmové reprezentace spojující výtvarné umění s kinematografií.

Pozvolné přijímání dokumentace pod vlivem hnutí Fluxus

Výlety s rysy happeningů Křižovnícké školy čistého humoru bez vtipu organizoval malíř, fotograf a performer Olaf Hanel. Skupinu stmelovala potřeba vymezit se vůči každodenní všednosti normalizované společnosti a tyto výlety plnily funkci katalyzátoru. V oblasti soudobých uměleckých směrů a idejí se však jednotliví členové mohli lišit. Nevytvářeli tedy uměleckou skupinu v pravém slova smyslu s identickým uměleckým názorem. Hanel, který se již na počátku 70. let zajímal o hnutí Fluxus a jeho pojetí akčního umění, vnášel do aktivit skupiny pojmy jako happening či performance.¹⁸⁾

Navazování kontaktů se zahraničním děním probíhalo sice velice kuse a nesoustavně, ale bylo by nepřesné o československé neoficiální kultuře v 70. letech uvažovat jako o zcela izolované. Nesnáze, s jakými byly informace získávány, nebyly o nic složitější než mož-

17) Na DVD *České akční umění: Filmy a videa 1956–1989* byl však „snímek“ Fando, nezlob se, ve skutečnosti pouze fragment Zborníkova absolventského filmu *Antinomie*, uveden bez zvuku, čímž se výrazně pozměnilo vyznění snímku, jenž vznikl v běžných studijních podmínkách FAMU. Tímto rozhodnutím byla uměle posílena uměleckohistorická interpretace díla jako záznamu happeningu na úkor dokumentárního charakteru snímku.

18) Viz „Rozhovor Pavlína Bartoňové s Olafem Hanelem Nesoudit od boku (jaro 2018)“, *Art for Good*, 2018, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artforgood.cz/cs/umelec/olaf-hanel>.

nosti jejich sdílení s generačními soupeřníky. Takových mikro-center, kde skupinky umělců mohly bezpečně diskutovat témata moderního a postmoderního umění nebo je dokonce společně ohledávat a experimentovat s nimi, bylo jen velmi málo. Navíc Státní bezpečnost vytrvale usilovala o jejich rozklížení, a to například nasazením agenta, získáním některého člena jako informátora nebo i vytvářením falešného dojmu, že se jím stal někdo z členů komunity.

Ještě před Křižovnickou školou čistého humoru bez vtipu rozvíjela živé umělecké formy skupina Aktuální umění seskupená okolo Milana Knížíka. V této době neměl Dobroslav Zborník se skupinou ještě kontakt — natáčení starších reinscenovaných akcí skupiny proběhlo až v 70. letech, což dokládá prvotní nezáměr o filmovou dokumentaci. Knížíkova cesta k akceptování filmové dokumentace vedla od seznámení s hnutím Fluxus přes vlastní zkušenost s natáčením ve Spojených státech až k osobnímu setkání s Dobroslavem Zborníkem.

Vedle Knížíka byli členy skupiny Aktuální umění Jan Maria Mach, Vít Mach, Soňa Švecová a Jan Trtílek, kteří v letech 1963 a 1967 organizovali demonstrace a manifestace, jak události nazývali, na pražském Novém Světě, kde měl Knížík ateliér. Skupina v roce 1964 vydala Manifest aktuálního umění a začala používat zkrácený název Aktual. Vydávala také nepravidelně vycházející stejnojmenný samizdatový časopis. Těmito akcemi na sebe Knížík upozornil Jindřicha Chaloupeckého, jenž mu v roce 1965 zprostředkoval kontakt se zakládajícím členem hnutí Fluxus, Georgem Maciunasem. Obě hnutí spojovala umělecká revolta proti umění samotnému. Zástupci hnutí Fluxus vyvíjeli specifické výrazové formy blízké žánrům akčního umění. Namísto označení performance a happening více pracovali s termíny events (událost) a také scores (ve smyslu návod). Maciunas, jenž pocházel z území dnešní Litvy, prosazoval šíření myšlenek hnutí do střední a východní Evropy. Jejich levicové smýšlení však nekonvenovalo se zájmy totalitních komunistických režimů, a tak vzniklo jen několik událostí v tehdejší východní bloku, které byly Fluxem inspirovány nebo dokonce organizovány. Šlo zejména o festivaly ve Vilniusu (1966), Praze (1966), Budapešti (1969) a Poznani (1977).¹⁹⁾ Podstatná byla rovněž pozvání do Spojených států amerických, která mířila k umělcům z východního bloku. Milan Knížík se tak roku 1968 dostal do New Yorku, kde realizoval několik uměleckých akcí. Jako první byl natočen jeho happening zaměřený na prožitek trvání času, *Ležící obřad*, v němž účinkovali studenti Dougals's College v New Jersey. Sám si pak vyzkoušel práci s filmem při natáčení krátkého snímku o New Yorku a také o neobydleném Ginger Island v souostroví Britské Panenské ostrovy.²⁰⁾ Nicméně po návratu do Československa filmové zázna-

19) Komplexně se historií hnutí Fluxus ve střední a východní Evropě věnovala kurátorka Petra Stegmann, která v roce 2007 připravila putovní výstavu Fluxus East, jež proběhla v Berlíně, Vilniusu, Krakově, Budapešti a Tallinu. Do obsáhlého katalogu za české výtvarné prostředí přispěl Milan Knížík a historička umění Pavlína Morganová, viz Petra Stegmann, ed., *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007).

20) Film *Ležící obřad* (Milan Knížík, Paul Ryan, 1968) je uchován v newyorském Muzeu moderního umění MoMA, kam byl darován jako součást sbírky The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, viz „Milan Knížík Lying Ceremony from Performance Files 1968“, MoMA, cit. 30. 6. 2022, <https://www.moma.org/collection/works/178953>. Druhý snímek byl později zařazen do filmu *George: The Story of George Maciunas and Fluxus* (Jeffrey Perkins, 2018), jelikož referoval o Maciunasově záměru založit na ostrově komunu hnutí Fluxus.



Úvodní titulková sekvence z filmu *Materiálová events* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1977)

my nevyužíval. A to až do roku 1977, kdy spolu s Dobroslavem Zborníkem natočili na 8mm černobílý materiál rekonstrukci jeho happeningu *Kamenný obřad*. V roce 1977 dále realizovali záznam z performance *Materiálová events* a v polovině 80. let ještě krátký film o módě *Zab se a leť*, oba na 8mm barevný film. Je zajímavé, že ačkoli byl *Kamenný obřad* pro natáčení reinscenován, Zborník se držel velmi skromného a nenápadného způsobu záznamu, takže celá akce působí autenticky a civilně. *Materiálová events*, v níž Knížák podroboval různé materiály destrukci či transformaci, a která byla provedena bez diváků v době, kdy bylo Knížákovi uloženo domácí vězení, podtrhuje uzavřenost události subjektivní kamerou. Umělec Zborník tentokrát nesnímá (vyjma jeho rukou) a kameru soustředí pouze na samotnou interakci materiálů, které uvozují mezititulky napsané na papírové čtvrtky. Poslední spolupráce Knížáka a Zborníka na filmu *Zab se a leť* vznikla v období, v němž se performer zabýval užitými uměleckými disciplínami včetně módy, kterou pojímal jako vysoce individualizovaný projev a zároveň terén pro parodování konzumní společnosti. Zvukový film dotvořila hudba skupiny Aktual, která na Knížákův popud převzala název původního výtvarného hnutí. Scény v tomto snímku připomínají pokusy o choreografii a spolu s hudbou přibližují tento krátký film žánru videoklipu, jenž už v 80. letech inspiroval i průkopníky českého videoartu.²¹⁾

21) Např. amatérský filmař a člen oboru video Ivan Tatíček přiznává, že ho v 80. letech inspirovalo vysílání videoklipů rakouské televize. Srov. Martin Blažíček – Sylva Poláková, „Ivan Tatíček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě“, *Iluminace* 32, č. 1 (2020), 85.

Milan Knížák vzpomíná, že s ideou filmového záznamu přišel právě Dobroslav Zborník, zatímco on v této době neměl koncepční představu o dokumentování vlastních happeningů a performancí.²²⁾ Důvody, které vedly Knížáka k natočení těchto filmů, mohly mít z umělcovy strany spíše pragmatický ráz. V roce 1981 v samizdatovém časopise *Vokno* uvedl:

Happeningy šedesátých let ještě dokumentaci tolik nepotřebovaly. Vznikala sice, ale nějak na okraji, jako zpráva pro pokračovatele, jako předem připravovaná stránka Dějin umění.²³⁾

Obdobně jako v případě rekonstrukce historie Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu a Zborníkova *Antinomie* nebo Němcova filmu z vlasteneckého tripu, také Milanu Knížákovi přinesly filmové záznamy v budoucnu uznání v podobě zahrnutí těchto filmů do uměleckých sbírek.²⁴⁾

Performance jako „zakázané“ umění i její komodifikace

Pro Státní bezpečnost měla Knížákova a Zborníkova spolupráce, a také přátelství, rovněž pragmatické využití, které umožňovalo získávat informace o Knížákově kontaktu se zahraničím.²⁵⁾ Jak uvádí ve svém výzkumu subversivní role výtvarného umění v období normalizace Mirek Vodrážka, Státní bezpečnost instruovala agenty k získávání informací o výtvarnících, které pak využívala pro domácí i zahraniční zpravodajské strategické účely. Jedním z takových informátorů byl také Dobroslav Zborník, jenž byl donucen ke spolupráci poté, co v roce 1969 natočil studentský film o upálení a pohřbu Jana Palacha.²⁶⁾ Film byl pravděpodobně zničen. Podle Vodrážky Zborníkův případ souvisel se snahou StB o vymýcení jakýchkoliv svědectví (fotografických, textových, filmových) o Palachově protestu, jelikož se jednalo o silnou symbolickou událost namířenou proti totalitnímu režimu.²⁷⁾ Snaha o potlačení historických stop konkrétních událostí a osobností s nimi spojených, které nevytvářely dobrý obraz komunistické společnosti, byly strategií, z níž lze vyvodit, jaké umění bylo Státní bezpečností vnímáno za problematické. Vedle obsahových důvodů byly postihovány i ty tvůrčí projevy, které byly inspirovány západním moderním uměním. Do kategorie zakázaného umění patřila také performance, která byla považová-

22) Rozhovor s Milanem Knížákem vedla Sylva Poláková, 8. 6. 2021, Národní filmový archiv, sbírka Orální historie. O dokumentacích svých akcí dále umělec píše v publikaci Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995* (Praha: Gallery, 2000), 9–12.

23) Viz Milan Knížák, „Performance jako vývoj i jako degenerace“, *Vokno*, č. 4 (1981), 44.

24) O akvizice Knížákových a Zborníkových filmů se rozšířila sbírka pohyblivého obrazu Galerie moderního umění v Hradci Králové, která zakoupila filmová díla *Kamenný obřad* a *Zab se a leť*.

25) Mirek Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace: Demytologizační a detektivní příběh* (Praha: Centrum pro dokumentaci totalitních režimů, 2019).

26) ABS, f. MV-KR, svazek tajného spolupracovníka Dobroslava Zborníka, reg. Č. 10399, arch. č. 808985 MV, krycí jméno Sýkora.

27) Další příklady palachovského „obrazoborectví“ viz Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace*, 59.

na za zvlášť podvratnou, protože jako žánr, jenž se obešel bez institucionální půdy, téměř nepodléhala kontrole.

Přesto se československým akčním umělcům podařilo prezentovat svoje práce i na mezinárodním poli, a to zejména formou takzvaného mail artu, který spočíval v zaslání textové, grafické nebo fotografické dokumentace poštou. Zajímavá byla z hlediska uvedení velkého počtu československých tvůrců přehlídka *Works and Words* pořádaná v roce 1979 v Amsterdamu, které se s dokumentacemi Knížákových akcí zúčastnil i Dobroslav Zborník.²⁸⁾ Desetidenní přehlídka měla představit současné umělce ze socialistických zemí, jako bylo Československo, Maďarsko, Polsko a Jugoslávie. Program zahrnoval přednášky, performance, instalační umění, fotografii a také filmové a video projekce.²⁹⁾ Přehlídku zorganizovalo amsterdamské umělecké centrum De Appel, které v roce 1975 založila původně knihovnice ve Stedelijk Museum Amsterdam a posléze kurátorka Wies Smals v reakci na nedostatek platformy a možností pro prezentaci současných uměleckých forem, zejména performance, videa a konceptuálního umění. Kurátorem přehlídky orientované na současné umění v sovětském bloku byl holandský umělec Frank Gribling. Přehlídka tím, že prezentovala i fotografickou, filmovou a video dokumentaci, dala jasně najevo, že i umění akce může být za použití dalších médií umožněn druhý život a dále cirkulovat v uměleckém provozu. Centrum De Appel bylo také v Evropě ojedinělé tím, že nabízelo honorovaný program pro umělce a umělkyně, kteří zde mohli realizovat libovolný nemateriální koncept. Aktivita De Appel otevíraly možnosti pro komodifikaci nových uměleckých žánrů, které se původně vymezovaly proti výtvarnému provozu, a tak i účast československých zástupců můžeme interpretovat jako stvrzení akceptování dokumentace.

Performance byla uměleckou disciplínou, a radikálněji — způsobem života, která mohla československé umělce propojovat se Západem, ale i se sovětskými performery, jako byli Anatolij Žigalov nebo Natalja Ablaková.³⁰⁾ O pokusu rozvinout vztahy také se sovětskými performery svědčí přednáška Jana Sekala o Žigalovovi a Ablakově uskutečněná v říjnu 1980 v salonku hotelu Evropa v Praze, po níž mělo ke konci roku 1981 následovat osobní setkání s těmito performery v Karlových Varech.

28) Z tehdejšího Československa byli zastoupeni akční umělci Jan Mlčoch, Jiří Kovanda, Július Koller, Karel Miler a Vladimír Havrilla.

29) V roce 2018 byl uměleckým centrem De Appel a ve spolupráci s amsterdamským Eye Museum připraven reprint katalogu přehlídky, viz Frank Gribling, *Works and words: International art manifestation Amsterdam* (Amsterda: De Appel, 1980, reprinted in 2018).

30) Tato umělecká dvojice, která si začala později říkat Tot art (Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov), přijela v roce 2013 do Prahy přednášet o své tvorbě v 70. letech. Toto setkání proběhlo v rámci festivalu ruské nezávislé kultury zvaném Kulturus v galerii Tranzitdisplay. Anotace programu tvořilo prohlášení dvojice Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov, které odpovídalo chápání politizovaného konceptuálního umění v 70. letech:

Hlavním cílem projektu je pochopit umění, kritizovat ho prostřednictvím umění samotného a zkoumat hranice oddělující život a umění a možnosti a meze jejich přesahu. Politické názory umělce však v žádném případě nejsou formovány jeho/jejími závazky vůči politické straně, ale především jeho/její tvůrčí prací a každou tvůrčí reakcí na výzvy dnešní doby. V tomto souhlasíme s výrokem Jeana-Luca Godarda: „Netvořit politické umění, ale tvořit umění politicky“, a transformovat feministický slogan: „Umění je politika“.

Viz „Debaty se členy skupiny Tot art (Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov)“, *Artmap*, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artmap.cz/debata-se-cleny-skupiny-tot-art-natalja-abalakova-anatolij-zigalov>.

Všechny zmíněné události Státní bezpečnost však podrobně evidovala, připravena dané aktivitě zamezit nebo její aktéry pronásledovat. StB kontrolovala vztahy směrem na Západ, na Východ i uvnitř Československa. V rámci země měla strategii jednotlivá ohniska od sebe izolovat, aby nemohla vzniknout propojená síť. Kategorie zakázaného umění a zakázaných tvůrců však nebyla stabilní. A v této nestabilitě tkvěla metoda totalitního režimu udržovat občany v permanentní nejistotě a strachu. Pokud například nebylo možné zakázané umění vystavovat v domácích podmínkách, neznamenalo to, že nemůže být vystavováno (jako v případě československé účasti na přehlídce Words and Works) nebo prodáno v zahraničí, pokud ovšem byl prodej organizován oficiálně přes Art Centrum,³¹⁾ které sráželo umělcům 35 % a umělci nedostávali západní měnu, nýbrž pouze tuzexové koruny.

Určitá míra kontaktu se zahraničím byla tedy tolerována, nebo dokonce žádoucí. Podobně jako v případě zahraničních výjezdů umělců, jejichž přítomnost v západní zemi byla příležitostí pro rozšiřování informační sítě. Proto také StB nekladla Zborníkovi překážky natáčet Knížákovy akce a prezentovat je v zahraničí. Filmové dokumentace neměly pro StB velký informační potenciál, zvláště v případě, že se jednalo o akce bez přítomnosti publika (jako *Materiálové events*). StB však vyhovovalo, že se Zborník mohl s Knížákem sblížit. Na přelomu 70. a 80. let se o Zborníkovi uvažovalo jako o možném adeptu na zahraničního informátora v západoberlínské nadaci DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), která nabízela také východním avantgardním umělcům stipendia. Po Jiřím Kolářovi to byl právě Milan Knížák, který toto pozvání obdržel a ze strany ČSSR mu bylo po průtazích povoleno vycestovat. Oba umělci pak v Berlíně měli možnost nominovat další tvůrce a Knížák navrhl Dobroslava Zborníka. Tuto informaci StB vyhodnotila jako:

(M)ožnost podstavení našeho TS — Sýkory do Západoberlínské akademie DAAD. Tento by měl možnost kontrolovat činnost Milana Knížáka i Jiřího Koláře a zájmy vedení Západoberlínské akademie v ČSSR.³²⁾

StB měla ale zároveň obavu o dekonspiraci Dobroslava Zborníka a plánovaných cílů, a tak kontrolovala veškerou Zborníkovu korespondenci.³³⁾ Závěrečné vyhodnocení tohoto dlouhodobého plánu znělo:

V hodnoceném období se nepodařilo TS vystavit zájmové organizaci využívané speciálními službami KS Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) v NSR. Nesplněný úkol souvisel s nezájmem uvedené organizace o osobu TS.³⁴⁾

31) Přes Art Centrum nakupovala např. Meda Mládková. Viz Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace*, 123.

32) ABS, f. MV-KR, svazek nepřátelské osoby Milana Knížáka, reg. č. 30277, arch. č. 718731 MV, krycí jméno Aktuál.

33) Tamtéž. Podrobně o Zborníkově připravovaném infiltrování DAAD viz Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace*, 100–102.

34) Tamtéž.

Ačkoli se před Zborníkem otevírala možnost zahraničních zkušeností a kontaktů se současným uměním, již záhy po absolvování FAMU se zapojil do standardního monopolizovaného filmového průmyslu jako asistent režie ve Filmovém studiu Barrandov. Paralelně však udržoval kontakt s umělci, kteří působili v neoficiální sféře českého výtvarného umění a udržoval s nimi přátelské i profesní vazby, když pro ně natáčel jejich akce, které se mimo jiné i díky jeho filmům prosazovaly na mezinárodním poli.³⁵⁾

Estetizovaný filmový dokument

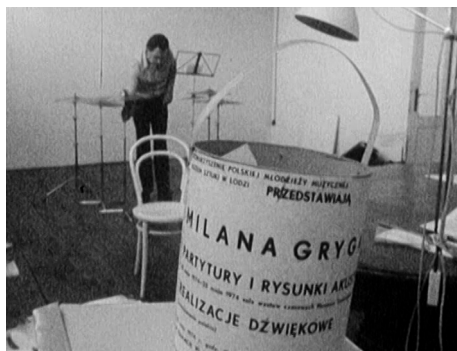
Vedle tvůrců, kteří ostentativně ve svých akcích artikulovali témata svobody (např. Milan Knížík) nebo parodovali struktury totalitního režimu (např. Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu), české neoficiální umění skýtalo prostor také pro umělce solitérního typu, kteří vnímali západní umělecké tendence, ale obsah jejich tvorby byl spíše introspektivní. Podobně orientovanou osobností byl také Milan Grygar, pro nějž Dobroslav Zborník natočil v první polovině 80. let několik vysoce estetizovaných záznamů některých starších akcí. Grygarova tvorba vychází z vazeb na mezinárodní intermediální tendence a hudební avantgardu 60. let. Grygar se nejprve zabýval zvukovými kvalitami kresby, když na magnetofonové pásky nahrával ruchy vydávané uhlem, dřívkem nebo jiným grafickým nástrojem. Jeho *Akustické kresby* tak byly obohaceny o dimenzi času. Následně začal pracovat s možnostmi řízení náhody a nechával různé předměty (zejména hračky jako kovové slepičky na klíček či káči) vykonávat částečně mechanizovaný pohyb. Výstupem těchto experimentálních akcí, mnohdy předváděných publiku na způsob scénického představení, byly kresby a zvukové nahrávky, a následně také fotografická či filmová dokumentace zachycující vznik díla. Všechny tyto složky měly zaznamenat procesualnost díla. Z hlediska konceptuální integrace zvuku byla pro Grygara podstatná spolupráce se zakladatelem zvukové laboratoře Ústavu pro hudební vědu Akademie věd a muzikologem Vladimírem Léblem. Ten se již v 60. letech zabýval analýzou uměleckých děl na pomezí hudby a slova, výtvarného umění a divadla a svými publikacemi zprostředkoval československému prostředí vhled do aktuálních tendencí v evropské a americké experimentální hudbě včetně osobnosti a tvorby Johna Cage.³⁶⁾ V Léblově laboratoři Grygar natáčel zvukové nahrávky svých performancí a společně připravovali i některé výstavní projekty.³⁷⁾ Filmové záznamy Grygarových intermediálních performancí se objevují již ve dvou dokumentárních filmech z přelomu 60. a 70. let.³⁸⁾ Zpětně, na počátku 80. let, Grygar reinscenoval své tři

35) Dobroslav Zborník po roce 1989 natočil ještě řadu dokumentů v produkci Originálního videojournalu nebo pro Nadaci dobré vůle Olgy Havlové. Když však vyšlo najevo, že byl v letech 1971–1989 agentem StB, byla jeho reputace filmového profesionála ve službách neoficiálního umění vážně zproblematicována. 4. ledna 2001 se Zborník ve svém pražském bytě zasebevraždil.

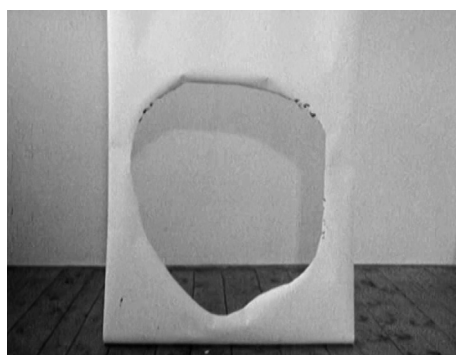
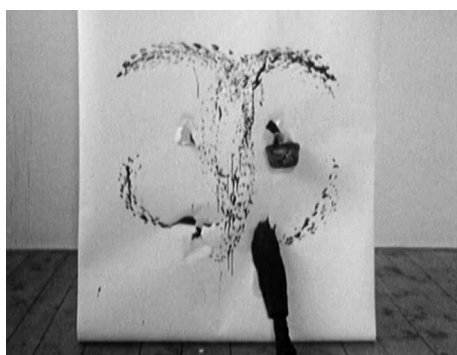
36) Vladimír Lébl, „O mezních druzích hudby“, in *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu* (Praha–Bratislava: Supraphon, 1970), 216–246.

37) Např. výstava Milana Grygara na festivalu experimentální hudby ve slovenské Smolenici v roce 1970. Více o Milanu Grygarovi a jeho spolupráci s Vladimírem Léblem viz Jakub Hauser, „Otevřená díla Milana Grygara“, *Flash Art*, 21. 12. 2014, cit. 30. 6. 2022, <https://flashart.cz/2014/12/21/otevrena-dila-milana-grygara/>.

38) *Akustická kresba* (Ludovít Vavro, 1968) a *Černobílé kontrapunkty* (Josef a Jaroslav Kořánovi, 1971).



Záběr z filmu *Prstová partitura* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1982)



Záběr z filmu *Hmatová kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)



Záběry z filmu *Živá kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)

starší performance *Prstová partitura* (1982), *Hmatová kresba* (1983) a *Živá kresba* (1983) z 60. let, které natočil Dobroslav Zborník na 16mm filmový materiál.

Prstovou partituru uvozují záběry na Milana Grygara za magnetofonovým páskem nebo kontrolujícího partituru, a přitom pozoruje přípravu bicí soustavy a interpreta Alana Vitouše. Zborník stylizuje situaci jako blízkou koncentraci dirigenta a hudebníků před zahájením koncertu. S prvním tónem pak již dynamicky střídá detaily na činely, na Vitoušovu tvář či jeho ruce v nadhledu, jak doslova snímají hudební instrukce z Grygarovy par-

titury. Zajímavý záběr, který napoprvé může zůstat bez povšimnutí, tvoří v úvodu snímku pohled na papírový kbelík oblepený jakýmsi plakátem s textem v polštině, jenž poukazuje na provedení této performance v Muzeu umění v Lodži z roku 1974. Ve snímku z roku 1983 je tak evidentní připomínka předchozího provedení.

Statičtější kompozici zvolil Zborník u druhých dvou Grygarových akcí, kde samotného umělce při performance snímá pouze frontálně a měnil případně celek za polodetail či detail. Získal tak dojem pevného rámu, v němž se daná umělecká událost odehrává. Oba filmy začínají příchodem umělce. Při realizaci *Hmatové kresby* se Grygar během kreslení orientoval pouze pomocí sluchu a hmatu. Očnímu kontaktu s procesem vzniku kresby záměrně bránila instalace velké papírové opony, za níž umělec seděl a protrženými otvory kreslil na vnější stranu papíru. Film *Hmatová kresba* zaznamenává proces paralelních relací mezi performerovým tělem, nastavenými limity a dále kresbou a zvukem. Poslední z akcí, kterou Zborník s Grygarem natočili, *Živá kresba*, nese prvky humoru. Grygar v ní vystupuje jako kouzelník. Jeho rekvizitami jsou klobouk, z něhož postupně vyndává dětské mechanické hračky, které pomocí zapálených sirek obdarovává schopností kreslit. V detailech sledujeme, jak vzniká kresba, již pak už v jakémsi epilogu filmu vidíme v konečné podobě. K procesualnosti, do které jsme jako diváci vtahováni pomocí detailů, přidává Zborník kontemplativnější závěr.

Závěrem k významu původního záznamového média

Na základě příkladu spolupráce filmového dokumentaristy Dobroslava Zborníka se zástupci neoficiálního umění, jimž se dařilo udržovat kontakt se zahraničním děním, můžeme o filmovém záznamu říci, že sehrál významnou roli v komodifikaci konceptuálního umění. Díky těmto záznamům také dnes můžeme skládat mnohavrstvý obraz historie umění v období normalizace.

Sledování různých sociokulturních dynamik, jako byla Zborníkova vazba na filmové školství a produkci, a také na tajnou policii — považuji za klíčové k pochopení vývoje nejen zahraničního, ale i domácího performativního umění. Je však třeba zdůrazňovat také specifika rozličných dispozitivů odlišných mediálních praxí, ať už výtvarných, filmových, hudebních, literárních, nebo scénických, které se v konkrétním díle či autorské tvorbě prolínaly. Proto jsem se v této studii zaměřila na jeden konkrétní příklad spolupráce s filmovým profesionálem, který mohl výtvarným umělcům nabídnout v tehdejší kinematografii preferované technické i estetické filmové postupy. Vzhledem k tomu, že v Československu došlo k rozšíření videotechnologií se značným zpožděním, mohli se výtvarní umělci obracet spíše na filmové profesionály nebo amatéry, kteří pracovali s úzkými materiály 8mm a 16mm filmu. Filmové záznamy uměleckých akcí předcházejí videoperformancím, ale z hlediska jejich historického kontextu by nemělo docházet k zaměňování technologií, kterému bohužel nebylo zabráněno v 90. letech vlivem snadné a sbírkovými institucemi nesystematizované digitalizace filmových i video materiálů. Filmové záznamy akcí, jež jsou v této studii zmiňovány, byly později za rozličných okolností převedeny (mnohdy takzvaně „ze zdi“) na jiná obsoletní média (např. na VHS kazety či DVD). To umožnilo jejich snazší šíření v uměleckém prostředí, ale i postupnou degradaci. Ve větší-

ně případů to vedlo ke snížení technické kvality a potlačení významu odlišného dispozitivu vzniku díla. Zmiňované filmy Dobroslava Zborníka jsou rozptýleny v soukromých archivech umělců (v případě záznamů akcí Milana Knížíka a Milana Grygara). Pouze Zborníkův absolventský snímek *Antinomie* je adekvátně uložen v Národním filmovém archivu na základě smlouvy se Studiem FAMU. Umělecká obec zná Zborníkovy záznamy akcí Křižovnické školy čistého humoru, Milana Knížíka a Milana Grygara z VHS a DVD kopií, které mají vzhledem k neodbornému přepisu nízkou kvalitu.

Jedině detailnější pozornost vůči produkci historických filmových záznamů akcí, kdo, kde, kdy a jak je realizoval, může vést k záchraně této neopominutelné části kulturního audiovizuálního dědictví. Studiem dokumentace, a zejména dynamik, které měly vliv na její přijetí, podoby a rozšíření, můžeme lépe pochopit nejen východiska průkopníků akčního umění, ale také pozdější vývoj performance od 90. let dále, jehož nedílnou součástí je instalace, video a další navazující mediální variety jako počítačové umění a internet. V českém kontextu na příkladu Dobroslava Zborníka jsme mohli sledovat dvě základní linie, které na jedné straně vycházejí z pokusu o autentický záznam, na straně druhé akceptují (re)inscenování a estetizaci filmového záznamu za využití postupů běžných v klasické kinematografii a ve filmovém vyprávění. Zborníkův příklad dokazuje, že ačkoli v československém umění video až do 80. let téměř absentovalo, zájem o pohyblivý obraz mezi uměleckou obcí existoval.

Financování

Článek vznikl jako výstup výzkumného projektu „Audiovizuální dílo mimo kontext kinematografie: dokumentace, archivace a zpřístupnění“ (DG20P02OVV025), který je financován z programu NAKI II Ministerstva kultury ČR.

Bibliografie

- Binarová, Alena. *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972* (Olomouc: Vydavatelství FF UP, 2017).
- Blažíček, Martin – Sylva Poláková. „Ivan Tatiček – od amatérského filmu k profesionální videotvorbě“, *Illuminace* 32, č. 1 (2020), 77–92.
- Buddeus, Hana. *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století* (Praha: VŠUP, 2017).
- „Debaty se členy skupiny Tot art (Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov)“, *Artmap*, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artmap.cz/debata-se-cleny-skupiny-tot-art-natalja-abalakova-anatolij-zigalov>.
- Franc, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: NAMU, 2017).
- Franc, Martin – Lenka Krátká, eds. *Dějiny AMU ve vyprávění* (Praha: NAMU, 2017).
- Gribling, Frank. *Works and words: International art manifestation Amsterdam* (Amsterdam: De Appel, 1980, reprinted in 2018).
- Grygar, Štěpán. *Koncepční umění a fotografie* (Praha: Nakladatelství AMU, 2004).
- Hauser, Jakub. „Otevřená díla Milana Grygara“, *Flash Art*, 21. 12. 2014, cit. 30. 6. 2022, <https://flashart.cz/2014/12/21/otevrena-dila-milana-grygara/>.

- Knížák, Milan. *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995* (Praha: Gallery, 2000).
- Knížák, Milan. „Performance jako vývoj i jako degenerace“, *Vokno*, č. 4 (1981), 44.
- Krtička, Jan – Jan Prošek, eds. *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2013).
- Lébl, Vladimír. „O mezních druzích hudby“, in *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu* (Praha–Bratislava: Supraphon, 1970), 216–246.
- Morganová, Pavlína – Terezie Nekvindová – Sláva Sobotovičová, eds. *České akční umění: Filmy a videa 1956–1989* (Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015).
- Stegmann, Petra, ed. *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007).
- Stejskalová, Tereza, ed. *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: tranzit.cz, 2017).
- Svatošová, Dagmar – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová. *Výstava jako médium: České umění 1957–1999* (Praha: Akademie výtvarných umění, 2020).
- Vodrážka, Mirek. *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace: Demytologizační a detektivní příběh* (Praha: Centrum pro dokumentaci totalitních režimů, 2019).

Seznam citovaných filmů:

- Akustická kresba* (Ludovít Vavro, 1968)
- Antinomie* (Dobroslav Zborník, 1973)
- Betlémská kaple* (A. F. Šulc, 1954)
- Bez názvu* (Rudolf Němec, 1972)
- Bouncing Balls* (Bruce Nauman, 1969)
- Černobílé kontrapunkty* (Josef a Jaroslav Kořánovi, 1971)
- Dílo Bedřicha Hrozného* (A. F. Šulc, 1951)
- Hmatová kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)
- Jan Palach* (Dobroslav Zborník, 1969)
- Kamenný obřad* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1972)
- Kupecký: 1667–1740* (A. F. Šulc, 1965)
- Ležící obřad* (Milan Knížák, Paul Ryan, 1968)
- Materiálová events* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1977)
- Osvobozená paleta* (A. F. Šulc, 1963)
- Objevená Kouřim* (A. F. Šulc, 1953)
- The Story of George Maciunas and Fluxus* (Jeffrey Perkins, 2018)
- Prstová partitura* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1982)
- Věstonické mysterium* (A. F. Šulc, 1947)
- Walk with Contrapposto* (Bruce Nauman, 1968)
- Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Bruce Nauman, 1967–1968)
- Zab se a leť* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1985)
- Živá kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)

Biografie

Sylva Poláková absolvovala Katedru filmových studií FF UK. V rámci svého doktorského výzkumu se zaměřila na rozšířené chápání filmu jako pohyblivého obrazu a jeho intervence ve veřejném městském prostoru. Působí jako filmová historička a kurátorka v Národním filmovém archivu, kde se soustředí na experimentální film a pohyblivý obraz v mezioborové perspektivě. Od roku 2020 zde vede výzkumný projekt *Audiovizuální dílo mimo kontext kinematografie: dokumentace, archivace a zpřístupnění* (DG20P02OVV025), který je financován z programu NAKI II Ministerstva kultury ČR. Mezi její další vědecká zaměření patří interdisciplinární průniky filmu, architektury a výtvarného umění a zejména historie českého videoartu. Věnuje se lektorské činnosti (FF UK), spolupracuje s galeriemi, muzei a festivaly a přispívá do odborných a specializovaných periodik.

Ondřej Toužimský (Masarykova univerzita)

Mládí vpřed, či vzad?

*Katedra režie FAMU za normalizace a možnosti uplatnění
jejích absolventů*

Youth Forward or Backward?

*The Department of Directing at FAMU during the Normalization and the Possibilities
of Employment of its Graduates*

Abstract

This article deals with the education, teaching and the careers of students of the Institute of Directors at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU), who studied their course from the academic year 1972/73 during the normalization era.

The first part of the work concentrates on the process of education of graduates of the Institute of Directors at FAMU during the normalization era. This article argues that for these students it was easier to get a job in the film industry than for the previous generation. One of the reasons why it was so is that the new generation was studying at the „normalized“ FAMU. The artistic and ideological education of the students of the Directing department was already fully in the hands of pro-regime teachers and that is why the managers of the Czechoslovakian Film could reassure themselves that there was no danger of another “new wave” and political controversy from their side.

It wasn't the only factor, though. The second part of the article, devoted to the options of a professional career for graduates of FAMU, shows another point of view, which is the fact that FAMU itself worked hard to support its graduates in getting their future employment. Thanks to these steps, the graduates were able to find full-time jobs in the companies of the Czechoslovakian Film and the Czechoslovakian Television. Also, some new ideas gradually appeared to help graduates to make a film debut, by the end of the 1970s. Still, not all graduates could see their debut.

Klíčová slova

FAMU, Československý film, normalizace, filmový debut, Barrandov studio

Keywords

FAMU, Czechoslovakian cinema, normalization, film debut, Barrandov Studio

V letech 1962 až 1968 studovala na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU) režisérka Angelika Hanauerová. V knize *Generace normalizace*, která čerpá z rozhovorů s absolventy FAMU z let 1968 až 1973, Hanauerová vzpomíná, že po absolvování školy se nejenže nedočkala filmového debutu, ale dokonce nemohla ani najít práci v oboru. V podobné situaci se po vstupu vojsk Varšavské smlouvy nacházeli i další její bývalí spolužáci. Například Moris Issa, který dokončil studia na FAMU v roce 1970, se živil jako překladatel a tlumočnick na ambasádě v Praze a k filmu se vrátil až v roce 1989, kdy realizoval svůj první celovečerní snímek *Bizon*. Pouze o rok dříve si svoji celovečerní prvotinu *Správná trefa* (1987) natočil jeho spolužák Rudolf Růžička. Někteří absolventi FAMU z přelomu 60. a 70. let se tak sžili s termínem „ztracená generace“, který použily autorky knihy Marie Barešová a Tereza Czesany Dvořáková v dopise, kterým oslovovaly pamětníky.¹⁾ Tedy s označením, které tuto generaci studentů kontextuálně vsazuje mezi světově proslulé absolventy FAMU známé jako představitele tzv. „nové vlny“ a mezi následující ročníky studentů, kteří už studovali v období probíhající normalizace. Ti totiž měli, podle již zmíněné Hanauerové, profesní začátky o dost snazší. „Když potom vyšla další generace, o čtyři roky mladší než my, kteří nebyli možná natolik ovlivněni těmi reformními komunisty, protože se mezitím na FAMU vyměnil profesorský sbor, tak už získali zaměstnání.“²⁾

Právě výše uvedený výrok mě přivedl k otázce, jež se stala základem pro tento text. Opravdu měli absolventi FAMU, kteří začali studovat na počátku normalizace již pod dohledem obměněného učitelské sboru, lepší výchozí pozici pro získání práce, respektive uplatnění v oboru? A pokud ano, tak proč? Bylo to způsobené tím, že nastupující generace byla již umělecky i společensky vychovávána a na fakultu i přijímána prorežimními pedagogy, jak naznačuje Hanauerová? Nebo mohly být příčinou obecné systémové změny na FAMU, ve školství, potažmo celkově v Československém filmu (ČSF), které více dbaly na zařazení absolventů do pracovního života?

Tento text se proto snaží obsáhnout dění na katedře režie na FAMU, a to především v první polovině 70. let, kdy docházelo k největším změnám nejen na FAMU, ale i v československé společnosti obecně. Cílem je zjistit, v jakém prostředí byla utvářena generace „normalizačních“ posluchačů katedry režie. Jakým přerodem musela fakulta a celkově ČSF po srpnových událostech roku 1968 projít, a jak se tyto události podepsaly na nové generaci režisérů a na jejich možnostech uplatnění po dokončení školy.

„Ztracená generace“

K zodpovězení otázky, zda absolventi katedry režie, kteří začali studovat na počátku normalizace, měli lepší výchozí pozici pro získání uplatnění v oboru, je potřeba dát tuto generaci do širšího kontextu včetně komparace s generací z konce 60. let, která studovala v liberálním období v závěru dekády.

1) Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace: Ztracená naděje českého filmu?* (Praha: NFA, 2017), 29.

2) Tamtéž, 57.

Katedra režie na FAMU se koncem 60. let těšila velké slávě, která i díky „nové vlně“ překročila hranice československého státu. Například režisér Hafed Bouassida v rozhovoru s Terezou Stejskalovou vypráví, že šel na FAMU, protože mu ji doporučil polský režisér Andrzej Munk.³⁾ Režisér Moris Issa se zas rozhodl pro studium kvůli doporučení od svého bratrance, který FAMU vychvaloval slovy „vynikající filmová škola, kam jezdí i cizinci ze západu“.⁴⁾

Není proto překvapující, že na obor s tímto věhlasem nebylo lehké se dostat. Respondenti z knihy *Generace normalizace* dokonce mluvili o tom, že škola brala jen pár studentů z několika set. Pro bližší představu, při přijímacím řízení pro akademický rok 1965/66 bylo přijato na denní studium 6 lidí ze 43 přihlášených.⁵⁾ Zkouškám také předcházela povinná praxe. Přijímání byli nicméně studenti z různých rodin, dokonce i ti se „špatným kádrovým profilem“. V 60. letech tak na FAMU studovali jak lidé dělnického původu, tak lidé z rodin intelektuálů. Jak uvádí dvojice autorek *Generace*: „Na FAMU vedle sebe studoval Jan David, syn konzervativního člena vlády Václava Davida, Jiří Šik, syn významného proreformního politika Oty Šika, ale i děti politických vězňů Jiří Křížan a Edgar Dutka.“⁶⁾ Co se samotného studia týče, uvádí Barešová s Czesany Dvořákovou, že všichni pamětníci hodnotili studia na FAMU kladně.⁷⁾ Pamětníci měli údajně pěkné vzpomínky jak na své spolužáky, tak i na své pedagogy.

Ne vše ale bylo koncem 60. let na FAMU dokonalé. Angelika Hanauerová upozorňuje na probíhající perzekuce a politické procesy, které se i ve druhé polovině 60. let stále odehrávaly.⁸⁾ Problém škola měla i s uplatňováním absolventů. Například v roce 1968 poslali absolventi dramaturgie Jiří Horák a Miloslav Vydra stížnost ministrovi školství, že nemohou najít práci. Podle jejich slov byli odmítnuti jak v ČSF, tak v ČST.⁹⁾ Dvojici připadalo zvláštní, že na pozici scenáristů a dramaturgů v těchto institucích nepracují lidé, kteří by měli vystudovanou FAMU, a ve zmíněném dopise dokonce pochybují o oprávněnosti existence FAMU, protože není schopna poskytnout svým studentům uplatnění. Celá záležitost dospěla až tak daleko, že Horák vrátil svůj diplom. Nárokovat si od školy uplatnění byl ale velmi netradiční jev. Školy neměly za povinnost hledat svým studentům zaměstnání. Od té doby také začalo studijní oddělení FAMU upozorňovat nové žáky, že škola nezajišťuje studentům pracovní místa a že na fakultě neexistuje umísťovací řízení.¹⁰⁾ K problémům s uplatněním absolventů nicméně docházelo. Na příkladu katedry kamery to ukazuje i kameraman a pedagog Jan Šmok, který v roce 1966 v časopise *Film a doba* dává vzniklou situaci za vinu samotné AMU.

3) Tereza Stejskalová, *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017), 211.

4) Barešová – Czesany Dvořáková, *Generace normalizace*, 78.

5) „Zápisy u Umělecké rady FAMU“, Archiv Akademie múzických umění, f. FAMU, k. 4, cit. in Martin Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017), 208.

6) Barešová – Czesany Dvořáková, *Generace normalizace*, 23.

7) Tamtéž, 26.

8) Tamtéž, 24.

9) Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 208.

10) „Zápisy z kolegia děkana (1959–1967)“, 28. 5. 1968, Státní oblastní archiv v Praze (SOA), f. FAMU, k. 7.

Přes řadu objektivních faktorů musíme přiznat, že hlavní vinu na tomto stavu nese škola sama. Nikdy nebyl proveden hlubší rozbor situace, tzv. směrná čísla absolventů byla určována nadřazeným úřadem bez ohledu na skutečné potřeby praxe. Neznalost vývojových tendencí vedla k neustálým dotazům, co vlastně budou absolventi FAMU dělat, někdy došlo dokonce až k úvahám o zavření školy atp.¹¹⁾

Debata se protáhla i do roku 1969. ČST ani ČSF neměly dost volných míst, aby uspokojily všechny absolventy FAMU. Navíc volná pracovní místa na těchto institucích byla obsazována pomocí konkurzů, na které se mohli přihlásit i lidé mimo FAMU.¹²⁾ Mnoho absolventů katedry režie se tak k debutu nikdy nedostalo, a pokud ano, tak velmi pozdě a spíše v gottwaldovském studiu, které se od konce 70. let začalo profilovat jako platforma pro zapojování nových tvůrců do výroby.¹³⁾ Takto například debutoval čtyři roky po své promoci Karel Smyczek filmem *Housata* (1979) či Vladimír Drha snímkem *Dneska přišel nový kluk* (1981), jenž se tak dočkal celovečerního debutu 13 let po absolvování FAMU. V obou případech se však jedná už o období, kdy v čele jednotlivých filmových institucí stáli noví lidé.

FAMU v počátcích normalizace

Na plenárním zasedání ÚV KSČ, které se konalo 17. dubna 1969, nastínil nově zvolený generální tajemník strany Gustáv Husák opatření, která měla vést k potvrzení nových mocenských poměrů ve straně a která měla „vyvést naše národy z této krize“.¹⁴⁾ V této souvislosti se začaly používat dva termíny, které definovaly následující dvě desetiletí: „konsolidace“ a „normalizace“. Tyto termíny byly záhy využívány nejen ve významu zachování pozic Komunistické strany Československa (KSČ), ale i ve významu přivedení československé kinematografie zpátky „tam, kde je její jediné správné místo, tzn. na pozici marxisticko-leninské kulturní politiky“.¹⁵⁾

Důsledkem nově nastolené politiky se mělo „konsolidovat“ i školství včetně FAMU spolu s katedrou režie. Tyto změny nicméně přišly až relativně pozdě, takže v prvních dvou letech normalizace k příliš výrazným změnám, či dokonce perzekucím ze strany státu nedošlo. V kontextu jiných vysokých škol se ale nejednalo o nic výjimečného. Například Jakub Jareš ve své knize *Náměstí Krasnoarmějců 2* píše, že Univerzita Karlova (UK) se ještě roku 1969 těšila velké svobodomyšlnosti.¹⁶⁾ To bylo důsledkem toho, že „konsolidační proces na vysokých školách nenabyl dosud odpovídajícího politického důra-

11) Jan Šmok, „Kameramanská profese, FAMU a čísla“, *Film a doba* 12, č. 2 (1966), 112a.

12) Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 210.

13) Srov. Lukáš Skupa, „Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe“, *Iluminace* 19, č. 4 (2007), 5–23.

14) Gustáv Husák, *Projevy a stati 1, duben 1969–leden 1970* (Praha: Svoboda, 1970), 21.

15) Jiří Purš, *Obrisy vývoje československé znárodněné kinematografie: 1945–1980* (Praha: Čs. filmový ústav, 1985), 101.

16) Jakub Jareš, *Náměstí Krasnoarmějců 2: Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga, 2012), 51.

zu,¹⁷⁾ jak na konci roku 1969 konstatuje Juraj Sedlák, vedoucí oddělení školství, vědy a kultury Ústředního výboru (ÚV) KSČ. Sekretariát ÚV tak nabyl přesvědčení, že „situácia vo vysokoškolskom študentskom hnutí, predovšetkým v ČSR, je [...] veľmi kritická“.¹⁸⁾ Vinu za tento stav podle ÚV neslo ministerstvo školství (MŠ). Ve „stručném rozboru situace“ na vysokých školách z roku 1969 dokonce čteme, že

[a]kční program ministerstva školství ČSR má hrubé nedostatky. Je zcela ve znamení liberalismu, ignoruje třídní hlediska, ignoruje ideologický boj a politickovýchovnou funkci škol všech stupňů, poklonkuje Západu a přezírá potřebu bratrských vztahů k socialistickým zemím.¹⁹⁾

V srpnu v roce 1969 byl proto odvolán proreformní Vilibald Bezdíček, který stál v čele resortu MŠ, aby byl nahrazen konzervativním komunistou Jaromírem Hrbkem.²⁰⁾ Za prosazování „nesprávné politiky“ byl záhy odvolán z pozice náměstka ministra i Václav Hendrych. Jeho místo bylo následně zabráno „pracovníky věrnými marxismu-leninismu a socialistickému internacionalismu“.²¹⁾ Byli vybráni i noví vedoucí odborů a oddělení MŠ a noví pracovníci do sekretariátu MŠ.²²⁾ Během druhé poloviny roku 1969 a začátku roku následujícího tak dokázal ÚV dostat MŠ zcela pod kontrolu. Nic už tedy nebránilo v cestě ke „konsolidaci“ vysokých škol, které byly jedním z aktérů tzv. pražského jara.

V tutéž dobu přicházejí první změny ve vedení FAMU. V červnu roku 1970 byl kvůli emigraci děkana Františka Daniela do funkce zvolen hudební skladatel Josef Ceremuga.²³⁾ Školu to ale oproti například zmiňované Filozofické fakultě UK nijak zásadně politicky neovlivnilo. Přitom právě v první polovině roku 1970 po stabilizaci MŠ rozbíhá ÚV první výrazné „konsolidační“ kroky. Ty začínají dopisem MŠ rektorům vysokých škol, v kterém je požadováno, aby školy poslaly politicko-odborné hodnocení všech pedagogů na jednotlivých fakultách:

je třeba odstranit z vysokých škol ty, kdož byli exponovanými nositeli a podněcovateli protisocialistických a protisovětských tendencí, iniciátory a organizátory protistátních a protistranických akcí a kdož popř. svým dosavadním postojem ztěžují konsolidační proces na vysokých školách.²⁴⁾

17) „Stanovisko oddělení školství, vědy a kultury ÚV KSČ k materiálu: ‚Návrh opatření na řešení celkové politické situace na vysokých školách [...]‘“, Praha, 1969, Národní archiv (NA), f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 109, aj. 181/6.

18) „63. schůzda sekretariátu ÚV KSČ“, Praha, 13. 10. 1969, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — sekretariát 1966–1971, sv. 38, aj. 63/3.

19) „Stručný rozbor situace a návrh opatření na zvýšení účinnosti politickovýchovného působení na vysokých školách“, Praha, 1969, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — sekretariát 1966–1971, sv. 109, aj. 181/6.

20) Pavel Urbášek, *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech tzv. normalizace* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008), 52.

21) „Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích — Stav konsolidace na vysokých školách“, Praha, 1970, NA, f. KSČ — sv. 22, aj. 47/2.

22) Tamtéž.

23) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 23. 2. 1969, SOA v Praze, f. FAMU, k. 8.

24) „Hodnocení pedagogů (1969–72), Ministerstvo školství České socialistické republiky rektorátům vysokých škol děkanátům samostatných fakult“, 12. 1. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 11.

Tento požadavek zapadal do tzv. I. etapy očisty vysokých škol, kterou byl ministr školství odpovědný dokončit do 30. dubna,²⁵⁾ respektive v Praze do 30. června roku 1970. V ní se měly školy „očistit“ od výrazných exponentů tzv. pravicového oportunismu. Do konce školního roku 1970 pak mělo proběhnout i dokončení II. etapy, při níž mělo dojít ke „konsolidaci stranické práce na vysokých školách“ a k výměně stranických legitimací, a tedy i k pohovorům se členy KSČ ve vysokoškolských organizacích.²⁶⁾

Tyto snahy ale z počátku výrazně neovlivnily personální složení vedení FAMU ani jeho pedagogického sboru. Můžeme to vidět především na příkazu, který přišel se zmiňovaným dopisem MŠ a který požadoval po vedoucích kateder, aby napsali dopis, v kterém shrnou politicko-odborné hodnocení všech pedagogů.²⁷⁾ Stejně tak učinil i Otakar Vávra, v té době vedoucí katedry režie. Ve svém dopise zmiňuje zásluhy všech pedagogů, především se ale snaží politicky hájit své kolegy. Například u Karla Kachyni píše, že „nikdy se neexponoval v pravicově antisocialistických a antisovětských tendencích“.²⁸⁾ U Evalda Schorma zase zmiňuje, že se v roce 1967 vzdal funkce ve FITESu, podobně mluví i o Elmaru Klosovi a dalších.²⁹⁾ Mnohé z těchto formulací použil Ceremuga ve svém shrnujícím dopise, ve kterém na závěr píše, že

[p]o této zevrubně provedené analýze dospělo vedení filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění k závěru, že jsou na fakultě všechny předpoklady pro jednoznačně pozitivní kladný vývoj, který bude příspěvkem k celkovému konsolidačnímu procesu na vysokých školách.³⁰⁾

Rozvázán byl tedy pouze pracovní poměr s režisérem Jaromilem Jirešem a externí pracovní poměr s Jiřím Kantůrkem.³¹⁾ Nové vedení školy tak nebylo příliš aktivní ve vyhazování pedagogů, a to ani u těch, kteří měli politické „škraloupky“ z let 1968 a 1969. Co víc, v první polovině roku 1970 ani MŠ výrazně na vedení FAMU netlačilo, aby v tomto ohledu něco upravovalo. Dokonce nemělo ani žádné hlasité výtky k pedagogickému sboru. A to přitom ještě 2. června 1970 nebyl kromě Otakara Vávry na katedře jediný z hlavních učitelů členem KSČ a na pozici zastupujícího vedoucího katedry režie byli zvažováni filmoví režiséři Elmar Klos s Karlem Kachyňou (oba později museli z FAMU odejít).³²⁾ Vše se

25) „Byro ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích — Hodnocení současného stavu konsolidace na školách I. a II. cyklu“, Praha, 1970, NA, f. KSČ — sv. 22, aj. 47/2.

26) „Usnesení 47. schůze byra ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích“, 7. 4. 1970.

27) Jedná se pouze o jeden z více požadavků, které začátkem ledna roku 1970 začalo MŠ rozesílat vysokým školám. Tyto požadavky pocházely ze seznamu „Konkrétních úkolů a opatření“, které už koncem roku 1969 sepsalo předsednictvo ÚV KSČ. Srov. „Plán opatření obou ministerstev pro konsolidaci poměrů na vysokých školách v ČSSR“, 1969, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 109, aj. 181/6.

28) „Dopis Otakara Vávry zaslaný Ludvíku Baranovi“, Praha, 26. 1. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 11, Hodnocení pedagogů (1969–72).

29) Tamtéž.

30) „Závěry odborného a politického hodnocení učitelů FAMU za poslední léta“, Praha, 26. 1. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 11, Hodnocení pedagogů (1969–72).

31) Tamtéž.

32) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 2. 6. 1970, SOA v Praze, f. FAMU, k. 8.

změnilo až se školním filmem *Nezvaný host* (Vlastimil Venclík, 1969), o kterém od září 1970 začalo jednat jak vedení FAMU, tak vedení AMU. Dlouhé řešení kauzy se následně protáhlo na celý akademický rok 1970/71 a zcela změnilo budoucnost této školy.

***Nezvaný host* aneb příchod velkých změn na katedru režie**

[P]odstatný byl duch té školy [FAMU, pozn. O. T.] a ten duch bohužel skončil [...] vlastně to skončilo tím *Nezvaným hostem*. [...] Právě díky mně vyhodili ty odborníky a dali tam tyhle normalizační zmetky,³³⁾

říká s odstupem Vlastimil Venclík, tvůrce školního filmu, který uvedl do pohybu změny nejen na katedře režie, ale i na celé FAMU. Snímek vypráví o manželském páru, do jejichž bytu se bez pozvání nastěhuje neznámý muž v placaté čepici a vatovaném kabátě. Když manžel zjistí, že podobné nezvané hosty mají i jeho sousedé a že se jich nejsou schopni zbavit, pokusí se v zoufalém činu svého hosta neúspěšně zabít. Po čase si ale on i jeho manželka na muže zvyknou, zvláště když poznají, že hosté ostatních nájemníků jsou mnohem surovější než ten jejich. Nakonec ho začnou dokonce nazývat svým přítelem a začnou s ním zacházet jako se členem své rodiny.

Film byl pochopen jako otevřený útok proti normalizačnímu režimu a Sovětskému svazu, a proto byl zabaven Státní bezpečností (StB), která 9. září 1970 zahájila vyšetřování pro trestný čin pobuřování.³⁴⁾ V rámci vyšetřování pak vyslýchala desítky lidí, od herců a filmového štábu až po kantory a zaměstnance studia FAMU.³⁵⁾ Venclíkovi nakonec nepomohly ani důkazy, že námět napsal už v roce 1967, a tedy že nemohl odkazovat na vpád vojsk Varšavské smlouvy. Kvůli dva roky starému školnímu cvičení ze třetího ročníku, které bylo dokonce hodnoceno pedagogy známkou výborně, byl na konci svého studia v roce 1971 Venclík ze školy vyloučen.³⁶⁾ U toho ale zdaleka nezůstalo. Mimo Venclíka se StB zaměřila i na odpovědné pedagogy, především Kachyňu a Vávru.³⁷⁾ Celkově bylo v této kauze obviněno devět kantorů.³⁸⁾ Snímek tak na fakultě vyvolal lavinu čistek.

V květnu roku 1971 byli na schůzi kolegia děkana FAMU pozváni všichni pedagogové, kteří spolupracovali na vzniku *Nezvaného hosta*. „Rozsudek“ byl následovný. S Kachyňou byl rozváznán pracovní poměr, odbornému asistentovi Vladislavovi Delongovi udělena důtka a Vávra byl odvolán z funkce prorektora, a i z postu vedoucího katedry. V této funkci ho následně nahradil kameraman Ludvík Baran.³⁹⁾ Samotnému Vávrovi hrozilo

33) „83. čtvrtletník FITESu — Historiografie filmového a televizního školství“, (stenozáznam, 11. 4. 2018), 4, 7.

34) RK, „Nezvaný host“, *Sborník Archivu bezpečnostních složek*, č. 6 (2009), 410.

35) Otakar Vávra, *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek* (Praha: Prostor — Knižní klub, 1997), 262; Rozhovor s Vlastimilem Venclíkem vedla Tereza Czesany Dvořáková, 2021, viz Tereza Czesany Dvořáková, „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností: Kauza *Nezvaný host* v širším kontextu dějin Filmové a televizní fakulty AMU“, *ArteActa*, č. 7 (2022), 87.

36) V kontextu jiných vysokých škol se nejednalo o zcela běžný postup. Většinou školy sahaly po nižších výchovných trestech.

37) RK, „Nezvaný host“.

38) Czesany Dvořáková, „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností“, 90.

39) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 6. 5. 1971, SOA v Praze, f. FAMU, k. 8.

i propuštění, jelikož ohodnotil zmíněné cvičení známkou výborně. Vávra nakonec ale mohl na škole působit dál, a to pravděpodobně i díky tomu, že na ÚV KSČ, kam byl pozván, se „[p]říznal, že se nezachoval jako správný komunista. Také na veřejnosti nevystoupil tak, jak v tomto případě bylo jeho povinností.“⁴⁰⁾

Kauza kolem *Nezvaného hosta* odstartovala na škole posuzování, jak se jednotliví pedagogové chovali v letech 1968 a 1969 a jak se podíleli na „normalizaci“ české společnosti. Kvůli špatným hodnocením tak ze školy kromě již zmíněných odešli postupně i televizní publicista Vlastimil Vávra, vyučující dějin literatury Milan Kundera, režiséři Jiří Hanibal, Evald Schorm, Elmar Klos, Jan Matějovský a později i František Filip. Herci Radovanu Lukavskému byla zastavena habilitace.⁴¹⁾

Nezvaný host byl ale pravděpodobně pouze nešťastným spouštěčem. Jak uvádí sám autor Venclík, „[k]dyž se vyráběla kopie z toho filmu, tak to takoví příčinliví soudruzi v laboratořích⁴²⁾, takoví ty klasický udavači, udali na ministerstvo vnitra a už to jelo.“⁴³⁾ Ten hlavní důvod, proč začala na FAMU být tak soustředěná pozornost a co vyvolalo negativní reakci stranických orgánů a tlak na vedení FAMU o větší aktivitu, ale tkvěl v něčem jiném. Petr Bednařík se v knize *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* domnívá, že jedním z důvodů mohla být i Ceremugova poznámka, že na fakultě nejsou žádní představitelé pravice. Což v kontextu toho, že na škole vyučoval například Milan Kundera, mohlo stranické orgány vyprovokovat.⁴⁴⁾ Filmový historik Ivan Klimeš v televizním pořadu *Těžká léta československého filmu* (2013) zase tvrdí, že FAMU podnikla tyto dramatické změny kvůli tlaku ze strany Státní bezpečnosti.⁴⁵⁾ Pravděpodobně největší vliv mělo ale obecné nastavení ÚV KSČ, který začal být koncem roku 1969 dominantním aktérem v „konsolidování“ školství. Z dochovaných záznamů jak z předsednictva, byra a sekretariátu ÚV KSČ, tak z výše zmiňovaných škol a fakult je možné konstatovat, že hlavní fáze „konsolidace“ vysokých škol trvala přibližně rok a půl. A to od ledna roku 1970 až do konce školního roku 1970/71. V létě na konci tohoto období tedy už mohlo být konstatováno, že „[...] se podařilo splnit v nejvyšší míře očista škol a školské správy od nositelů pravicových názorů.“⁴⁶⁾ Je tedy vidět, že personální změny na katedře režie zapadaly do kontextu tehdejší situace.

Výše uvedené názory nicméně neubírají na věrohodnosti tvrzení, že *Nezvaný host* měl opravdu nebyvalý vliv na vývoj FAMU a katedry režie speciálně. Nebojím se dokonce tvrdit, že nebýt tohoto filmu, výchova mladých režisérů a prostředí, v kterém studovali, by vypadaly jinak. Vždyť jak píše Tereza Czesany Dvořáková ve své studii, v které se kauze detailněji věnuje:

40) Tamtéž, 3. 6. 1971.

41) Petr Bednařík, „Těch dlouhých dvacet let... FAMU v období normalizace“, *Cinepur* 27, č. 119 (2018), 57.

42) Jednalo se o dva pracovníky výstupní kontroly. Srov. RK, „Nezvaný host“, 410.

43) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013). Název tohoto článku je i odkazem na název dílu: *Mládí vpřed a vzad!*.

44) Petr Bednařík, „Kormidelníci Normalizace? Pedagogové FAMU v letech 1970–1989“, in *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, Martin Franc (Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017), 225.

45) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

46) „Hlavní úkoly Ministerstva školství ČSR ve školním roce 1971/72“, 1971, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 10, aj. 9/6.

V praxi došlo ke zostření cenzury na více úrovních. [...] Škola také podléhala pravidelné kontrole ze strany Ministerstva školství a KSČ, které zasahovaly mimo jiné do výsledků přijímacích zkoušek, a v neposlední řadě intenzivnějším dohledu Státní bezpečnosti.⁴⁷⁾

Především první polovina 70. let se nesla ve znamení strachu a snahy neudělat před očima MŠ a před vedením AMU jakýkoliv přešlap, který by znovu vyvolal pochybnosti o politické stabilitě FAMU. Rozhodnutí, která se v rámci FAMU v těchto letech udělala, a to především na katedře režie, nesou viditelnou stopu snahy ideologicky se zavděčit. Jak totiž uvádí Ceremuga na říjnovém aktivu pedagogů FAMU:

Filmové cvičení „Nezvaný host“ uvedlo fakultu do nepříznivého světla a je na ni soustředěna pozornost. [...] Je nutné, aby na fakultě byly zpracovány vysoce angažované náměty [...]. Bude provedena kontrola mimoškolní činnosti všech posluchačů.⁴⁸⁾

Nutno dodat, že ani tak se Ceremugovi nepodařilo uchovat si svoji pozici. V akademickém roce 1973/74 začalo na FAMU fungovat nové vedení s tříletým mandátem a děkanem se stal scenárista Bedřich Pilný, který se přitom v roli člena kolegia děkana, a především jako vedoucí výboru KSČ FAMU podílel na vyhazování pedagogů.⁴⁹⁾

Změnám bezpochyby neunikla většina vysokých škol. Například na Filozofické fakultě UK nastaly největší personální změny s lednem roku 1970. Do dvou let odešlo z politických důvodů 67 zaměstnanců. Jak Jareš ale uvádí, fakulta se vyhnula tomu, aby byla obsazena zcela novými učiteli, a i na místa vedoucích kateder často usedali lidé přímo z fakulty.⁵⁰⁾ Případ FAMU, a zejména katedry režie je ale výjimečný v tom, že na uvolněná místa přicházeli ve většině případů zcela noví pracovníci, kteří mnohdy neměli s pedagogickou činností žádné zkušenosti.

S velkým odchodem přišel i velký příchod, tentokrát už ale pouze pedagogů splňujících politická kritéria. V říjnu roku 1971 byli na volná místa na katedře navrženi „soudruzi“: Jiří Sequens, Václav Vorlíček, Ludvík Ráža, Antonín Kachlík a další.⁵¹⁾ Většinu z nich byla ihned svěřena pozice ročníkových vedoucích a Kachlíkovi po pouhém roce i vedení celé katedry. V roce 1973 přišli na katedru režie ještě režisér Jaroslav Balík a barrandovský ústřední dramaturg Ludvík Toman a o dva roky později i filmový kritik *Rudého práva* Jan Kliment a režisér Vojtěch Trapl. Tehdejší tíživou situaci na FAMU potvrzuje i Otakar Vávra:

[M]isto vyloučených pedagogů na režii přišli režiséři Hužera, Kachlík, Sequens, Balík a Vorlíček, kteří se sami prohlásili za štít strany na FAMU a měli dbát nad pevnou ideologickou výchovou nových režisérů v duchu reálného socialismu normalizačního období.⁵²⁾

47) Czesany Dvořáková, „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností“, 94.

48) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 4. 10. 1971, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

49) Franc, *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 236.

50) Jareš, *Náměstí Krasnoarmějců* 2, 56, 73.

51) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 22. 10. 1971.

52) Tomáš Fassati, *Dokumentární sešity historie FAMU: 12: „Citace vzpomínek osobností“* (Benešov: Archiv výzkumu Muzea umění a designu, b. r.), 13.

Tabulka 1⁵³⁾**Ročníkoví vedoucí od akademického roku 1969/70 do roku 1975/76**

(Jelikož někdy přicházely změny ve vedení ročníku už během akademického roku, uvádím v tabulce jména osob, které měly v daném akademickém roce ročník na starosti nejdéle.)

Ročník / akademický rok	1969/70	1970/71	1971/72	1972/73	1973/74	1974/75*
I.	Zeman	Kachyňa	Delong	Vorlíček	Balík	Hužera
II.	Vávra	Zeman	Kachlík	Delong	Vorlíček	Balík
III.	Klos	Vávra	Sequens	Kachlík	Sequens	Vorlíček
IV.	Kachyňa	Klos	Vávra	Sequens	Kachlík	Sequens
V.	Zeman	Kachyňa	Vorlíček	Vorlíček	Sequens	Kachlík

*V následujících letech zůstává složení ročníkových vedoucích konzistentní. Až ve školním roce 1978/79 byl z důvodu úmrtí Jaroslava Hužery dosazen na jeho místo režisér Ludvík Ráža.

Během necelých dvou let tak došlo na katedře režie k obměně vedení i profesorského sboru a ruku v ruce s tím se změnil i přístup k studentům a k jejich výběru. Začala se podporovat práce SSM a politická výchova studentů obecně. Fakulta se oprostila od všech „nositelů pravicového oportunizmu“ z řad pedagogů i studentů a společně s jednotlivými katedrami akcentovala spolupráci s fakultním dílčím výborem KSČ.⁵⁴⁾ Jednoduše řečeno, katedra filmové a televizní režie byla úspěšně „konsolidována“ a „znormalizována“ a připravena na výchovu nové generace režisérů.

Normalizační generace — studium

Nyní je potřeba si tuto novou generaci časově vymezit. Z výše uvedeného ale vyplývá, že pro vymezení se není možné řídit kulturně-politickými událostmi, které zasáhly Československou socialistickou republiku, popřípadě MŠ. A to ať už mluvíme o vpádu vojsk v roce 1968, dubnovém plenárním zasedání z roku 1969 nebo například dvou etapách „očist“ vysokých škol z roku 1970. Vždyť ještě ve školním roce 1970/71 pracoval v pozici ročníkového vedoucího Karel Kachyňa (v té době už se škraloupem v podobě protirežimního snímku *Ucho*, 1969) nebo Elmar Klos. Jako mezník proto navrhuji akademický rok 1972/73. Je to z toho důvodu, že ještě do konce školního roku 1971/72 probíhaly na fakultě největší personální změny. Do té doby tak na katedře režie panoval relativně klid a v mnohém se navazovalo na dobu před rokem 1969. V akademickém roce 1972/73 už působilo kantorské složení, které ovlivnilo následující období. Tito lidé sice na škole začali vyučovat už v roce 1971/72, dozvuky kauzy okolo školního cvičení *Nezvaný host* a pře-

53) „Učební plány (1967/68–1974/75)“, SOA v Praze, f. FAMU, k. 25.

54) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 23. 6. 1972.

devším sžívání se pedagogů s touto profesí a s prací na FAMU učinily z tohoto roku éru přechodu. Jakmile ale byla katedra „konsolidovaná“, mohlo se její vedení včetně vedení FAMU detailněji zaměřit na samotné studenty. A přirozeně se začalo jejich výběrem. Do školního roku 1972/73 se přihlásilo 310 uchazečů a na umělecké schůzi v dubnu 1972 se řešilo především třídní složení.

Je nutné si uvědomit, že odborné znalosti jsou samozřejmým předpokladem každého uchazeče o studium na vysoké škole, je však nutné současně přihlížet k politické a společenské angažovanosti uchazečů i jejich rodičů.⁵⁵⁾

Z toho důvodu bylo například jisté Procházkové odmítnuto její odvolání, jelikož „nemá dosud dostatečný politický rozhled“, a bylo jí doporučeno, ať si svoje „postoje“ ujasní.⁵⁶⁾ Pozornost zaměřená na třídní původ a ideovost samozřejmě vycházela ze zásad pro přijímání na vysoké školy, které schvalovalo předsednictvo ÚV KSČ, respektive vláda Československé socialistické republiky 28. ledna 1971.⁵⁷⁾ Pravděpodobně to byl právě tento návrh, který zapříčinil, že zatímco ve školním roce 1969/70 bylo z celkového počtu přijatých vysokoškoláku v ČSR pouze 31 % dělnického a rolnického původu, v akademickém roce 1971/72 jich bylo už 49 %.⁵⁸⁾

Katedra režie přijala pro školní rok 1972/73 čtyři uchazeče, z nichž pouze dva byli Češi. Jeden z nich byl i Michal Vostřez, jehož otec byl dělník.⁵⁹⁾ Na druhou stranu je potřeba říct, že nejdůležitějším kritériem výběru stále zůstával talent. Zkrátka šlo o to „[...] přihlídnout k třídnímu složení při respektování talentu“.⁶⁰⁾ Patrně velikou výhodu měli i uchazeči s praxí, zejména ti již dříve zaměstnaní v podnicích ČSF, což Vostřez také splňoval.

Studium na FAMU v době normalizace navazovalo na systém ze 60. let také v ročníkových vedoucích. Ti si své studenty vybírali u přijímacích zkoušek a pak je vedli po celé studium a prakticky rozhodovali o tom, zda nechají daného studenta postoupit do dalšího ročníku. Ročníkoví vedoucí také měli mít největší vliv na své žáky, a to jak názorově, tak i umělecky, což si uvědomovalo i vedení katedry. Jde to vidět například na schůzi umělecké rady z května 1974, kde přednesl děkan Bedřich Pilný své stanovisko, aby

[...] hlavní úsilí vedoucích učitelů na všech oborech bylo soustředěno na odbornou a politickou výchovu studentů, jejichž výsledky se musí promítnout do vlastní tvůrčí práce těchto studentů. [...] Naše fakulta jako praktická umělecká škola má právě v přípravě a v hodnocení samostatné tvůrčí práce studentů neobjektivnější nástroj ke skutečné komunistické výchově vysokoškolské mládeže.⁶¹⁾

55) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 14. 4. 1972, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

56) Tamtéž.

57) „Návrh zásad pre prijímanie na stredné a vysoké školy a do vedeckej prípravy“, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1966–1971, sv. 152, aj. 236/5.

58) „Informace o výsledcích přijímacího řízení na střední a vysoké školy ve školním roce 1971/72 a návrhy opatření“, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1971–1976, sv. 31, aj. 32/7.

59) Rozhovor s Michalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

60) „Informace o výsledcích přijímacího řízení na střední a vysoké školy ve školním roce 1971/72 a návrhy opatření“, NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, Praha — předsednictvo 1971–1976, sv. 31, aj. 32/7.

61) „Zápisy z umělecké rady (1972–1989)“, 13. 5. 1974, SOA v Praze, f. FAMU, k. 5.

Na schůzi také zazní názor, že „[n]ejdůležitější však je, vychovávat během studia posluchače skutečně tak, aby vytvářeli i po absolvování fakulty vysoce angažovaná umělecká díla.“⁶²⁾ Příčina těchto úvah a podobných diskuzí má opět původ u MŠ, které pravidelně vznášelo požadavky v oblasti komunistické výchovy. V uvedeném případě se jednalo o pokyny realizace komunistické výchovy na vysokých školách, které vydal tehdejší náměstek ministra školství Karel Kudrna.⁶³⁾

Politické výchově se samozřejmě přizpůsobily i vyučované předměty. Některé z předmětů, které se snažily poskytnout posluchačům správnou ideologickou výchovu, se vyučovaly už na konci 60. let. Až během normalizace na ně ale kantoři začali brát větší zřetel. O tom mluví například Vaculíková Slobodová, absolventka scenáristiky a dramaturgie z roku 1973. „Do posledních ročníků, kdy už se psaly jen diplomky, nám dodatečně vnuťtli nějaké politické cosi, čemu jsme se po ruské okupaci vyhnuli.“⁶⁴⁾

Studenti, kteří zahájili studium od ročníku 1972/73, tak vstupovali už do jiné FAMU, než jakou ji znali jejich starší spolužáci. Lišila se pedagogickým sborem, předměty (např. dějinami MDH a KSČ, politickou ekonomikou, marxisticko-leninskou filozofií a vědeckým komunismem), přístupem k žákům i k jejich výběru. Otakar Vávra například poukazuje nejen na ideologickou výchovu, ale dokonce i na snahu některých učitelů poštvát studenty proti sobě. „Vyžadovali spolupráci od StB od posluchačů a vzájemné udávání posluchačů i pedagogů.“⁶⁵⁾ Michal Vostřez, absolvent katedry režie z roku 1979, s tímto výrokem ale nesouhlasí, i když přiznává, že například na jeho spolužačku Jitku Němcovou byly kladeny určité nátlaky a často za ní údajně chodili i příslušníci StB.⁶⁶⁾

Minimálně zkraje svých studií ale Vostřez vnímal FAMU jako „svobodomyslnou“. Podobně mluví i jiní absolventi katedry režie. Například Zdeněk Zelenka říká: „když jsem nastoupil na FAMU, tak to pro mne osobně byla oáza radosti svobodného ducha.“⁶⁷⁾ Stejně to viděl i absolvent z roku 1980 Václav Křístek či tehdejší student dokumentárního filmu Fero Fenič.⁶⁸⁾ Nicméně Vostřez přiznává, že s dalšími lety se to začalo měnit.⁶⁹⁾

Jak pro MŠ, tak pro vedení FAMU byla totiž ideologická výchova studentů velmi důležitá, z některých dokumentů dokonce vyplývá, že i klíčová. To potvrzuje fakt, že téma politické výchovy bylo často přítomné jak na kolegiích děkana, tak na uměleckých radách, a především pak že do rolí ročníkových vedoucích byli dosazeni pouze prorežimní režiséři.

Je přirozeně těžké soudit, jak se všudypřítomný nátlak na politickou výchovu podepsal na studentech a jejich dílech. To by bylo hodno dalšího výzkumu. Co je však prokazatelné, je skutečnost, že proklamovaná politická výchova se podepsala na tom, jak byli tito studenti vnímáni vně FAMU, zejména pak v ČSF. Jejich generace už totiž nenesla stopu „nové vlny“, kterou otevřeně kritizovali ředitel Československého filmu Jiří Purš a ústřední dramaturg Ludvík Toman, jedny z nejvlivnějších postav československé kinematografie

62) Tamtéž.

63) Tamtéž, 17. 6. 1974.

64) Barešová – Czesany Dvořáková, *Generace normalizace*, 224.

65) Fassati, *Dokumentační sešity historie FAMU*, 14.

66) Rozhovor s Michalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

67) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

68) Tamtéž.

69) Rozhovor s Machalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

v 70. letech. Například Purš ještě v roce 1985 ve své knize píše o „hluboké krizi“, do které se dostala kinematografie na konci 60. let, což dává za vinu především podporovatelům „nové vlny“, kterým šlo o „uvědomělou rozkladnou kontrarevoluční činnost [...]“.⁷⁰⁾ Následně dodává, že „postupně se těmito názory začali zabývat a začali je akceptovat i někteří další tvůrci [...]“.⁷¹⁾ Ústřední dramaturg Toman chtěl dokonce o „nové vlně“ natočit film jménem „Továrna iluzí“. O jejich tvůrčích a jejich vlivu na mladé se v poznámkách k synopsi k tomuto plánovanému filmu vyjadřuje slovy: „Komenský, Jungmann i Vančura se obracejí v hrobě.“⁷²⁾

Není tedy divu, že absolventům FAMU, kteří studovali na fakultě v době „hluboké krize“ a pod dohledem pedagogů, kteří buď vychovávali „novovlnné“ tvůrce, anebo jimi dokonce sami byli, se nedařilo do ČSF dostat. Jak již bylo zmíněno, režisérka Hanauerová, absolventka FAMU z roku 1968, se nedočkala ani filmového debutu a ani práce v oboru. Podobně to bylo i u dalších jejích bývalých spolužáků.

Neochotu dávat příležitost těmto absolventům ale pravděpodobně pramenila i ze strachu. „Novovlnné“ filmy totiž na začátku 70. let uvrhly špatné světlo na Barrandov a celý československý film. Podle Purše byla situace natolik vážná, že se dokonce začaly šířit názory, aby se zastavila tvorba celovečerních filmů na několik let úplně.⁷³⁾ Reálné problémy ČSF hrozily i z toho důvodu, že Barrandov měl nedostatek režisérů. Kvůli politickým tlakům totiž celá řada významných tvůrců buď emigrovala, nebo je personální čistky odstříhly od práce. Studio přitom muselo natočit 28 celovečerních snímků. Ani tato skutečnost však ČSF nepřiměla, aby zaměstnala čerstvé absolventy FAMU.⁷⁴⁾

Ukazuje se tedy, s jak moc velkou nedůvěrou se absolventi katedry režie, kteří studovali na FAMU ještě před jejím „znormalizováním“, museli potýkat. V nově nastavené společnosti bylo pro absolventy z pozdních 60. a raných 70. let složité dostat se k nějaké práci v oboru a v podstatě nemožné natočit si vlastní film. Studenti, kteří začali na FAMU přicházet od roku 1972 a kteří byli pod dohledem prorežimních tvůrců a prošli ideologickou výchovou, už ale pro ČSF v čele s Puršem a Tomanem, nepředstavovali takovou hrozbu.

Přechod ze školy do zaměstnání

Jak bylo řečeno, na jaře roku 1968 se FAMU rozhodla, že studijní oddělení fakulty bude upozorňovat nové žáky, že škola nezajišťuje studentům pracovní místa a že na fakultě neexistuje umísťovací řízení.⁷⁵⁾ Na problémovost uplatnění absolventů poukazovali lidé už dříve, a dokonce i po roce 1968. To se však týkalo studentů, kteří většinu studia prožili na

70) Purš, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie: 1945–1980*, 74.

71) Tamtéž.

72) Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011), 182.

73) Jan Lukeš, *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Slovart, 2013), 172.

74) „Zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ve FSB“, březen 1971, Barrandov Studio a. s., cit. in Hulík, *Kinematografie zapomnění*, 239.

75) „Zápis z schůze kolegia děkana (1959–1967)“, 28. 5. 1968, SOA v Praze, f. FAMU, k. 7.

škole ještě před invází vojsk Varšavské smlouvy. Po roce 1970 přišla ale reorganizace školy a samotného MŠ, které se chtělo v návaznosti na směrná čísla postarat o plynulý přechod absolventa do pracovního procesu. Jak FAMU, tak také ČSF se v první polovině 70. let očividně snažily najít funkční systém, který by pomohl zařazovat studenty do pracovního procesu. Zodpovědnost za tento úkol nesl především Václav Kubín, ředitel odboru pro kádrovou a personální práci, a také O. Veselý, vedoucí kádrového a personálního útvaru. Druhému jmenovanému bylo dokonce na 18. poradě ústředního ředitele konané 15. prosince 1971 uloženo, aby vypracoval rozbor, kde jsou umístěni absolventi FAMU.⁷⁶⁾ V dokončeném rozboru následně čteme, že z 268 absolventů se podařilo zjistit aktuálního zaměstnavatele pouze u 165, přičemž drtivá většina z nich byla zaměstnaná v podnicích ČSF nebo v televizi.⁷⁷⁾ Jelikož Veselý získával informace o umisťování absolventů na kádrových útvarech v jednotlivých podnicích ČSF, je zřejmé, že důvodem, proč u zbylých 103 absolventů nenašel jejich aktuálního zaměstnavatele, je jednoduše ten, že absolventi nepracovali v oboru. Pokud tato čísla porovnáme s prověrkou pracovního zařazení absolventů FAMU z roku 1976, vidíme zde ale značný posun.⁷⁸⁾ Z 383 absolventů 332 pracovalo přímo v oboru a 33 dalších v jiném tvůrčím oboru. Pouze tedy 19 absolventů pracovalo v jiném zaměstnání.⁷⁹⁾

Důvodem takového nárůstu byl patrně již zmíněný jev, že AMU začala mít větší zájem o uplatnění svých absolventů. Například ze schůze kolegia děkana z roku 1974 vyplývá, že od institucí jako ČSF či ČST vyžadovala katedra režie, aby jí oznamovaly volná místa.⁸⁰⁾ Ještě větší krok za účelem propojení studia s praxí udělala AMU 25. března 1974, kdy podepsala „Dohodu o spolupráci mezi AMU a Čs. filmem“. K ní se vztahovalo pět „metodických pokynů“. Mezi ně například patřilo, že filmové podniky měly ve svých plánech počítat se zaměstnáváním absolventů, vedoucí pracovníci ČSF měli vyhledávat, vybírat a následně doporučovat mladé a perspektivní pracovníky ke studiu na FAMU, měli vysílat absolventy na politicko-odborné akce, tuzemské i zahraniční praxe či stáže a přijímat je do trvalého pracovního poměru. Vybraní absolventi měli také být přiděleni na pracoviště v tzv. „nástupní praxi“, na konci níž se rozhodne, zda absolvent setrvá na daném pracovišti.⁸¹⁾ V těchto záležitostech, a především pak při přijímání absolventů, měl s FAMU spolupracovat hlavně zmiňovaný Kubín, kterému bylo vedením ČSF několikrát uloženo, aby prohloubil spolupráci s FAMU.⁸²⁾

FAMU se snažila o navázání vztahů také s televizí. První krok této spolupráce nacházíme už na začátku školního roku 1969/70, kdy se dojednává „výhodná“ spolupráce s ČST o „[n]atáčení filmů posluchači FAMU, o které by měla televize zájem“.⁸³⁾ Už v listopadu téhož roku se pak jedná i o spolupráci s ČST Košice.⁸⁴⁾ I v dalších dokumentech pak vedení

76) „Plnění úkolu z 18. porady ústředního ředitele, karton“, NFA, f. ÚŘ ČSF, R13/AII/4P/8K.

77) „Rekapitulace k rozboru dosažitelných informací o rozmístění absolventů FAMU a SPFS Čimelice od r. 1967 do r. 1971“, NFA, f. ÚŘ ČSF, R13/AII/4P/8K.

78) „Materiál pro poradu celostátního vedení Čs. filmu“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

79) „Přehled o pracovním uplatnění absolventů FAMU“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

80) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 6. 2. 1974.

81) „Metodické pokyny pro přijímání absolventů filmových škol“, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

82) „Materiál pro poradu celostátního vedení Čs. filmu“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/9K.

83) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 3. 9. 1969.

84) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 24. 11. 1969.

FAMU deklarovalo, že chce spolupracovat nejen s ČSF, ale i s ČST, a to z důvodu „navázání užších vztahů mezi praxí a školou“.⁸⁵⁾

Také ČSF mělo osud absolventů filmových škol na paměti. Nejvíce se v tomto ohledu zajímal samotný ředitel ČSF Jiří Purš. Například v roce 1976 na semináři vedoucích pracovníků ČSF klade důraz na úkoly jako:

[...] c) spolupráce při výběru na FAMU, d) ingerence ČSF na výuku FAMU, e) příprava metodických pokynů, jak připravovat studující FAMU na praxi během jejich studia, f) vypracovat možnosti stipendií studentům FAMU v ČSF [...], h) zabezpečení pracovních míst v ČSF pro absolventy FAMU, ch) vypracovat metodiku postupu od nástupní praxe až po soustavnou práci v příslušném oboru.⁸⁶⁾

Dokonce v roce 1976 posílá Stanislavu Rázlovi, místopředsedovi vlády ČSR, seznam absolventů uměleckých škol, kteří jsou nezaměstnaní anebo pracují mimo svůj obor.⁸⁷⁾ V dopisu žádá, aby byl mimořádně upraven plán práce, aby absolventi mohli být přijati do podniků ČSF. Dopis ale především obsahuje důležitou část, v které se Purš snaží shrnout jeden z hlavních problémů, proč někteří absolventi nemohou najít práci v oboru. Purš identifikuje příčinu v nesouladu mezi směrnými čísly⁸⁸⁾ a pracovním plánem.

[...] jedním ze závažných problémů byl a nadále zůstává úkol začlenit do kinematografie řadu mladých talentovaných tvůrčích pracovníků [...]. Při řešení těchto složitých otázek naráží čs. kinematografie na zásadní problém spočívající v tom, že zatímco na jedné straně příslušné odborné školy uměleckého směru vychovávají každým rokem řadu mladých tvůrčích a uměleckých pracovníků, nedovolují plány pracovních sil čs. kinematografii stanovené, aby tyto absolventy mohla přijímat do řad svých zaměstnanců a umožnit jim jejich další tvůrčí růst.⁸⁹⁾

I přes viditelné nedostatky systému, který stavěl na směrných číslech a pracovních plánech, jehož chyby reflektovalo i samotné vedení ČSF, je potřeba říct, že v první polovině 70. let se situace kolem uplatnění absolventů FAMU začala výrazně zlepšit. Absolventům se naskytovaly možnosti práce v podnicích ČSF a ČST a mohli tak pracovat v oboru, což se týkalo i absolventů katedry režie. Dokonce v roce 1976 bylo v zaměstnaneckém poměru na Barrandově 28 absolventů katedry režie a u všech je uvedena funkce v zaměstnání jako režisérská.⁹⁰⁾ Možnost jít po škole pracovat do televizních a filmových institucí potvrzuje

85) „Zápisy z kolegia děkana (1968–1977)“, 30. 6. 1971.

86) „Záznam o průběhu semináře vedoucích pracovníků Čs. filmu [...] konané ve dnech 4.–6. října 1976“, NFA, f. ÚŘ ČSF, s. 5, karton R12/BII/5P/1K.

87) V seznamu je uvedeno hned 33 absolventů FAMU, z toho 11 z oboru režie, respektive režie dokument. tvorby, cit. in tamtéž, Seznam absolventů.

88) Směrné číslo udávalo počet studentů, jež daná škola může pro konkrétní ročník přijmout. Číslo se měnilo v závislosti na tzv. pracovních plánech. Důvod využívání směrných čísel byl tedy jednoduchý, zabránit tomu, aby bylo ve společnosti víc absolventů s příslušným vzděláním než pracovních pozic v jejich oboru.

89) „Dopis Jiřího Purše, ředitele ČST, adresovaný Stanislavu Rázlovi, místopředseda vlády ČSR“, 15. října 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, karton R12/BII/5P/1K.

90) „Materiál pro poradu celostátního vedení Čs. filmu“, 14. 4. 1976, NFA, f. ÚŘ ČSF, s. 2, karton R13/AII/2P/2K.

Michal Vostřez. „Kdo chtěl jít na Barrandov, ten šel, kdo nechtěl, tak šel třeba do televize nebo jinam, tenkrát jako místa byly.“⁹¹⁾ Je však třeba podotknout, že samotné rozhodnutí absolventa nestačilo, konečné slovo měla vždy daná instituce.

Důvodem tohoto pokroku bylo především prohloubení vztahu mezi AMU a ČSF a ČST. Spolupráce mezi institucemi, mnohdy potvrzené smlouvami či dohodami, byly možné zejména kvůli tomu, že vedení těchto institucí o jistý druh partnerství a výpomoci stálo a usilovalo. To je obrovský rozdíl oproti roku 1968, kdy FAMU oficiálně deklarovala, že svým studentům pracovní místa nezajišťuje a zajišťovat nebude.

Cesta k debutu

Cesty nevedly pouze k práci v oboru v Československém filmu či televizi, ale i k samostatnému debutu. Na začátku 70. let se uplatnila forma kolektivních debutů v podobě povídkových filmů.⁹²⁾ V rámci něj si mohli tři mladí režiséři natočit krátkou povídku.

Z mého pohledu je to tak, že to bylo praktický, najednou se vodbydou tři lidi, ty povídky nestojí ani tolik, dá se to dohromady, je z toho jeden film, který pak poběží, beztak na to moc nikdo nepůjde, ale najednou si vyzkoušíme tři lidi,⁹³⁾

komentuje tento systém režisér Václav Křístek, který si natočil jednu povídku ve filmu *Přátelé bermudského trojúhelníku* (Václav Křístek – Jan Prokop – Petr Šícha, 1987). Jak tedy naznačuje Křístek, povídkové filmy se ale netěšily velké návštěvnosti, a jak mnoho tvůrců potvrzuje, ani kvalitě. Navíc většina povídkových projektů byla spojena s odsouváním režiséra do role jakéhosi realizátora dramaturgií již připravených námětů.

Jistou nedůvěrou k podobným formátům vyjádřil už během natáčení svého povídkového filmu Zdeněk Troška, který točil jednu z epizod snímku *Jak rodí chlap* (Vladimír Drha – Jan Ekl – Zdeněk Troška, 1979). „Osobně bych se přikláněl více k myšlence uplatňované v Mosfilmu — adeпти filmové režie by se měli potýkat s filmem celovečerním: je to složitější a začátečník se tu víc naučí.“⁹⁴⁾ Kriticky se k povídkovým filmům staví i Vostřez, který měl přitom také možnost si některou z povídek natočit. Kvůli neshodám ohledně scénáře nabídku ale odmítl.⁹⁵⁾ Na druhou stranu povídkový film mohl dopomoci k debutu více začínajícím režisérům.

[M]ěli jsme tady 50 adeptů a možnost natočit maximálně čtyři filmy za rok. Nebylo to šťastné řešení, ale aspoň režiséři už měli něco za sebou a mohli se prezentovat jako autoři, říct, už mám film. A věděli, že pokud debut v povídce dobře dopadne, mohou do dvou let počítat s tím, že natočí celovečerník,⁹⁶⁾

91) Rozhovor s Machalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

92) Lukáš Skupa, „Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech“ (Praha: NFA, 2016), 167.

93) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

94) Svatopluk Jedlička, „Poštovský panáček“, *Záběr* 11, č. 26 (1978), 7.

95) Rozhovor s Machalem Vostřezem vedl Ondřej Toužimský, říjen 2020 (Praha).

96) Rozhovor s Martinem Mahdalem vedla Markéta Sulovská, 2010.

vypráví dramaturg Martin Mahdal, který na povídkových filmech spolupracoval. S tím nakonec souhlasí také Troška: „[B]yla to taková ta vstupenka, že se před vámi otevřel ten ateliér.“⁹⁷⁾ Jak ale trefně Troška říká, jednalo se pouze o „vstupenku“. Pro vedení Barrandova se totiž pozice absolventa po natočení povídky příliš nezměnila. Až natočením celovečerního filmu byl dle slov Tomana dotyčný „převeden do funkce režisér“.

Práci na povídkovém filmu je nutno považovat za součást přípravy kádrových rezerv a ověření talentu a nemůže být považováno za ukončený vývojový proces pracovníka. To v praxi znamená, že za ukončený vývojový proces je možno považovat až rozhodnutí o přechodu do funkce režiséra. To by znamenalo a bylo by správné trvat na tom, že do doby, než bude rozhodnuto o jeho přechodu do funkce režiséra, musí plnit úkoly, které vyplývají z funkce, ve které je zařazen [...].⁹⁸⁾

Z výše uvedeného vyplývá i to, že pro absolventy byl povídkový film pouze jistým vytouženým odskočením od běžných povinností, které na Barrandově vykonávali. Což ve většině případů představovala práce asistenta či pomocného režiséra. Troška dokonce mluví o tom, že existoval přesný počet filmů, na kterých musel absolvent v pozici asistenta pracovat, než byl puštěn k vlastní práci. „Nejméně pět filmů jako asistent režie a pět filmů jako pomocný režisér.“⁹⁹⁾ O podobném systému, ale s trochu odlišnými počty filmů, mluví i Otakar Vávra:

Už ve druhém ročníku by měl posluchač dělat asistenta, po absolvování pomocného režiséra. Nikdo ať nečeká, že hned po absolvování půjde hned režirovat. To je naprosto nesmysl. Všichni by tímto měli projít. Jako pomocný režisér by měl každý natočit alespoň tři filmy. Jinak by na samostatnou režii neměl mít nikdo nárok. No a potom by si takový tvůrce mohl natočit vlastní film.¹⁰⁰⁾

Tabulka 2, která čerpá z katalogu *Český hraný film*,¹⁰¹⁾ ukazuje, že barrandovští debutanti skutečně pracovali před natočením povídkového filmu, respektive samostatného snímku na pozicích asistenta či pomocného režiséra. Různorodost v počtech, kdo kolikrát v jaké pozici byl, a i nesourodost v samotných výpovědích nám ale naznačuje, že pravděpodobně neexistoval žádný oficiální příkaz, který by absolventovi ukládal za povinnost natočit konkrétní počet filmů v určité pozici. Například zatímco Troška pracoval na pozicích pomocného režiséra, respektive asistenta až poté, co natočil jednu z povídek, Křístek je před svým povídkovým debutem veden jako asistent hned u devíti filmů (tři z toho na-

97) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

98) „Připomínky a náměty k materiálu: Uplatnění mladých tvůrčích pracovníků v realizačním procesu FSB“, 19. 4. 1978, Barrandov Studio a. s., archiv, k. 1, cit. in Markéta Sulovská, „Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010), 12.

99) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

100) Ludvík Bedřich – David Smoljak – Jan Svoboda, „Jen křičte hoši, jen se derte...“, *Bulletin* 2, č. 4–5 (1981), 7.

101) *Český hraný film V: 1971–1980* (Praha: NFA, 2007), *Český hraný film VI: 1981–1993* (Praha: NFA, 2010).

točené ještě v době před zahájením jeho studia na FAMU) a u jednoho jako pomocný režisér.

Další snahou Barrandova a ČSF, jak najít funkční systém, který pomůže absolventům k debutu, bylo v roce 1983 založení skupiny Tvůrčí mládí. O jejím vytvoření mluvil ve své době umělecký ředitel Barrandova Jiří Plachý následovně:

Otázku uplatnění mladých tvůrců chápeme programově. [...] Svědčí o tom i ustanovení 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí, jejímž posláním je především výběr uchazečů pro první samostatné práce a usnadnění jejich vstupu do reálného procesu.¹⁰²⁾

Do vedení skupiny byl jmenován absolvent FAMU Jan Vild. Ten krátce po založení skupiny poskytl pro časopis *Film a doba* rozhovor, ve kterém mluvil mimo jiné i o podmínkách pro přijetí režiséra do Tvůrčího mládí. Mimo věkové omezení a nutnost vystudované filmové školy byly do podmínek zahrnuty i talent, správný „světonázorový“ postoj a osobní angažovanost. To za účelem, „aby mladí umělci tvořili svá díla v souladu s ideovými a kulturními potřebami naší společnosti“.¹⁰³⁾ Z tohoto důvodu byla dokonce sestavena hodnotící komise. V ní byli například Oldřich Lipský, Karel Kachyňa nebo Antonín Kachlík. Samotný výběr absolventů ale v praxi fungoval pravděpodobně trochu jinak. Jak říká dramaturg Mahdal:

[m]y jsme chodili na projekce na FAMU a v podstatě jsme tam nabízeli možnost práce v naší skupině. Jednou za rok jsme si pořádali přehlídku famáckých absolventských filmů a na konci jsme se domlouvali, kdo z nich by byl nejlepší pro přijetí k nám. Ten, kdo měl rozpracovaný scénář, tak měl samozřejmě přednost.¹⁰⁴⁾

Díky skupině Tvůrčí mládí si ale v letech 1983 až 1989 natočili svůj celovečerní film pouze čtyři absolventi katedry režie. Chronologicky se jednalo o Antonína Kopřivu, Zdeňka Zelenku, Zuzanu Zemanovou¹⁰⁵⁾ a Zorana Gospiće. Nízkého čísla debutantů ve skupině Tvůrčí mládí si všimají i dobové publikace. Obšírněji o tomto tématu píše Pavel Melounek ve své knize z roku 1987 *Horečky všedního dne: aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let*.¹⁰⁶⁾

Debuty absolventů byly ale realizovány i v jiných skupinách. To byl příklad Miloše Zábranského či Václava Kříška. Dalším místem pro debutanty bylo také Studio dětského filmu Gottwaldov, díky kterému si dva roky po absolvování FAMU natočil debut například Miroslav Balajka. Historik Ivan Klimeš v tomto kontextu mluví dokonce o účelovém záměru.

102) Stanislav Bensch, „Pohled do filmového zítřka“, *Záběr* 17, č. 24 (1984), 6.

103) Alena Bechtoldová, „Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí“, *Film a doba* 29, č. 8 (1983), 423–425.

104) Rozhovor s Martinem Mahdalem vedla Markéta Sulovská.

105) V době debutu (provdaná) Hojdová.

106) Pavel Melounek, *Horečky všedního dne: aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let* (Praha: Československý filmový ústav, 1987).

Tak ta strategie státního filmu byla taková, že než teda pustíme ty mladé na film na Barrandově, tak ať si vyzkouší něco tak jako stranou v tom Gottwaldově, a vlastně je donutil začínat přes dětský film.¹⁰⁷⁾

S pojmem „strategie“ bych byl ale trochu opatrnější, jelikož žádné dobové prameny ani samotný počet debutantů nenaznačuje, že by se jednalo o běžnou praxi, natož o promyšlenou strategii.

Vzmeme-li to konkrétně, tak ze 34 absolventů, kteří začali studovat na škole od ročníku 1972/73¹⁰⁸⁾ a ukončili ho nejpozději v roce 1989 a kteří jsou zároveň české národnosti,¹⁰⁹⁾ si svůj režijní celovečerní debut natočilo celkem 16 režisérů (viz tabulka 2).¹¹⁰⁾ Tedy zjednodušeně řečeno, téměř každý druhý český absolvent katedry režie na FAMU si natočil celovečerní debut. Až na výjimky počty těchto debutantů byly úměrné počtu absolventů v daném ročníku. Například z ročníku 1973/74, kde studovali dva Češi, vzešel jeden debutant a z ročníku o rok nižšího, kde jich studovalo sedm, vzešli čtyři. Průměrný věk debutantů byl 32,56 roku. Relativně vysoký věk souvisel s přesvědčením, že režisér má být již samostatný a především „vyspělý“ člověk.

Z celkových šestnácti debutantů tři z nich natočili svůj debut ve skupině Tvůrčí mládí, deset v jiných skupinách Barrandova a tři v gottwaldovském studiu,¹¹¹⁾ přičemž v drtivé většině se debuty uskutečnily až v druhé polovině 80. let. Dokonce víc než polovina absolventů, která natočila celovečerní debut v rámci Barrandova, si musela počkat až na mimořádně plodný a již dramaturgicky uvolněnější rok 1989. V něm si natočila film hned osm z nich včetně Zdeňka Tyce, který si natočil debut ve stejném roce, kdy promoval. Průměrně byla ale čekací doba na celovečerní debut přibližně pět let. Většina si ale už předtím natočila jednu filmovou povídku či na svém celovečerním filmu pracovala již delší dobu. Stále také musíme mít na paměti i ČST, kam odcházelo nemálo absolventů FAMU a kde byl pravděpodobně i větší prostor pro mladé tvůrce vyzkoušet si samostatnou režii. To byl případ třeba Jitky Němcové, která začala v televizi pracovat od roku 1977.¹¹²⁾

Co se povídkových filmů týče, každý absolvent katedry režie, který se na některém z nich podílel, si následně natočil i celovečerní film. Vyjma Trošky a Jana Prokopa¹¹³⁾ se dokonce nejednalo o dobu přesahující 3 roky. Je také potřeba říct, že většina debutantů ve své práci pokračovala a jejich debut nebyl zdaleka poslední prací, naopak již převedeni do funkce režiséra měli pomyslné dveře k dalším projektům otevřené.

107) *Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad!* (Jan Stehlík, 2013).

108) Mezník jsem zvolil především z důvodu, že ještě do konce akademického roku 1971/72 probíhaly na fakultě největší personální změny.

109) Do seznamu nezahrnuji cizince a ani absolventy slovenské národnosti, a to z důvodu, že zpravidla v českém filmu nezůstávali (nanejvýš v ČST jako např. Yvonne Vávrová). U většiny těchto absolventů včetně těch ze slovenských řad se mi navíc nepodařilo dohledat jejich pracovní kroky za hranicemi Česka. Je ale možné, že svůj debut realizovali mimo české území.

110) Do tohoto čísla nezapočítávám absolventy, jejichž debut nebyl celovečerní, což se týká především režisérů, kteří svůj debut realizovali v ČST. Nezapočítávám ani absolventy, kteří se realizace svého debutu dočkali až po roce 1989.

111) Debut Miloše Zábranského *Poslední mejdan* (1982) byl natočen i ve spolupráci se Studiem FAMU.

112) „Jitka Němcová, Doplněk pracovní smlouvy“, Archiv programových fondů České televize (AFP ČT), f. Osobní listy.

113) Jan Prokop ještě společně s Petrem Jíchou ale debutovali až po roce 1989.

Tabulka 2¹¹⁴⁾Kvantitativní charakteristika absolventů katedry režie od sledovaného období 1972/73, kteří debutovali do roku 1989¹¹⁵⁾

Absolvent	Rok dokončení studia	Počet filmů v roli asistenta (AR) / pomocného režiséra (PR)	Filmová povídka	Dlouhometrážní debut	Přibližný věk absolventa v době debutu *	Výrobce
Zdeněk Troska	1978	Mezi lety 1980 až 1982 4 × PR, 1 × AR	<i>Jak rodi chlap</i> (1979)	<i>Bota jménem Melichar</i> (1983)	30	FSB
Jan Kubišta	1979	Mezi lety 1980 až 1985 5 × PR, 1 × AR	<i>Figurky ze šmantů</i> (1987)	<i>Divoká svíň</i> (1989)	37	FSB
Václav Křístek	1980	Mezi lety 1973 až 1986 1 × PR, 9 × AR (na Barrandově již během studií)	<i>Přátelé bermudského trojúhelníku</i> (1987)	<i>Zvířata ve městě</i> (1989)	35	FSB
Petr Šícha **	1980	Mezi lety 1980 až 1984 4 × AR, 1 × PR	<i>Přátelé bermudského trojúhelníku</i> (1987)	<i>Silnější než já</i> (1990)	36	FSB
Zdeněk Zelenka	1981	Mezi lety 1975 až 1985 5 × PR, 3 × AR (na Barrandově již během studií)		<i>Čarovné dědictví</i> (1985)	31	Tvůrčí mláďi, FSB
Radovan Urban	1981	Mezi lety 1975 až 1984 3 × PR, 2 × AR (na Barrandově již během studií)	<i>Figurky ze šmantů</i> (1987)	<i>Náhodou je prínal</i> (1987)	32	FSB
Jana Semschová	1981			<i>Jemné umění obrany</i> (1987)	32	FS Gottwaldov
Zuzana Hojďová, rozená Zemánová	1981	Mezi lety 1981 až 1987 4 × PR, 4 × AR		<i>Příběh '88</i> (1989)	33	Tvůrčí mláďi, FSB
Antonín Koptiva	1982	Mezi lety 1973 až 1983 1 × PR, 9 × AR (na Barrandově již během studií)		<i>Zámek Nekomečno</i> (1983)	34	Tvůrčí mláďi, FSB
Petr Koliha	1982	Mezi lety 1984 až 1986 1 × PR, 3 × AR		<i>Něžný barbar</i> (1989)	33	FSB
Miroslav Balajka	1982	Mezi lety 1973 až 1983 1 × PR, 8 × AR (na Barrandově již během studií)		<i>Pětka s hvězdičkou</i> (1985)	35	FS Gottwaldov
Jan Prokop **	1982	Mezi lety 1977 až 1989 3 × PR, 3 × AR (na Barrandově již během studií)	<i>Přátelé bermudského trojúhelníku</i> (1987)	<i>Vešklák aneb Staré zlaté časy</i> (1994)	41	Rudolf Mos — filmový producent
Miloš Zábranský	1982	1983 1 × AS		<i>Poslední mejdan</i> (1982)	30	FS Gottwaldov, Studio FAMU
Magdaléna Pivoňková, rozená Příhodová	1983	Mezi lety 1983 až 1985 3 × PR. V roce 1990 a 1991 se podílela ještě na dvou filmech v roli PR		<i>Když v ráji přišlo</i> (1987)	34	FSB ₃
Milan Cieslar	1984	Mezi lety 1986 až 1987 2 × PR, 1 × AR		<i>Dynamit</i> (1989)	29	FSB

Absolvent	Rok dokončení studia	Počet filmů v roli asistenta (AR) / pomocného režiséra (PR)	Filmová povídka	Dlouhometrážní debut	Přibližný věk absolventa v době debutu *	Výrobce
Milan Šteindler	1984	1979 2× AR (na Barrandově již během studií)		<i>Vrať se do hrobu</i> (1989)	32	FSB
Tomáš Vorel	1987			<i>Pražská 5</i> (1988)	31	FSB
Zdeněk Týc	1989	Mezi lety 1979 až 1987 6× AR (na Barrandově již během studií)		<i>Vojtěch, řečený sirotek</i> (1989)	33	FSB

* U některých absolventů se mi podařilo dohledat pouze rok narození.

** Petra Šichu a Jana Prokopa uvádím kvůli jejich povídkovým filmům ve snímku *Přítelé bermudského trojúhelníku*. Do celkových počtů uváděných v této kapitole je mimo ty, které se týkají povídek, nezahrnuji.

114) *Český hraný film V: 1971–1980; Český hraný film VI: 1981–1993.*

115) Tedy do doby, než začaly v Československu probíhat výrazné politické změny, které vyvrcholily následným pádem komunistického režimu. Do seznamu zařazuji i filmy, které sice byly dokončené až po společenských změnách na přelomu 80. a 90. let, ale přípravné práce začaly dříve, a tedy na jejich vznik neměl konec režimu takový vliv.

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že absolventi katedry režie, kteří začali na FAMU studovat od roku 1972, měli možnost natočit si film. V jaký moment se k debutu dostali, pak záviselo na různých proměnných. Důležitým hlediskem byl samozřejmě talent. Někteří absolventi uspěli se svým scénářem, další na sebe upozornili svým školním cvičením anebo svojí prací na pozicích asistenta či pomocného režiséra. Klíčovou roli talentu zmiňuje i sám Purš, „[p]okud jde o uměleckou stránku, měl by být režisér doporučen k samostatné režii až po konstatování určitých objektivních kvalit.“¹¹⁶⁾ Jistě nezanedbatelný význam měla i určitá náklonnost, či dokonce vztahy, které si třeba absolventi byli schopni na Barrandově vytvořit a které samozřejmě mohly nést i znaky klientelismu.

S talentem souviselo i další hledisko, a to způsob, jakým se daný absolvent osvědčil na jiných pracovních pozicích. Počítalo se zkrátka s tím, že čerstvý absolvent bude před svým debutem několik let pracovat jako pomocný režisér, aby měl možnost nabrat jak zkušenosti pracovní, tak životní. V neposlední řadě pak nesmíme zapomínat ani na hledisko politické. Jak například zmiňuje sám Purš: „Proto může být podle mého názoru k debutu připuštěn pouze člověk, který má alespoň základní předpoklady, že se nedopustí ideově-politických nedostatků.“¹¹⁷⁾

Projevovaly se ale i praktické zádrhele. Problém byl především s pracovními plány. Purš mluví také o hospodářských normách, které uváděly, kolik může mít daná instituce pracovníků, což mnohdy zabráňovalo tomu, aby byl absolvent kvůli „top-stavu“ přijat. Takovéto situace se ještě daly řešit externími smlouvami.¹¹⁸⁾ Pravděpodobně komplikovanější to bylo v situaci, kdy byl naplněn režisérský stav. Jak se s nadsázkou nechal slyšet Vávra: „Problém je ale v tom, že režiséři na Barrandově tak rychle neumírají, jak jsou noví režiséři školeni.“¹¹⁹⁾

Jak tedy z textu vyplývá, muselo se sejít nemálo proměnných, aby si absolvent katedry režie natočil celovečerní debut. Ani zdaleka to ale nebylo tak nemožné, jak se na první pohled zdálo. Je však pravda, že absolvent musel udělat velké ústupky, a to především v nabízených námětech. Málokterý debutant zpětně hodnotí scénáře svých povídkových či prvních celovečerních filmů kladně. A mnoho z nich se právě kvůli špatné látce debutových příležitostí dobrovolně vzdalo. Všechny dohledané informace ale potvrzují, že každý absolvent, který nastoupil na katedru režie po roce 1972, měl minimálně možnost na některé z filmových či televizních institucí získat zaměstnání v oboru.

Závěr

Ředitel ČSF Jiří Purš v roce 1980 na setkání k 35. výročí znárodnění československého filmu říká: „Znárodněná kinematografie poskytla možnosti uplatnění tvůrčího talentu pro velké množství režisérů, scenáristů, herců a dalších tvůrčích pracovníků technicko-uměleckých profesí.“¹²⁰⁾ Tento výrok zazněl téměř dvanáct let poté, co čerstvá absolventka ka-

116) Bedřich – Smoljak – Svoboda, „Jen křičte hoši, jen se derte...“, 6.

117) Tamtéž.

118) Tamtéž.

119) Tamtéž, 7.

120) „Přátelské setkání Československého filmu s filmovými umělci a tvůrci“, *Záběr* 14, č. 2 (1981), 2.

tedry režie Angelika Hanauerová spolu s mnoha dalšími absolventy FAMU nemohla najít práci v oboru, a už vůbec ne příležitost natočit si vlastní filmový debut.¹²¹⁾ Jak to tedy vlastně bylo s těmi „možnostmi“?

Hanauerová a její celá generace, která absolvovala FAMU v letech 1968 až 1973 a kterou Marie Barešová a Tereza Czesany Dvořáková, můžeme říct trefně, nazvaly „ztracenou generací“, byla v očích nového vedení ČSF viděna jako nepřijatelná. Studovala totiž v době „hluboké krize“ a pod vedením pedagogů, kterým šlo o „uvědomělou rozkladnou kontrarevoluční činnost [...]“¹²²⁾ a mladí se jejich „názory začali zabývat a začali je akceptovat [...]“¹²³⁾ Není proto divu, že většina absolventů z této doby nedostávala šanci pracovat v některé z filmových institucí. V době čistek, strachu z jakéhokoliv přešlapu a návratu k marxisticko-leninské kulturní politice se přirozeně každý bál dát šanci mladým tvůrcům, kteří se ještě nedávno učili od Kachyni, Schorma, Klose a dalších politicky absolutně neakceptovatelných tvůrců.

Počínaje zářím 1970 začínají na FAMU výrazné změny, které ovlivnily chod instituce. Tyto události ale nebyly zdaleka tak nečekané a náhlé, jak z některých výpovědí vyplývalo. Byly součástí plánované „konsolidace“ vysokých škol, jejíž hlavní fáze trvala od ledna roku 1970 do léta 1971 a která byla iniciována a realizována pod přímým dohledem ÚV KSČ. Případ FAMU, a především pak katedry režie, byl nicméně výjimečný v rozsahu personálních změn, které se dotkly nejen vedení, ale i pedagogického sboru. Velkou vinu na tom nese zejména nebyvale rozsáhlá kauza okolo školního cvičení *Nezvaný host*.

Právě tyto změny pravděpodobně pomohly vrátit absolventy katedry režie zpátky do ČSF. Barešová s Czesany Dvořákovou nakonec pojmenovaly svoji knihu trochu zavádějícím způsobem *Generace normalizace*. Tento název by se ale spíš hodil na nadcházející generaci, na studenty, kteří začali na školu přicházet od školního roku 1972/73. Byli to totiž oni, kdo již studovali na „znormalizované“ FAMU, která se lišila předměty, přístupem k žákům i k jejich výběru, vedením, a především pedagogickým sborem. Nastupující generace studentů už byla pod dohledem často dlouholetých členů komunistické strany, kteří svými normalizujícími filmy¹²⁴⁾ pomáhali napravit „špatnou reputaci“ československé kinematografie.

Vědomí, že umělecká i ideologická výchova posluchačů katedry režie je již plně v rukou prorežimních režisérů, pomohlo vedení ČSF utvrdit se v tom, že další „nová vlna“ nehrozí. I když absolventi katedry režie popírají, že by větší důraz na ideologickou výchovu a jejich často absentující ročníkoví vedoucí na ně měli nějaký výrazný vliv, je bezpochyby zřejmé, že tito studenti už nepředstavovali pro ČSF jakoukoliv hrozbu. Přesto se ukazuje, že se jedná pouze o jeden z faktorů, potažmo výchozí faktor, jenž usnadnil absolventům katedry režie získat zaměstnání v oboru.

Tím možná nejdůležitějším byl fakt, že se sama FAMU usilovně snažila usnadnit svým absolventům přechod do zaměstnání. Proto začala navazovat spolupráci, a to jak s ČST,

121) Výjimkou jsou roky 1969 a 1970, kdy decentralizace barrandovského dramaturgicko-produkčního systému umožnila nemálo tvůrcům natočit si debut.

122) Purš, *Obrisy vývoje československé znárodněné kinematografie: 1945–1980*, 74.

123) Tamtéž.

124) Termínem označuji filmy, které v období tzv. normalizace tvořily „tvrdé jádro propagandy“. Srov. Jaromír Blažejovský, „Normalizační film“, *Cinepur* 11, č. 21 (2002), 6.

tak především s ČSF. Absolventům katedry režie šlo ale přeci jen o něco víc než jen o pracovní poměr. Chtěli režirovat. Koncem 70. let, a tedy v době, kdy končili první absolventi „znormalizované“ katedry režie, se objevovaly možnosti debutu. Je samozřejmě více než patrné, že neexistoval žádný propracovaný, funkční a systematický způsob, kterým by se ČSF snažila absolventům usnadnit jejich cestu za debutem. Na druhou stranu se postupně začaly uplatňovat některé nápady, méně či více funkční, které měly ambici absolventům pomoci. Byly pravděpodobně motivované určitými směrnicemi, jak naznačují Mahdal či Křístek, které obecně pramenily z tehdejší politiky, k níž neodmyslitelně patřilo i heslo „Mládí vpřed!“. Projevil se také zvýšený zájem filmového tisku a filmařské komunity obecně o téma debutantů, který můžeme zaznamenat počátkem 80. let.

Dlouhodobě se pracovalo s povídkovými filmy, kdy v rámci jednoho filmu debutovali tři tvůrci. Výrazným počinem mělo být i utvoření 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí. Postupem času se debuty dostaly i do dalších barrandovských skupin. Některé debuty byly realizovány ve Studiu dětského filmu Gottwaldov, v Krátkém filmu a samozřejmě i v ČST v podobě televizních filmů. Přesto zdaleka ne všichni se svého debutu dočkali.

Důvodů, proč to tak bylo, je samozřejmě víc. Debutanti přiznávají, že si látky v podstatě nemohli vybírat a museli brát za vděk i velmi nekvalitními scénáři. Deprimující byly i prodlevy mezi absolutoriem a povídkou, během nichž pracovali „pouze“ v rolích asistentů. V tomto ohledu však hrála velkou roli jistá ambice a s ní spojená dravost si debut natočit co nejdříve a být připravený, až se taková příležitost naskytne, což potvrzuje i dramaturg Mahdal: „Ten, kdo měl rozpracovaný scénář, tak měl samozřejmě přednost. Nebylo to ale automatické, autor musel projevit zájem.“¹²⁵⁾ Absolventům také mohly pomoci kontakty.

Hodně se psalo i o politickém kritériu. Začínající pracovníci jak v ČST, tak na Barrandově byli bráni za kádrové rezervy, a jak pravil hlavní dramaturg Barrandova Toman: „Práci na povídkovém filmu je nutno považovat za součást přípravy kádrových rezerv [...]“.¹²⁶⁾ Na druhou stranu to byl právě on, kdo se v roli vyučujícího (spolu s dalšími barrandovskými normalizačními tvůrci) podílel na formování posluchačů studujících na FAMU — fakultě, kde se už začátkem roku 1971, respektive 1974 hlásilo, že „[j]e nutné zajistit výuku posluchačů tak, aby absolventi skutečně odpovídali uvedeným profilům — politicky angažovaných umělců“¹²⁷⁾ a „aby vytvářeli i po absolvování fakulty vysoce angažovaná umělecká díla“.¹²⁸⁾ Je proto možné, že se k absolventům FAMU přistupovalo jako už k „prověřeným“ umělcům. Navíc v souvislosti s texty o kádrových rezervách se často objevovaly výtky, že se na tyto „zásady“ nehledí. Klíčovost kádrové obměny v rozhovoru z roku 1984 popírá i sám umělecký ředitel Barrandova Jiří Plachý.

125) Rozhovor s Martinem Mahdalem vedla Markéta Sulovská, 2010.

126) „Připomínky a náměty k materiálu: Uplatnění mladých tvůrčích pracovníků v realizačním procesu FSB“, 19. 4. 1978, Barrandov Studio a. s., archiv, k. 1, cit. in Sulovská, „Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí, 12.

127) „Zápisy z umělecké rady (1959–1972)“, 29. 1. 1971, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

128) „Zápisy z umělecké rady (1972–1989)“, 13. 5. 1974, SOA v Praze, f. FAMU, k. 4.

Umělecká tvorba má své zákony založené především na kvalitě, originalitě a hloubce myšlení, na profesionálních schopnostech. Jen ti nejlepší proto obstojí a budou mít před sebou perspektivu další tvůrčí práce. Nejde nám jen o prostou kádrovou obměnu, ale o nalezení skutečných talentů, které budou moci převzít štafetu zkušených a zralých tvůrců.¹²⁹⁾

Tím jedním z nejdůležitějších kritérií pro dosažení celovečerního debutu tak pravděpodobně skutečně byl talent. To dokazují výpovědi jak Mahdala, Vostřeza a dalších tvůrců, tak také Vilda, či dokonce Tomana. Talent ale musel jít v ruku v ruce s výše zmíněnými kritérii či alespoň s některým z nich. Častokrát ale ani talent nebyl zárukou. Jak uvádí sám Vild, šéf skupiny Tvůrčí mláď: „Debutovala sice určitá část z nich, ale byl to vstup do jisté míry živelný, někdy více než na talentu a odpovědnosti záleželo na souhře různých náhod.“¹³⁰⁾ I přes oboustrannou snahu FAMU a ČSF nakonec ale nevznikl v době známé pod přívyskem normalizace žádný skutečně funkční mechanismus, který by pomáhal absolventům katedry režie ke kariéře filmového režiséra.

Jak tedy vidíme, mezi ČSF a absolventy FAMU vznikl v 70. a 80. letech velmi ambivalentní vztah. Na jedné straně je dobová kulturní politika k mladým tvůrcům velmi ostražitá, despektivní a někdy až nepřátelská. Na té druhé straně jsme si ale zas ukázali nemálo pokusů o snahu posunout mláď opět vpřed. Vracíme se tak zpátky k samotnému názvu celého textu. Jak to tedy nakonec bylo? Byly tehdejší podmínky pro mladé režiséry krokem kupředu, či vzad? Pravděpodobně ani jedno a zároveň obojí. Zkrátka, jak bylo v té době zvykem, přešlapovalo se jen na místě.

Bibliografie

- Barešová, Marie – Tereza Czesany Dvořáková. *Generace normalizace: Ztracená naděje českého filmu?* (Praha: NFA, 2017).
- Bedřich, Ludvík – David Smoljak – Jan Svoboda. „Jen křičte hoši, jen se derte...“, *Bulletin 2*, č. 4–5 (1981), 5–11.
- Bednařík, Petr. „Těch dlouhých dvacet let... FAMU v období normalizace“, *Cinepur 27*, č. 119 (2018), 57.
- Bechtoldová, Alena. „Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mláď“, *Film a doba 29*, č. 8 (1983), 422–427.
- Bensch, Stanislav. „Pohled do filmového zítřka“, *Záběr 17*, č. 24 (1984), 1, 8.
- Blažejovský, Jaromír. „Normalizační film“, *Cinepur 11*, č. 21 (2002).
- Czesany Dvořáková, Tereza. „Pro závažné porušení občanských a studijních povinností: Kauza Nezvaný host v širším kontextu dějin Filmové a televizní fakulty AMU“, *ArteActa*, č. 7 (2022), 87–94.
- Český hraný film V: 1971–1980* (Praha: NFA, 2007).
- Český hraný film VI: 1981–1993* (Praha: NFA, 2010).

129) Bensch, „Pohled do filmového zítřka“, 1.

130) Bechtoldová, „Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mláď“, 422.

- Fassati, Tomáš. *Dokumentační sešity historie FAMU: 12: „Citace vzpomínek osobností“* (Benšov: Archiv výzkumu Muzea umění a designu, b. r.).
- Franc, Martin. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017).
- Husák, Gustáv. *Projevy a stati 1, duben 1969–leden 1970* (Praha: Svoboda, 1970).
- Hulík, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011).
- Jareš, Jakub. *Náměstí Krasnoarmějců 2: Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga, 2012).
- Jedlička, Svatopluk. „Poštovský panáček“, *Záběr* 11, č. 26 (1978), 7.
- Lukeš, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)* (Praha: Slovart, 2013).
- Melounek, Pavel. *Horečky všedního dne: aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let* (Praha: Československý filmový ústav, 1987).
- Prosnicová, Alexandra. „O Filmovém studiu Barrandov hovoří jeho nový ředitel“, *Záběr* 15, č. 2 (1982), 1–2.
- Purš, Jiří. *Obrisy vývoje československé znárodněné kinematografie: 1945–1980* (Praha: Čs. filmový ústav, 1985).
- RK. „Nezvaný host“, *Sborník Archivu bezpečnostních složek*, č. 6 (2009), 410.
- Skupa, Lukáš. „Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe“, *Illuminace* 4, č. 4 (2007), 5–26.
- Skupa, Lukáš. *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech* (Praha: NFA, 2016).
- Stejskalová, Tereza. *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2017).
- Sulovská, Markéta. „Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2010).
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).
- Šmok, Jan. „Kameramanská profese, FAMU a čísla“, *Film a doba* 12, č. 2 (1966).
- Urbášek, Pavel. *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech tzv. normalizace* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008).

Filmografie

- Bizon* (Moris Issa, 1989)
- Bota jménem Melichar* (Zdeněk Troška, 1983)
- Čarovné dědictví* (Zdeněk Zelenka, 1985)
- Divoká svině* (Jan Kubišta, 1989)
- Dneska přišel nový kluk* (Vladimír Drha, 1981)
- Dynamit* (Milan Cieslar, 1989)
- Housata* (Karel Smyczek, 1979)
- Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn – Jan Kubišta – Radovan Urban, 1987)

Jak rodí chlap (Vladimír Drha – Jan Ekl – Zdeněk Troška, 1979)
Jemné umění obrany (Jana Semschová, 1987)
Když v ráji pršelo (Magdalena Pivoňková, 1987)
Náhodou je prima! (Radovan Urban, 1987)
Nezvaný host (Vlastimil Venclík, 1969)
Něžný barbar (Petr Koliha, 1989)
Pětka s hvězdičkou (Miroslav Balajka, 1985)
Poslední mejdan (Michal Zábranský, 1982)
Pražská 5 (Tomáš Vorel, 1988)
Přátelé bermudského trojúhelníku (Václav Křístek – Jan Prokop – Petr Šícha, 1987)
Přestavba ve filmu (1987)
Příběh '88 (Zuzana Hojdová, 1989)
Silnější než já (Petr Šícha, 1990)
Správná trefa (Rudolf Růžička, 1987)
Těžká léta československého filmu: Mládí vpřed a vzad! (Jan Stehlík, 2013)
Ucho (Karel Kachyňa, 1969)
Vekslák aneb Staré zlaté časy (Jan Prokop, 1994)
Vojtěch, řečený sirotek (Zdeněk Tyc, 1989)
Vrať se do hrobu (Milan Šteindler, 1989)
Zámek Nekonečno (Antonín Kopřiva, 1983)
Zvířata ve městě (Václav Křístek, 1989)

Biografie

Ondřej Toužimský vystudoval navazující magisterské studium na Ústavu filmu a audio-vizuální kultury na Masarykově univerzitě v Brně. Zabývá se především dějinami československého filmu v období normalizace.

Miroslav Vlček (Ostravská univerzita)

Kedy je žiadosť kvalitná?

*Štúdia priorít hodnotiteľov Audiovizuálneho fondu
v programe hraného filmu*

When is an Application of quality?

A Study of the Priorities of the Audiovisual Fund's Evaluators in the Feature Film Programme

Abstract

The study analyses different representations of qualities of projects submitted to The Slovak Audiovisual Fund based on interviews with commissioners. First, and most important quality, according to commissioners, is related to the content: topics, themes, genre, structure, scriptwriting. If the content-related qualities are met, commissioners focus on the symbolic capital of applicants, and external validations by film festivals and workshops, then on funding, potential distribution strategies, etc.

Genre film gets specific attention, because commissioners consider it to be an undeveloped field in Slovak cinema, and, in the opposition to film students and journalists, are enthusiastic about genre film applications. As other research shown, genre film is considered unoriginal per se, commissioners see it more as a challenge to write film with some degree of originality and unorthodoxy compared to other films in the same genre. Genre film could be viewed as a quality per se, but it has to meet some demands.

Films with the potential for a commercial success are a specific category. They could be funded by the state fund, but they cannot be “shallow” or “superficial”. Some commissioners are willing to forgive projects problems with the script; in terms of structure, others do not. Some feel that this type of a project should not be funded by public funds, especially if it has a potential to be funded by the private sector. Paradoxically, what is considered a positive quality of auteurist projects is considered the opposite for projects that are targeted at mass audiences.

Klíčová slova

Audiovizuálny fond, grant, hraný film, slovenský film, Pierre Bourdieu, symbolický kapital, governmentality

Keywords

Film funding, film fund, film commission, Slovak film, Pierre Bourdieu, symbolic capital, governmentality

Audiovizuálny fondu (ďalej AVF, alebo fond) pôsobí na Slovensku už viac ako desať rokov a táto štúdia sa mu venuje z perspektívy štúdia kultúrnych politík (cultural policy studies), ktoré majú bohatú výskumnú tradíciu, vychádzajúcu napríklad z prác Raymonda Williama¹⁾ alebo Tonyho Bennetta²⁾. Toto výskumné zameranie môže, podľa McGuigana, čerpať z troch tradícií; Foucaultovskej, neo-Gramsciánskej a Habermasovskej.³⁾ Pre túto štúdiu je kľúčový Foucaultov príspevok do štúdia kultúrnych politík, predovšetkým jeho koncept governmentality, ktorý v kontraste ku Gramsciho kultúrnej hegemonii lepšie zohľadňuje správanie (aj v zmysle motivácií, skrytých cieľov, východísk atď.) jednotlivých aktérov v systéme, v ktorom je politická moc (rozhodovanie o financiách aj zo štátneho rozpočtu) delegovaná na nižšiu úroveň (AVF a následne jeho hodnotitelia). Koncept governmentality zároveň nie je „prehnane optimistický“ v participatívnom náhlade na verejnú sféru v Habermasovskom ponímaní.

Pre Foucaulta governmentality predstavuje súbor tvorený inštitúciami, procedúrami, analýzou a reflexiami, kalkulmi a taktikami, ktoré umožňujú výkon veľmi špecifických, ale zato komplexných foriem moci vládncim zložkám spoločnosti.⁴⁾ Nejde však len o členov vlády, zákonodarného zboru, či napríklad polície. Foucault má na mysli skutočne všetkých aktérov, ktorí sa vo svojej, historicky ustanovenej, pozícii podieľajú na výkone moci. V tomto prípade za nich môžeme považovať aj hodnotiteľov fondu. Ich rozhodnutia, v podobe odporúčaní, ktoré filmové projekty majú byť podporené, sú výstupmi z vládnutia, v politických vedách by sme použili prevzaté anglické slovo „policy“, resp. z neho odvodené sloveso „policing“ (odvodené od slova „police“, t.j. polícia). Výkon ich moci je v prenesenej miere podobný tomu policajnému. Kým policajti dozerajú na dodržiavanie zákona, hodnotitelia fondu dozerajú, strážia, čo a ako sa bude na Slovensku nakrúcať.⁵⁾ Pomáhajú projektom, ktoré sú, na základe kritérií komisárov, hodné podpory a chránia kinematografiu pred nehodnými projektmi.

Spoločne s Tonym Bennetom však považujem za mylné predpokladať, že hodnotitelia tak konajú v snahe presadzovať akúsi dominantnú (alebo subverzívnu) ideológiu v Hallovskom slova zmysle, nie sú aparátom kultúrnej hegemonie. Grantová schéma je ideologicky otvorená všetkým žiadateľom, i keď vyžaduje istý právny štatút a mieru skúseností. A priori ale neodmieta žiadne subverzívne témy, či formy. Hodnotitelia však uplatňujú svoj vkus, tak ako ho chápe Bourdieu,⁶⁾ a teda „symbolicky strážia hranice“⁷⁾ medzi nimi ako príslušníkmi dominantnej triedy a spoločenskými triedami s nižším kultúrnym kapitálom (vzdelaním, intelektom, spôsobmi vyjadrovania, obliekania atď.).

1) Z veľkého množstva pozri napr. Raymond Williams, *Keywords* (London: Fontana, 1976).

2) Tony Bennett, „Putting Policy into Cultural Studies“, in *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg – Cary Nelson – Paula A. Treichler (New York – London: Routledge, 1992), 23–37 a neskoršie práce.

3) Jim McGuigan, „Cultural Policy Studies“, in *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*, eds. Justin Lewis – Toby Miller (New Jersey: Blackwell Publishing, 2003), 23–42.

4) Michel Foucault, „Governmentality“, in *Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell – Colin Gordon – Peter Miller (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 102–104.

5) Samozrejme vznikajú filmy i bez podpory AVF, to ale neznamená, že AVF nie je pre veľkú časť filmov kľúčovým zdrojom financií (v dokumentárnom filme takmer pre všetky filmy).

6) Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).

7) Tony Bennett, „Putting Policy into Cultural Studies“, in *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg – Cary Nelson – Paula A. Treichler (New York – London: Routledge, 1992), 23–37.

Toto uplatňovanie vkusu prebieha cez prisudzovanie „symbolického kapitálu“ žiadostiam. Symbolický kapitál Bourdieu definuje ako formu nefinančného kapitálu, ktorý môže žiadateľ zameniť za ekonomický príjem,⁸⁾ v našom prípade dotáciu AVF. Pre Bourdieuho je zdrojom takéhoto kapitálu množstvo prvkov, od verejných ohlasov, spôsobov uvádzania (napr. prestíž galérií pre výtvarné umenie), až po cenu diela.

V prípade slovenského filmového poľa symbolický kapitál vychádza predovšetkým z predošlých autorových úspechov: diváckych, festivalových, súťažných, či z mediálneho diskurzu o ňom, vystupovania autora atď. Avšak pri každej individuálnej žiadosti je žiadateľovi navyše pripisovaný symbolický kapitál za konkrétnu žiadosť, kedy hodnotitelia na základe vlastného vkusu a predstavy o vkuse potenciálneho publika pripisujú dielu ďalšiu „umeleckú hodnotu“. Za ňu môže byť považované všetko, čo rôzne typy publika dokážu oceniť, slovami Bourdieuho „posvätiť“ tak, aby vznikla „vera v hodnotu diela“. A práve túto vieru v hodnotu diela Bourdieu nazýva symbolický kapitál.

S pojmom symbolický kapitál súvisí i pojem „kvalita projektu“, s ktorým hodnotitelia vo svojich výpovediach pracujú. Za kvalitu projektu považujú akýkoľvek element, ktorý na základe ich vkusovo-hodnotového zamerania zvyšuje v ich očiach hodnotu projektu, teda legitimizuje podporu daného projektu.⁹⁾ Hodnota projektu sa potom priamo pretavuje do ochoty dielo podporiť, teda do ekonomického kapitálu pre autora. „Stráženie hranice“ tak prebieha na základe súčtu individuálnych ochôt dielo podporiť.

Táto štúdia nadväzuje na dlhodobý záujem o fungovanie dotačného procesu Audiovizuálneho fondu na Slovensku.¹⁰⁾ Na rozdiel od doterajších prác, ktoré by sme tiež mohli radiť do oblasti štúdií kultúrnych politík, aj keď samotné práce to nerobia, sa táto štúdia snaží vysvetliť, ako na žiadosti nazerajú samotní hodnotitelia, pričom vychádza z rozhovorov s nimi a tým rozširuje doterajšie poznanie v tejto oblasti vychádzajúce z analýzy písaných hodnotení projektov, kritickej a študentskej reflexie, či z analýzy postojov samotných producentov.

Cieľom tejto štúdie je aspoň čiastočne vysvetliť (narážame na limity ochoty spolupracovať), ako prebieha proces hodnotenia podaných žiadostí na AVF podľa samotných hodnotiteľov, ktorí zasadajú v komisii pre podporu hraného filmu. Štúdia tak ponúka subjektívny pohľad na celú situáciu s vedomím, že optika hodnotiteľov sa nemusí zhodovať s optikou žiadateľov, vedenia fondu, alebo externých pozorovateľov.

Výskum role samotných hodnotiteľov bol v súčasnom výskume v pozadí, nevedno či pre potenciálny nezáujem hodnotiteľov spolupracovať, alebo pre vieru v maximálnu ob-

8) Pierre Bourdieu, *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010).

9) Toto tvrdenie vychádza z výpovedí pre túto štúdiu a tiež z verejne dostupných hodnotení, kde sa v rôznych štylistických obmenách objavuje zdôvodnenie kvalít, na základe ktorých bol daný projekt podporený.

10) Pozri predovšetkým Marek Urban, *Identita autora* (Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied — Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017), dostupné online: http://differentcoaching.info/wp-content/uploads/2017/12/Identita-Autora_Marek-Urban.pdf, Miroslav Vlček, „Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého slovenského dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom“ (Dizertačná práca, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020), dostupné online: <https://is.muni.cz/th/zojai/>. Žofia Bosáková, „Ideové, estetické, technologické a produkčné kontexty slovenského dokumentárneho filmu po roku 1993: Slovenský kinematografický dokumentárny film a Audiovizuálny fond“ (Dizertačná práca, Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, 2015).

jektivitu hodnotenia a podcenenie miery vplyvu hodnotiteľov na prostredie slovenskej kinematografie. Domnievam sa však, že názory hodnotiteľov, získané priamo od nich, sú pre pochopenie celej situácie slovenského filmu dôležité. O situácii hovorím preto, že vychádzam z prác Adele C. Clarke, ktorá vo svojej metóde situačnej analýzy kladie dôraz na oslovenie všetkých dostupných aktérov v danej situácii.¹¹⁾ Financovanie každého slovenského filmu, i slovenskej kinematografie ako celku, môžeme vnímať ako samostatnú situáciu, v ktorej pôsobia jednotliví ľudskí aktéri (producenti-žiadatelia, koproducenti, hodnotitelia AVF, prípadne fondov zahraničných, dramaturgovia a producenti za RTVS, prípadne iné, i zahraničné, televízie), implicitní aktéri (diváci, kritici, filmoví vedci), kolektívni aktéri (AVF, zahraničné fondy, televízne stanice, čiastočne distribútori, sales agenti atď.), neživé elementy, predovšetkým reprezentované v technológiách, diškurzy (o slovenskom filme, jednotlivých filmároch, o fonde, o systéme štátnej podpory, o korupcii atď.), ale i politicko-ekonomické elementy (štát a jeho vzťah k AVF, RTVS, jej financovanie a voľba riaditeľa, filmové školstvo atď.) a sociokultúrne elementy (koncept národnej kinematografie, prestíž/renomé autorov...) a časopriestorové aspekty (historický vývoj kinematografie a jej financovania, vzťah slovenskej kinematografie k okoliu). Táto štúdia sa tak snaží vysvetliť jednu zo zložiek situácie slovenského filmu, kým niektoré iné boli vysvetlené v iných prácach citovaných vyššie.

Táto štúdia je na rôznych miestach viac či menej ovplyvnená i podobným výskumom v svete. Za zmienku stojí určite práca Petra Szczepanika a kol., ktorá ako jedna z prvých v česko-slovenskom prostredí zameriava pozornosť a priamo oslovuje aktérov v situácii vo filmovom prostredí v snahe zistiť, ako nazerajú na prácu miestneho fondu. I keď práca samotná neobsahuje rozhovory s predstaviteľmi inštitúcie, práve jej metodologické zameranie prináša isté nóvum do štúdia fungovania filmových fondov v našej oblasti.¹²⁾

Ďalej od hraníc vzniká množstvo prác orientovaných na fungovanie miestnych fondov. Istú mieru vplyvu na tento výskum mala práca z austrálskeho prostredia Rachel Parker and Olega Parenta, ktorí rozvíjajú argument o vhodnosti opustiť od konceptu hegemonie a skúmať vplyv miestnych fondov práve na úrovni protichodných názorov, napríklad v konfliktnej línii podpory komerčne orientovaného filmu, skrze daňové úľavy vs. filmu, ktorý „napĺňa národne-kultúrne ciele“ (národné témy a rozvoj miestneho filmového priemyslu).¹³⁾ Tento spor má obdobu i u slovenských hodnotiteľov, i keď je skôr formulovaný do konfliktu komerčný vs. artový projekt, avšak artový film častokrát spĺňa i kritéria pre národno-kultúrny, napríklad z hľadiska (lokálnych) tém, prostredia a rozvoja filmového jazyka v nadväznosti na predošlé filmy. Ako však ukážem nižšie, toto pnutie vychádza z osobných postojov hodnotiteľov a na rozdiel od Austrálie nemá pôvod v zmene kultúrnych politík, tie sú na Slovensku relatívne stále.

11) Adele E. Clarke, *Situational analysis: Grounded Theory After the Postmodern Turn* (Thousand Oaks: SAGE, 2005).

12) Napr. Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015), dostupné online: https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf.

13) Rachel Parker – Oleg Parenta, „Multi-level order, friction and contradiction: the evolution of Australian film industry policy“, *International Journal of Cultural Policy* 15, č. 2 (2009), 91–105.

Snahu podporovať komerčné projekty v protiklade k artovým môžeme nájsť aj u ďalších filmových fondov. Vo Veľkej Británii je to príznačné pre relatívne krátke obdobie existencie UK Film Council.¹⁴⁾ I tu tento rozkol vychádzal z vnútra filmového prostredia, podobne ako na slovenskom prípade ukazujem v tejto štúdii.

Jean-Michel Frodon dichotómiu komercia/art rozlišuje v celosvetovom meradle ako nástup globalizovanej masovej zábavy, pričom hlavnú rolu tu už nehraje (výhradne) Hollywood na jednej strane a sprístupnenie filmov z krajín, ktoré boli doteraz pre svet úplne nedostupné, na strane druhej.¹⁵⁾ Kým za najglobalizovanejší produkt masovej filmovej zábavy môžeme na Slovensku považovať česko-slovenské koprodukčné komédie, napĺňanie druhého protipólu nájdeme oveľa častejšie v podobe tzv. festivalových filmov, ktoré síce nezasahujú veľké publikum, z hľadiska počtu divákov, ale majú potenciál osloviť divákov ďalej než za riekou Moravou. I kategória festivalového filmu, resp. pnutie národnej vs. svetovej kinematografie, ktoré táto kategória tiež obnáša, je pre zahraničné fondy relevantnou témou, tieto trendy popisuje napr. Anne Jäckel vo Francúzsku.¹⁶⁾ Koniec koncov i európsky grantový program MEDIA prispieva k vzniku filmov, u ktorých sa kalkuluje s možnosťou osloviť širšie medzinárodné (festivalové) publikum.¹⁷⁾

Štúdia je organizovaná do štyroch častí. Prvé tri predstavujú hlavné priority hodnotiteľov: téma, žáner, divák. Štvrtou časťou je samotný proces hodnotenia, v ktorom sa snažím bližšie vysvetliť, ako hodnotitelia uvažujú o celom procese. Tento proces začína nomináciou do komisie, kedy riaditeľ AVF s predsedom Rady AVF nominujú päť hodnotiteľov z tých, ktorí sú momentálne dostupní, tzn. nie sú v konflikte záujmov voči žiadnej zo žiadostí (v tomto prípade ide spravidla o spoluprácu na niektorom z projektov), pričom v nomináciách je snaha rôznorodého zastúpenia naprieč profesiami.¹⁸⁾ Po uzavretí nominácií hodnotitelia dostanú materiály k projektom, ktoré sa uchádzajú o podporu, na ich preštudovanie majú spravidla mesiac až dva. Po preštudovaní materiálov nasleduje dvojkolové hodnotenie spojené s vypočutím žiadateľov, v prvom kole sa hodnotí obsahová stránka projektu, v druhom rozpočet. Medzi prvým a druhým vypočutím prebehne niekoľko týždňov. Z pohľadu žiadateľa celý proces (od prezentácie projektu k výsledkom) trvá približne mesiac, od odovzdania materiálov k výsledkom môže ísť aj o tri mesiace.

Pre jednotlivé kolá môžu byť do komisie nominovaní odlišní hodnotitelia, napríklad dramaturg z prvého kola môže byť vymenený produkčným, ktorý má, na rozdiel od dra-

14) Lisa W. Kelly, „Professionalising the British film industry: the UK Film Council and public support for film production“, *International Journal of Cultural Policy* 22, č. 4 (2016), 648–663.

15) Jean-Michael Frodon, „International film criticism today: a critical symposium“, *Cineaste* 31, č. 1 (2005), 34.

16) Anne Jäckel, „The Inter/Nationalism of French Film Policy“, *Modern & Contemporary France* 15, č. 1, (2007), 21–36.

17) Bližšie k programu MEDIA a jeho vplyvu na európsku kinematografiu pozri napríklad Carmina Crusafon, „The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 81–101 a Sophie De Vinck – Caroline Pauwels, „Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Bondebjerg – Novrup Redvall – Higson, 102–125.

18) Miroslav Vlček, „Audiovizuálny fond v období celosvetovej pandémie: Rozhovor s Martinom Šmatlákom“, *KINO-IKON* 25, č. 1 (2021), 63–72.

maturga, skúsenosti s nastavovaním rozpočtu projektu, nedeje sa to ale často. Pre jeden podprogram (hraný film, dokument, animovaný film) sú vypísané spravidla dve výzvy, jedna na jar, druhá na jeseň.

V závere štúdie, ktorý je spojený s diskusiou, sa snažím usúvzťažiť zistenia z rozhovorov s doterajším poznaním v tejto oblasti, pričom konfrontujem predovšetkým zistenia z analýz hodnotení projektov, ale i náhľad širšieho filmového prostredia.

Rozhovory a rozdelenie hodnotiteľov

Rozhovory pre tento výskum boli realizované v priebehu rokov 2021 a 2022. Oslovených bolo dvadsať hodnotiteľov, pričom hlavným kritériom výberu bol počet výskytov v komisii, tzn. koľkokrát boli členmi komisie od vzniku fondu. Od začiatku fungovania fondu (2010) pôsobilo v komisiách celkom šesťdesiattri hodnotiteľov, pre výskum som oslovil prvých dvadsať, pričom prvý oslovený, Peter Svarinský, zasadal v komisii celkom tridsaťpäťkrát, posledný oslovený, Tibor Búza, päťkrát.¹⁹⁾

Prvé oslovenie prebehlo cez administrátorku programu pre hraný film, druhé oslovenie po dvoch mesiacoch osobne z mojej e-mailovej adresy. Pre malý záujem hodnotiteľov bolo vybraných osem (najčastejšie zasadať v komisiách, ktorí do tej doby nereagovali), ktorí boli oslovení na moju prosbu priamo riaditeľom AVF, Martinom Šmatlákom. Žiaden z nich na toto oslovenie nereagoval.

Celkovo sa mi tak podarilo realizovať päť rozhovorov, tri online v prostredí MS Teams, dva korešpondenčne e-mailom. Medzi respondentmi boli dve ženy a traja muži. Rod hodnotiteľov/liek nebudem v texte, až na jednu výnimku, prezrádzať a uvediem vždy dvojtvár cez lomku. I keď ide o relatívne malú vzorku, je vekovo celkom rozmanitá. Sú v nej zastúpení/é starší/ie komisári/ky i relatívne mladí/é hodnotitelia/ky — v komisii nikdy nie sú zastúpení čerství absolventi, a preto i najmladší hodnotitelia/ky majú viac ako tridsať rokov.

Limitom takto malej vzorky je fakt, že sa mi nepodarilo realizovať rozhovor s hodnotiteľom/kou z primárne televízneho prostredia. I preto sa v tomto texte nevenujem analýze vzťahu financovania primárne televíznych projektov z prostriedkov AVF, ktoré je pre niektorých hodnotiteľov, ale i producentov z praxe, problematické. Zároveň vo vzorke nie je zastúpený/á produkčný/á, ktorí mávajú v hodnoteniach častokrát poznámky technickejšieho charakteru. Štúdia preto vôbec nereflektuje partikularity jednotlivých rozpočtov.

Pre zachovanie anonymity hodnotiteľov/liek ich budem v texte označovať skratkami, ktoré budú popisovať aj ich profesijné zameranie, pretože, ako nižšie ukážem, to môže mať zásadný vplyv na samotný proces hodnotenia. V štúdií hovorí nasledujúcich päť hodnotiteľov/liek, pričom profesijná orientácia vychádza z toho, ako sa sami identifikovali v priebehu rozhovoru. V každom z prípadov bola vybraná najsilnejšia profesijná orientácia, v zmysle najčastejšie zastávanej role, v prípade, že týchto zameraní majú viac:

- HF — hodnotiteľ/ka z festivalového prostredia, 19 výskytov v komisii, rozhovor vedený 15. 11. 2021 v prostredí MS Teams

19) Dáta pochádzajú z marca 2021 a boli poskytnuté na vyžiadanie administrátorkou programu hraného filmu.

- HR — hodnotitel/ka primárne venujúci/a sa réžii, 19 výskytov v komisii, rozhovor vedený e-mailom 9. 2. 2022 – 15. 2. 2022
- HD — hodnotitel/ka venujúci/a sa dramaturgii, 10 výskytov v komisii, rozhovor vedený 9. 4. 2021 v prostredí MS Teams
- HA — hodnotitel/ka z akademického prostredia, 9 výskytov v komisii, rozhovor vedený e-mailom 29. 7. 2021 – 29. 9. 2022
- HP — hodnotitel/ka producent/ka, 8 výskytov v komisii, rozhovor vedený 14. 9. 2021 v prostredí MS Teams

Rôzne zameranie, rôzny spôsob hodnotenia

Z rozhovorov bolo zrejmé, že jednotliví hodnotitelia mali dojem, že predošlé profesijné skúsenosti ovplyvňujú spôsob, akým hodnotia predložené projekty. „Inak hodnotí projekt scenárista, inak producent,“ dalo by sa univerzálne zjednodušiť túto úvahu naprieč respondentmi. Niektorí hodnotitelia bez skúsenosti s výrobou pripustili, že nerozumejú rozpočtom, a preto nie sú ani tejto časti hodnotenia schopní, napríklad HD zasadá len v obsahovom kole hodnotenia.

Pre hodnotenia projektov je podľa HD dôležitá „schopnosť čítať scenár“. Myslí si, že ako dramaturg túto schopnosť má, ale zastáva názor, že túto schopnosť nemusia mať všetky profesie zapojené do výroby filmu: „Tak ako ja nerozumiem rozpočtom, tak je väčšia pravdepodobnosť, že ekonóm, alebo zástupca asociácie producentov slovenských filmov, nebude vedieť čítať scenár a posúdiť jeho kvalitu.“

HR s týmto stanoviskom súhlasí len čiastočne a hovorí, že „najdôležitejší element pri posudzovaní je bezpochyby schopnosť hodnotiteľa si scenár a jeho realizáciu predstaviť“. Podobne ako HD verí, že túto schopnosť má. Vo svojej schopnosti čítať scenár a hodnotiť ho veria všetci respondenti/ky, s ktorými som realizoval rozhovory. HD si ale spomína na prípady, kedy svoje hodnotenie, „v zmysle, že som nerozoznal/a dobrý scenár“, musel/a prehodnotiť, pretože pôvodne nepodporené projekty (aj kvôli hodnoteniu HD) sa ukázali ako divácky úspešné. Spomína na projekt filmu *Ztracení v Mnichově* (Petr Zelenka, 2015), ktorý je podľa slov HD „celý postavený na tom, že simuluje nekvalitný projekt a v scenári to bolo zamuchlanejšie a ukrytejšie ako v reálnom filme. A tam som tomu tvorcovi krivdil/a“. Mýlil/a sa i pri rozprávke *Tři bratři* (Jan Svěrák, 2014), „ktorá bola súborom známých rozprávok a zdalo sa mi, že je tam veľmi málo originality, ale malo to veľkú divácku úspešnosť. Tam som podcenil/a divácky potenciál“. Spomína, že Svěrákovi (nejasné, ktorému z autorskej dvojice otca a syna) napísal/a e-mail, na ktorý podľa jeho/jej očakávaní následne síce nedostal/a odpoveď, ale aspoň čiastočne to znížilo „pocit zlyhania“. Práve tieto momenty nútia HD premýšľať nad svojimi kompetenciami hodnotiteľa/ky: „Našťastie sa to nedeje často, ale ak by sa dialo, tak by som zvažoval/a účasť v komisii.“

Respondenti implicitne tiež vyjadrujú, že sa stretli s takými komisármi, ktorí schopnosť čítať scenár nemali. HD sa zamýšľal/a nad tým, či v komisiách majú miesto hodnotitelia, ktorí „nerozumejú scenárom až do úplne šokujúcej miery“, a ktorí hodnotia scenáre výhradne na základe vlastného vkusu, spôsobom: „toto sa mi páči, ja mám rád takéto filmy, toto je dobré — takéto filmy nemám rád, nepozeral by som ich, takže je to zlé.“ Do-

spel/a ale k záveru, že aj takýto hodnotitelia majú v komisii svoje miesto, pretože zakaždým tvoria „určité percento komisie a nie sú tam vždy“. Navyše môžu odrážať vkus „úplného laika, ktorý sedí za televízorom v sobotu večer“, čo môže do istej miery predchádzať tomu, aby bol fond obviňovaný „z akademičnosti a neschopnosti reflektovať bežné potreby bežných ľudí“, mieni HD.

I keď všetci veria, že dokážu čítať scenár, niektorí pripúšťajú, že si vyberajú projekty podľa špecifických kritérií. Napríklad HP tvrdí, že to musí byť téma, ktorú by bol/a ochotný/á realizovať a „stála za tie roky práce“. Tiež by to mal byť unikátny projekt, ktorý by sám chcel/a vidieť, tak aby to nebol „zbytočný film, ktorých existuje na svete x“. Tretím kritériom HP je realizovateľnosť: „pozerám sa na to v kontexte toho, [...] či je producentsky reálne to spraviť na Slovensku“.

Rozhodovanie HF do veľkej miery ovplyvňujú jeho/jej skúsenosti z festivalového prostredia: „snažím sa filmy posudzovať tak, ako keď si vyberám filmy pre festival. Snažím sa tam dostať to najpozoruhodnejšie, najzaujímavejšie, aj pre našich divákov.“

HD deklaruje, že vďaka skúsenostiam z oblasti dramaturgie je pre neho/ňu primárnym kritériom kvalita scenára, ktorý spĺňa isté: „scenáristické, dramaturgické a literárne parametre. A to súvisí so všetkými zložkami toho, ako je vystavaný príbeh, dialógy, dramaturgia...“

O čosi vágnejšie, v súlade s prioritami fondu, to deklaruje HA: „Pre mňa osobne je kľúčová najmä obsahová kvalita projektov, t.j. ich koncept (téma a spôsob jej spracovania) ako aj umelecký prínos.“ HR ako jediný/á vyjadruje neistotu, či „je smerodajné pri posudzovaní profesijné zameranie“, ale ako ukazujú predošlé výpovede, pre výraznú časť hodnotiteľov to smerodajné je.

Vidíme teda relatívne širokú škálu preferencií a dokonca aj ich popretie. Všetci hodnotitelia a hodnotiteľky sa ale zhodujú na tom, že aj keď sa snažia byť pri hodnotení „objektívni/é“, v zmysle akejsi nestrannosti a snahy nikoho nepreferovať na základe osobných kontaktov, samotný proces hodnotenia má istú mieru subjektivity. HD vo svojom prípade hovorí priamo o snahe „odfiltrovať osobné preferencie“ a ochote „podporovať aj projekty, ktoré sú [mi, doplnil autor] bytostne nesympatické, ale uvedomujem si ich kvalitu alebo dôležitosť v rámci žánru alebo toho, akého diváka oslovujú“.

Žánr a jeho vplyv na rozhodovanie

Respondenti síce uviedli, že sa snažia brať čo najmenší ohľad na vlastné žánrové preferencie a klásť skôr dôraz na kvalitu projektov z hľadísk, ktoré som uviedol vyššie (unikátnosť projektu, realizovateľnosť, festivalový potenciál, scenár...), konštruujú ale skupinu oni — skupinu hodnotiteľov, ktorí tohto nie sú úplne schopní, pričom neuvádzajú konkrétne mená. Existujú ale isté deliace, či konfliktne línie, na základe ktorých vytyčujú tento stret.

Prvým je stret muži–ženy. Jedna z hodnotiteľiek²⁰⁾ tvrdí, že mužskí „kolegovia možno inklinujú k žánrom, ktoré sú bližšie k mužom, ak je tam časť ženská, tak tie sa zase snažia

20) Zámerne nepoužívam označenie zavedené vyššie, aby som neodhalil pohlavie jednotlivých hodnotiteľov.

presadzovať [iné, doplnil autor] projekty. Sú hodnotitelia, ktorých vkus je inde: pri žánrovo kovbojských a detektívnych filmoch. Romantická komédia pre ženy je pre nich niečo, k čomu nemajú blízko. Ale to je prirodzené“.

HD ale na túto tému zdôrazňuje, že to je „vec, ktorá sa zákonite objaví všade, v každom rozhodovacom procese a fond nemá šancu toto riešiť, len mi je to ľúto. Ale asi sa to nedá vyriešiť.“ HD nespomenul/a žensko-mužskú konfliktnú líniu, hovoril/a o istom „ideologickom“ konflikte, napríklad v preferencii (a odmietaní) queer tém, alebo toho, čo pomenoval/a ako „emancipáciu a progresivizmus“. Nevidí ale túto konfliktnú líniu ako generačnú, spomína si na situáciu, kedy sa „osemdesiatročný hodnotiteľ na projekt díval z pohľadu ideového, lebo to súviselo s druhou svetovou vojnou, kde jeho rodina bola konfrontovaná s tou situáciou, ale dotkli sa ho i témy, ktoré mladí normálne preferujú a jeho generácia nie“. Tento skôr žánrovo-tematický, ako výhradne žánrový konflikt, vníma HD ako „posudzovanie kvality na základe nesprávnej optiky“ a znova akcentuje kvalitu scenára ako prvotného východiska hodnotenia.

I napriek snahe o maximálnu (žánrovú) objektivitu sa vo výpovediach isté preferencie objavili. Nejde ale o taký typ preferencií, ktorý by automaticky viedol k vyššiemu bodovému hodnoteniu pre určitý žáner, pretože všetci tvrdia, že ich bodovanie odráža kvalitu projektov v danej výzve.²¹⁾ Skôr je to istá „radosť“, ktorú môže spôsobiť kvalitne spracovaná žiadosť na žánrový film. Vychádza predovšetkým z pocitu nedostatku žánrových filmov v slovenskej kinematografii. „Ak vidím žiadosť na komédiu, alebo [iný, doplnil autor] žánrový film, tak si hovorím, že konečne sa na také niečo sústredia tvorcovia,“ hovorí HF.

Najväčší problém žánrových filmov vidí HD v ich scenáristickej náročnosti, resp. akej-si neschopnosti pripraviť kvalitný námet v danom žánri. Aj keď si myslí, že sa o niektorých žánroch vo všeobecnosti hovorí ako „pokleslých“, je problém medzi žiadosťami, podľa HD, „nájsť kvalitu“. Ako príklad uvádza komédie a horory. „Osobne mám horory veľmi rád/rada, ale je tam 90 % odpadu. Komédie sú ťažký žáner, lebo na Slovensku sú veľmi podceňované a väčšinou sú to najväčšie scenáristické sračky, čo idú na fond,“ tvrdí HD s istým sklamaním. Komédiu považuje za náročný žáner z toho dôvodu, že „okrem toho, že musíte spĺňať remeselné schopnosti, sa musíte trafiť do humoru, ktorý osloví vaše publikum“. Náročnosť hororu zase vidí v tom, že „muštra, ktorá sa využíva v tomto žánri, je viditeľnejšia ako v iných filmoch a je ťažké sa z toho vymaniť a prísť s niečím originálnym“. Nedostatok kvalitných hororov (z pohľadu HD) vychádza aj z nezájmu etablovaných tvorcov o tento žáner:

Horory sú žáner, ktorý sa skoro vôbec u nás nerealizuje a na fond prichádza len od nadšencov, ktorí nenatočili nikdy film [...]. Sú veľmi nadšení, robia to za vlastné pe-

21) Obsahové kvality projektu sa hodnotia v rámci kategórie obsah projektu a jeho tvorivé zabezpečenie, kde sú dve podkategórie: obsah projektu (hodnotí sa v bodovom rozsahu 0–35) a tvorivý a realizačný tím (0–15 bodov). Vedľa tejto kategórie je ešte kategória rozpočet projektu a jeho producerské/organizačné a finančné zabezpečenie (0–40 bodov) a kredit žiadateľa (0–10 bodov), pričom poslednú kategóriu generuje systém na základe doložených skúseností žiadateľa. Pre podrobnosti pozri: „Zásady, spôsob a kritériá hodnotenia žiadostí o poskytnutie finančných prostriedkov z Audiovizuálneho fondu na podporu audiovizuálnej kultúry“, *Audiovizuálny fond*, 2020, cit. 30. 11. 2022, http://www.avf.sk/Libraries/Z%3a1lkony_a_predpisy/VP_AVF_3_2018_Zasady_sposob_a_kriteria_hodnotenia_21_01_2020.sflb.ashx.

niaze, ale nemajú šancu konkurovať iným, ani tým najhorším profesionálnym projektom v rámci tej výzvy.

Ako problematický vníma žáner komédie i HR, ktorý vidí problém v uprednostňovaní tzv. vážnejších žánrov:

Tragédiou je, že antické delenie na tragédie a komédie vyústilo dnes do častého popierania komediálneho žánru a jeho práva na existenciu, alebo do komédie bez vkusu s nízkou cieľovou skupinou. Akoby sa vážnosť, pesimizmus a depresia stali predpokladom kvality diela.

HD ako jediný/á tematizoval/a i žáner rozprávky. Vníma ho ako „dôležitý žáner“ pre publikum, a teda tým pádom i pre fond, a má dojem, že by mohol posilniť zdanie, že sa fond snaží podporovať divácke filmy. Na rozdiel od komédií a hororov neodvodzuje svoje vnímanie nedostatku kvalitných projektov v tomto žánri z náročnosti žánru samotného, ale zo svojho vnímania žiadateľov v tomto žánri:

Za tie roky mám pocit, že je to priestor, ktorý využívajú neschopní scenáristi a schovávajú sa za nejakú infantilitu detského diváka. Medzi žiadosťami je ťažké nájsť kvalitnú rozprávku a podporené rozprávky sú väčšinou kompromisy, ktoré prechádzajú s ošketými ušami práve preto, že je to jedna z priorit fondu.

Zároveň má dojem, že problematickosť tohto žánru pochádza i z širšieho filmového prostredia, pričom hlavnú vinu prisudzuje dramaturgii RTVS, o ktorej si myslí, že je „otrasná. Je to impotentnosť, priposranosť, orezávanie všetkého, čo je originálne, aby sa detičky nezľakli, aby ich to emočne nezasiahlo. Ale čo je podstatou filmu, ak nie emočný zásah?“ Má dojem, že tento prístup vytvoril priestor, kam sa schovali z jeho pohľadu „zlí scenáristi a zlí režiséri“ a schovávajú sa tam producenti, ktorí „točia veľké peniaze na kostýmoch a výprave atď. Takže tam to je Eldorádo teraz“. HD si za svoje pôsobenie vo fonde nespomenul/a ani na jeden scenár rozprávky, ktorý by ho/ju oslovil, alebo zaujal.

Samostatný „žáner“ predstavuje pre hodnotiteľov sociálna dráma, ktorá v sebe nenesie len žánrovo formálne špecifiká, ale i špecifiká obsahové a tieto žiadosti hodnotiteľa dávajú do kontextu i s predošlými, dnes už realizovanými projektmi rovnakého zamerania a ich úspechmi. Takéto porovnávanie je jednoduchšie a pomenúva ho i HD, ktorý/á si myslí, že vychádza z publicistického a odborného diškurzu, ktorý sa okolo tohto žánru formuje, a tiež z festivalového záujmu o takýto typ filmov.

HF vníma sociálnu drámu ako skupinu filmov emblematickú pre prvé filmy v kinematografii samostatného Slovenska. Dokonca si myslí, že istá divácka nedôvera v slovenský film môže prameniť práve z tohto zamerania slovenských filmárov v minulých troch desaťročiach.

Ak sa hovorí o divákovi, ktorý neverí slovenskému filmu, tak to možno vychádza z toho, že prvé hrané filmy, ktoré začalo byť vidieť, boli sociálne drámy. A divák si

možno teraz hovorí: „to je taká mrcha ťažobná. Keď sa povie slovenský film, tak je to sociálna dráma, ja to nechcem vidieť.“

V komisii sa preto môže dokonca objaviť konštatovanie „á, zase tu máme sociálnu drámu“, obzvlášť v prípade, ak je projekt hodnotiteľmi vnímaný ako nekvalitný a podľa slov HF tak môže pôsobiť ako „plytký ornament a má sa to len tváriť ako sociálna dráma“. HF vtedy radí „nech sa to radšej prepíše, alebo si autor nájde inú tému“.

Respondenti tak v otázkach žánru vychádzajú predovšetkým z porovnávania. Porovnávajú predložené projekty s vlastnou predstavou, ako funguje žáner v zmysle scenára a dramaturgie (komédia, horor), kto o daný žáner žiada (rozprávka) a tiež ako daný žáner funguje v rámci filmového prostredia a diškurzov o filme (rozprávka, sociálna dráma). Za kvalitné považujú v otázkach žánru to, ako sa naplňajú ich predstavy parametrov žánru a to, či predložený projekt nie je „menej kvalitný“ ako tie, ktoré už vznikli.

„Kto na to pôjde?“

Zásadnou témou pre hodnotiteľov je potenciálny divák. HF i napriek svojmu festivalovému zameraniu nevníma potenciál osloviť (nie len zahraničných) divákov ako prioritu. Naopak, túto kvalitu vníma ako poslednú v rozhodovacom procese. Popísal/a akési poradie, ktoré pri hodnotení každej žiadosti zohľadňuje. Najprv sú „povinné záležitosti“, ako „štruktúra“, čím myslí predovšetkým (scenáristicko) dramaturgické kvality žiadosti, či „predpokladané prostriedky filmovej reči“, v zmysle formálnych postupov. Po naplnení „povinných“ kvalít hľadá na tému, „emóciu a potenciálny zásah“ a následne na to, či projekt môže osloviť slovenského diváka a až následne zahraničného diváka.

Ak je projekt z jeho/jej pohľadu kvalitný, to znamená naplní prioritnejšie kvality, tak nevádi, ak ho uvidí len málo ľudí. Dokonca sa snaží takýto projekt podporiť, aj keď z úst ostatných komisárov zaznieva otázka „kto na to pôjde?“. Ako príklad uvádza film *Out* (György Kristóf, 2017), ktorý ho/ju oslovil už pri prvej žiadosti, no filmu sa nepodarilo získať podporu, pretože jeho divácky potenciál bol vnímaný ako malý. Film bol nakoniec z pohľadu HF kvalitný, pretože sa dostal na festival v Cannes.

HR čiastočne podľa počtu divákov definuje skupinu filmov označovanú ako artový film, ktorý definuje na základe veľkosti potenciálneho publika. Artový film podľa HF „uvidí pár stoviek ľudí, z toho prevaha tvorcov a rodinných príslušníkov.“ Problém ale nevidí v počte divákov, ale v tom, či ten film má „nejaký zmysel, význam, [...] je nositeľom hodnot, ktoré môžu byť pre iných ľudí v živote potrebné a objavné“. Tento typ filmu a priori neodmieta, len mu/jej prekáža, ak sa za neho „ukrýva neinvenčnosť a neschopnosť tvorcu“. To znamená, že projekt môže byť od svojho počiatku pre HR zameraný len na veľmi úzke publikum, ale musí spĺňať iné kvality, predovšetkým hodnotovo-významové. Zastáva tak podobný postoj ako HF, ale pre pomenovanie tejto skupiny filmov používa iný termín.

Potenciál na úspech nemusí byť len divácky. Tak, ako môžu dielo posväcovať diváci či festivaly, môžu ho vo vývoji posväcovať workshopy a pitchingové fóra. HD sa stretol/a na-

príklad s projektmi, ktoré si prešli vývojom na niektorom z pitchingových fór a vo výsledku boli „zlé a chaotické“, ale mohli byť napríklad úspešné na festivale vďaka kontaktom, ktoré žiadateľ na fóre nadviazal, napríklad ak lektora na fóre robil programový riaditeľ niektorého z festivalov. Netvrdí ale, že všetky scenáre, ktoré si prejdú takýmto fórom alebo workshopom, sú automaticky zlé, len to pre neho/ňu nepredstavuje záruku kvality. Popisuje i situáciu, kedy s ním/ňou v komisii sedel hodnotiteľ/ka, ktorý/á zastával/a pozíciu v medzinárodnom pitchingovom fóre. Podľa HD tento hodnotiteľ/ka za kvalitu považoval/a predovšetkým potenciál uspieť na niektorom z fór:

Preferoval/a projekty podľa toho, či sa mu/jej zdali, že sú dostatočne svetové. A bolo mu/jej jedno, či sú kvalitné, ignoroval/a argumenty, ktoré súviseli s kvalitou. Jeho/jej jediný uhol pohľadu bol, či by na nejakom medzinárodnom fóre bol tento projekt zaujímavý. A nezaujímali ho/ju filmy, ktoré by mohli zaujať len slovenské publikum.

HP zas rozlišuje medzi tým, ako veľmi je takýto workshop alebo fórum výberové. Ak je to zahraničný workshop, „kde sa z tisícov projektov vyberá desať, tak by sme to brali ako dobré znamenie“, hovorí HP, ale dodáva, že v prípade workshopov s lokálnym významom častokrát kvôli snahe naplniť kapacitu samotného workshopu môže dochádzať k cieľenému oslošovaniu tvorcov rozpracovaných projektov, čo v očiach HP znižuje kvalitu týchto podujatí. I z lokálneho workshopu môže autor, podľa HP, dostať dobrú spätnú väzbu, pre HP to ale nie je „jediné, alebo podstatné pre rozhodnutie“ o projekte.

Na pomyselnom opačnom póle stoja projekty s potenciálom na mimoriadny divácky úspech. HP sa napríklad snažil/a v diskusii ostatných hodnotiteľov presvedčiť, aby vo výbere bol aspoň jeden projekt, „ktorý má komerčné atribúty, pokiaľ nie je vyslovene jednoduchý a hlúpy, ale spĺňa parametre diváckosti. Je to dobré ako signál fondu, aby podporil aj takýto druh filmu“.

Podobný prístup má HD a spomína si na sklamanie spojené s nepodporou „projektu Staviarskych“, ktorí v minulosti realizovali divácky úspešný film *Loli Parádička* (Richard Staviarsky, Víťo Staviarsky, 2019). „Boli tam úžasné dialógy, bol to pokleslý príbeh, až kolotočiarsky, ale preto, že pre niekoho to bola až moc ľudová zábava, tak to neprešlo cez fond,“ spomína HD a vníma to ako zlyhanie ostatných komisárov, ktorí nedokázali „oddeliť svoje ego, alebo svoje osobné preferencie“ a objektívne hodnotiť kvalitu scenára v rámci daného žánru.²²⁾

Myslí si, že problém oddeliť svoje ego od rozhodovania v tejto miere nemá a ako príklad uvádza filmy Jakuba Krónera.

Mne je na vracanie osobne z jeho tvorby, ale uvedomujem si, aký má dosah pre svoje publikum. A podporil/a som jeho *Love 2*. Je to film, ktorý by som nepozeral/a bez prinútenia, ale myslím si, že vo svojej kategórii je veľmi kvalitný a má zmysel.

22) Z rozhovoru bohužiaľ nie je zrejмый názov projektu, pravdepodobne ide o „Pláže Montenegro /pracovný názov/. 846/2020-5/1.1.1.“, *Audiovizuálny fond*, 2020, cit. 30. 11. 2022, http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=10926.

Podľa HP a HD sa v komisiách vyskytujú komisári, ktorí a priori odmietajú „komerčné“ projekty. Títo hodnotitelia zastávajú názor, že producenti projektov pre masové publikum

si zoženú peniaze aj inde [...], ale to neviem, či je úplne správny argument. Peňazí [u potenciálnych súkromných donátorov, doplnil autor] nie je dosť, aby toto platilo na sto percent. Niečo sa dá čiastočne vyfinancovať zo súkromných zdrojov, ale určite je to aj dobrý signál pre sponzorov, ak ten projekt má podporu zo strany fondu.

HP tvrdí, že napríklad v prípade komerčných projektov sa mu/jej darí presvedčať ostatných členov komisie len niekedy, pričom ostatnými hodnotiteľmi sú takéto projekty označované ako plytké, alebo im vyčítajú rôzne chyby, napríklad v kompozícii, alebo v celkovej dramaturgii. HP ale argumentuje tým, že divák, ktorý „chodí na takéto filmy“, je ochotný mnoho z týchto chýb odpustiť.

HA ale tieto chyby neodpúšťa a zastáva názor, že i „mainstreamový projekt má mať [...] kvalitne postavený scenár, častokrát je v jeho prípade dramaturgia ešte kľúčovejšia ako trebárs v nepríbehových artových filmoch“. Istú benevolenciu ale prejavuje u úrovne inovácie témy, alebo spôsobu spracovania.

HP popisuje, že ak tento typ projektu nie je podporený, ale je nakoniec divácky (i komerčne) úspešný, tak vzniká výhoda pre producenta tohto projektu v prípade, že žiada prostriedky na ďalší film, čo ale neplatí absolútne, ako HD naznačil/a u projektu *Loli Parádička*.

Podľa slov HP sa môže stať, že komisia si pri ďalšom komerčnom projekte rovnakého autora hovorí: „no mohli sme to vtedy [podporiť, doplnil autor], ale [aspoň, doplnil autor] sme teraz podporili tento projekt.“ HP ale poukazuje na to, že medzičasom sa o podporu uchádzali iné projekty s komerčným potenciálom, ktoré zase neboli podporené a neskôr sa ukážu ako úspešné. Komerčný úspech predošlého nepodporeného projektu tak môže byť posväcujúcim mechanizmom, ktorý zvyšuje renomé/symbolický kapitál autora, ale nezvyšuje renomé hodnotiteľa v tom zmysle, že by si ostatní komisári povedali, že HP dokáže dobre odhadnúť komerčný potenciál projektu, a preto by ho/ju mali častejšie vypočúť.

Zaujímavé tiež je, že ostatní hodnotitelia sú ochotní ďalší komerčný projekt podporiť až po úspechu predošlého filmu, ktorý sa o podporu uchádzal a ne získal ju. HP tento mechanizmus nevidí u žiadateľov, ktorí sú dlhodobo komerčne úspešní, nikdy sa neuchádzali o podporu a zrazu sa o ňu uchádzajú. Hodnotitelia tak pravdepodobne pod vplyvom prehodnotenia svojho prvého rozhodnutia nazerajú na žiadateľa inak. Kým prvýkrát mu neboli ochotní odpustiť niektoré nekvality projektu, ktoré sa v ich predstavách s komerčným projektom spájajú, druhýkrát, možno pod vplyvom pocitu pochybenia, sú k nekvalitám projektu priateľivejší.

Potenciál zaujať akékoľvek publikum, ako posväcujúci mechanizmus, je pre hodnotiteľov zásadný, i keď v prípade spracovania obsahu, ktorý je vnímaný ako kvalitný, je tento potenciál sekundárny. Kvalita obsahová je tak nadradená kvalite diváckosti. Niektorí hodnotitelia sú ale ochotní znížiť latku obsahu, ktorú by ináč postavili vyššie, ak má projekt veľký divácky potenciál, ale vnímajú, že v tomto uvažovaní sú skôr v menšine. To zname-

ná, že kvalita diváckosti môže mať pre niektorých hodnotiteľov vyššiu hodnotu, ako obsahová kvalita, ale musí ju niekoľkonásobne predčiť.

Od štúdia materiálov k finálnemu rozhodnutiu

Po tom, ako je hodnotiteľ/ka nominovaný/á do príslušnej komisie, dostáva materiály k jednotlivým projektom. Väčšinou ide o desiatky projektov, tzn. stovky strán materiálov. Rozsah je u žiadostí na štipendium menší, pretože v tejto žiadosti nie je nutné predložiť prvú verziu scenára (i keď sa to niekedy stáva). Viac materiálov podávajú žiadatelia (väčšinou už scenárista spolu s producentom) so žiadosťou o podporu vývoja, kedy už väčšina respondentov očakáva hotový scenár. Logicky najviac materiálov dostávajú hodnotitelia v žiadostiach na výrobu, kde okrem scenára, synopsy, autorskej a producentskej explikácie môžu dostávať rôzne audiovizuálne materiály, ukážky, trailer, fotografie z obhlíadok, kostýmové návrhy, moodboardy atď.

Základný postup prípravy vyjadruje HA nasledovne: najprv študuje predložené materiály k projektu, potom si následne „doplním obraz predchádzajúcimi žiadosťami viažucimi sa k rovnakému projektu“, ak také boli, a priloženými životopismi, pokiaľ predošlú prácu žiadateľov nepozná.²³⁾

HP, asi predovšetkým vďaka svojej producentskej skúsenosti, dopĺňa, že okrem scenára, synopsy a životopisov študuje i zmluvy s autormi. Tie prechádzajú síce kontrolou administrátorkou fondu, ale tá je len formálna — overuje, že sú doložené. HP sa zameriava aj na riadne vysporiadania práv v daných zmluvách.

Najpodrobnejšie svoj proces popisuje HD:

Čítam za deň tak dva celovečerné projekty. Väčšinou si vyberám kratšie na začiatok, aby som sa naštartoval/a, lebo je to náročné. Viac ako dva nezvládnem. Najľahšie sa čítajú veľmi zlé a veľmi dobré scenáre. To poznám tak po siedmich stranách, ale s ohľadom na úctu k žiadateľom a fondu ich čítam vždy do konca, aj keď viem, že sú zlé.

Pre veľké množstvo projektov si v priebehu čítania HD kontinuálne k projektom píše poznámky, čím čiastočne, podľa vlastných slov, simuluje aj divácku skúsenosť so sledovaním filmu. Tieto poznámky sú „necenzurované, keby sa dostali k žiadateľom, tak by som [...] mal/a veľké problémy“.

Scenáre si HD boduje vlastným hodnotením v rozsahu 0–10, pretože hodnotenie nastavené fondom sa mu/jej zdá príliš komplikované a svoje bodovanie na bodovanie fondu prevádza dodatočne. O svojej škále hovorí: „nula je totálna sračka, päť je priemer, desať je úžasná vec.“²⁴⁾

23) Všetky doposiaľ podané žiadosti sú dostupné online širokej verejnosti, a teda i hodnotiteľom. Pozri „Zoznam žiadostí“, *Audiovizuálny fond*, cit. 30. 11. 2022, http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php.

24) Vulgarizmus v texte u tohto hodnotiteľa/ky ponechávam zámere, pretože poukazuje na zaujímavý paradox: na jednej strane hodnotiteľ/ka pejoratívne, až pohrdavo, popisuje projekty, ktoré považuje za zlé, na druhej strane má najdôslednejší proces hodnotenia i uvažovania o fungovaní fondu samotnom — i rozhovor s ním/

Podobne ako ostatní hodnotitelia aj HD číta i synopsy a explikácie, pričom zastáva názor, že žiadateľ, ktorý nie je schopný napísať stručnú synopsisu, nie je schopný napísať ani dobrý scenár: „Myslím, že sa mi ešte nestalo, že by bola zlá synopsis a dobrý scenár, alebo naopak.“

Dôležitosť jednotlivých častí žiadosti sa líši od štádia, v ktorom sa projekt uchádza o podporu. Napríklad pre HP pri žiadosti na vývoj (alebo o štipendium)

sú dôležité aj popisy, že kam chce dospieť, pri hranom filme môže aj pri vývoji dať aj prvú verziu scenára, ale niektorí dajú len tri strany a ukážku, ako bude napísaný dialóg. Ale to sa stáva stále menej a menej. Už sa dávajú prepracované projekty, lebo projektov je veľa a konkurencia je vyššia. Takže stále čítame väčšie objemy materiálov. Pri vývoji je pointou rozvinúť scenár, v spolupráci s dramaturgami, alebo pri workshope. Takže čítame rozpracované verzie scenárov, na ktoré musíme prihliadať, že je to teda prvá verzia a to je podstata celého vývoja, že toto sa má zlepšiť. A explikácia môže byť len doplnkom. Ale ak má explikácia pol strany a aj scenár je skoro nič, tak samozrejme je ten projekt horšie hodnotený, lebo si nevieme vytvoriť predstavu.

Po štúdiu materiálov sa komisia vždy stretne (v poslednej dobe online) a jej členovia diskutujú o jednotlivých žiadostiach, pričom sa podľa slov HD snažia navzájom presvedčiť o tom, ktorý projekt je „dobrý“ a mali by ho podporiť, a ktorý je „zlý“ a nezaslúži si podporu.²⁵⁾ Vyššie som už uviedol snahu HP presvedčať ostatných hodnotiteľov o tom, aby aspoň jeden z projektov mal komerčnejší charakter, alebo snahu HR podporiť film *Out*.

HD popisuje premenu, ktorou prešiel/la za to relatívne dlhé obdobie, čo je v komisii, kedy spočiatku

bol/a dosť agresívny/a v snahe presvedčiť kolegov, ale teraz to vnímam tak, že každý má právo na svoj názor, ja ohodnotím projekty podľa svojho svedomia a vedomostí, a keď neprejdú v rámci tej skupiny a spravil/a som pre to maximum v mantineloch slušnosti, tak bohužiaľ.

Po prvej vnútornej diskusii o kvalite projektov nasleduje diskusia so žiadateľmi. Pričom HP poukazuje na to, že táto diskusia môže mať pre rozhodovanie zásadný význam. Tvrdí, že nikdy nie je komisia pred stretnutím so žiadateľmi absolútne jednotná. Až po diskusii sa komisia buď na niektorých projektoch zhodne jednoznačne, pretože sa im to „všetkým páči“, ale tam, kde sa hodnotitelia nezhodnú, rozhodne bodovanie. „Nie je to o nejakých alianciách a dohodách, niekedy to je vec náhody, že ako to vyjde, a niekedy tam je vzácna zhoda, že všetci piati sme určite za, alebo proti.“

Stretnutie so žiadateľmi môže byť pre niektorých komisárov náročné. Pre HD to je „najneprijemnejšia časť procesu, pretože ste priamo konfrontovaní so žiadateľmi. Často sú agresívni, alebo arogantní“. Aj keď to je pre HD neprijemné, vníma to ako nevyhnutnú sú-

ňou bol najdlhší. Ukazuje to, že HD na práci hodnotiteľa/ky záleží a v samotný proces má relatívne veľkú dôveru, napriek svojmu slovníku.

25) Tento mechanizmus stretávania platí pre komisiu hraného filmu v rokoch 2020, 2021, 2022. Pre iné obdobie komisie iných podprogramov to nemusí platiť.

časť procesu. Neprijemné sú diskusie nad projektmi, ktoré HD vníma ako nekvalitné do takej miery, že nemá z pohľadu HD o nich zmysel vôbec diskutovať. O takejto situácii hovorí: „viete, že to je zlé, nechcete to podporiť, nechcete míňať energiu, že budete budiť zdanie nejakej diskusie [...] a vy tam sedíte pätnásť minút s nejakým žiadateľom.“ Ale ani v takom prípade by nemala byť komisia na žiadateľa nepríjemná, mieni HD:

Niekedy vidím na niektorých členoch komisie tendenciu sa rochniť v moci niečo podporiť a niečo zničiť, tzn. zbytočná surovosť v hodnotení, alebo výsmech k žiadateľovi. Aj v rámci osobného vypočutia, to sa deje, keď príde niekto, kto je úplný amatér, tak vidím na tých ľuďoch, ktorý tomu rozumejú, že sa nevedia ubrániť tomu, aby boli moc posmešní.

Zároveň ale odmieta i prílišnú „miernosť“, ktorá sa môže prejaviť síce v privetivom hodnotení, ale k nemu neprimerane zlom bodovaní. To sa niektorým hodnotiteľom z pohľadu HD stáva, dokonca tvrdí, že títo hodnotitelia sú tým „priam preslávení“. Konkrétne mená neuvádza.

Pokiaľ projekt nie je úplne „amatérsky“, v zmysle, že nedosahuje ani elementárnych kvalít, ktoré hodnotitelia požadujú od filmového projektu (nie nutne v zmysle, že ide o debut žiadateľa, ktorý nie je z filmového prostredia), je pre HD diskusia so žiadateľom veľmi dôležitá. Tu si môže pri diskusii žiadateľ v očiach HD uškodiť, v situácii, keď:

Žiadateľ vás dokáže nechtiac presvedčiť, že je nekompetentný, na základe toho, ako prezentuje svoj projekt, alebo na základe toho, ako rozumie nejakým otázkam, ktoré boli pre vás dôležité, aby ste si ujasnili nejaké nezrozumiteľnosti v scenári alebo z hľadiska dramaturgie.

Diskusia môže mať pre HD aj opačný vplyv, môžeme sa dozvedieť, že „projekt má nejaké kvality, ktoré ste z nejakého dôvodu nevedeli odčítať zo scenára alebo explikácie“. Alebo sa môže stať, že hodnotiteľov presvedčí zápal žiadateľa pre vec, ale to len v prípade, že je projekt skôr priemerný. U úplne podpriemerných projektov pohľad HD na projekt nemení.

HP tiež poukazuje na to, že nie všetci žiadatelia dokážu spracovať projekt v písanej podobe, niekedy z týchto materiálov môže mať komisia i rozpačitý pocit, až taký, že to žiadateľ „snáď ani nechce robiť“, no pri diskusii sa ukáže „že to má všetko v hlave [...] len to nedokázal spracovať do prezentačnej podoby“.

HP má skúsenosti zo zasadaní, kedy otázky kládol len predseda komisie a všetci hodnotitelia mu mali otázky poslať dopredu — to aby ušetrili čas pri stretnutí. „A ako sme každý iní, tak sa potom dobre tie otázky vyskladajú, že je to mozaika toho, čo by sme sa chceli dozvedieť,“ tvrdí HP a vymenúva škálu tém jednotlivých otázok: nezrovnalosti v materiáloch, protichodné informácie, problémy vo vzťahoch medzi postavami, problémy s kontinuitou v deji, rozpočet, finančné krytie ďalších finančných zdrojov atď.²⁶⁾

26) Zasielanie otázok „predsedovi komisie“ dopredu nie je formálne nikde zakotvené. Predsedu a podpredsedu si zo svojho streda volia členovia odbornej komisie.

Po hodnotení obsahovej stránky prichádza na rad hodnotenie rozpočtu, kedy hodnotelia bez producerskej skúsenosti priznávajú, že sú do istej miery znevýhodnení. Je celkom bežné, že projekt môže po obsahovej stránke hodnotiteľov zaujať, ale neprejde v druhom kole, pretože má nesprávne nastavený rozpočet. To by malo samozrejme platiť až v pokročilejšej fáze projektu, v žiadosti o výrobu, čiastočne v žiadosti o producerský vývoj, málo však v žiadosti o štipendium.

HD ale tvrdí, že sa s hodnotením rozpočtu, či dokonca distribučnej stratégie, stretol/a aj v prvotných fázach projektu, a to snáď vo všetkých komisiách. Pričom väčšinou šlo o producentov, a z podstaty ich práce je pre nich „priorita rozpočet, tak ak je tam dobrý projekt a nemá žiadny rozpočet, tak pre neho je to zásadný problém“. Pre HD to v prvotných fázach tak zásadný problém nie je. Na otázku, ako by reagoval/a na žiadosť o štipendium, prípadne vývoj s nejasným rozpočtom, bez producenta, ktorý by bol projekt ochotný realizovať, reagoval/a nasledovne:

„Ak chceme, aby vznikol dobrý film a veríme tomu scenáru, tak musíme skúsiť pomôcť tomu človeku, ktorý s ním prišiel. To znamená, dajme mu nejaké finančné prostriedky, ktoré budú pre neho zásadné, ale z pohľadu fondu budú stále v mantineloch rozumného rizika. Budú slúžiť na vytvorenie nejakého traileru a prezentačných materiálov. A keď ten človek nebude schopný ani s týmto nikoho osloviť [získať producenta, doplnil autor], tak bohužiaľ. Ten film nevznikne, ale fond stratí 5 000 € namiesto 200 000 €.“

Pri hodnotení rozpočtu je najdôležitejšie, aby nebol „rozpočet nadsadený“ (HF), aby bol „zmysluplný“ (HA), čo sa v prípade nedostatočných skúseností z praxe dá spoznať napríklad porovnaním s rozpočtami ostatných projektov danej výzvy (HD). Takéto porovnávanie môže byť aj na strane žiadateľov, podľa HP predovšetkým u tých, ktorí nemajú producerskú skúsenosť, napríklad režiséri, alebo scenáristi, ktorí sa rozhodnú si projekt produkovať. HP tvrdí, že takíto žiadatelia môžu čerpať zo štatistických údajov, ale nemusia byť schopní vyhodnotiť špecifiká svojho projektu.

Nesprávne môže nastaviť rozpočet ale i producent. Napríklad v prípade, kedy scenárista osloví producenta, ten jeho projekt podá, ako jeden z mnohých, ale „neurobí si svoju prácu dobre“, a nenastaví rozpočet tak, aby bol vnímaný komisiou ako primeraný, tvrdí HP.

HP ale zastáva názor, že je veľmi náročné vyslať signál smerom k žiadateľom o tom, ako by mali byť rozpočty nastavené:

„Jeden producent dokáže projekt urobiť za dvesto tisíc [eur, doplnil autor], iný za milión dvestotisíc a bude to iný film. [...] [J]e to na prístupe, či to bude minimalistický prístup, alebo komfortný, štandardný, aby štáb netrpel, bolo dosť tých ľudí, aby producent nemusel robiť za štyroch ľudí. [...] A niekto si to ušetril, že by to znieslo ďalšie dva filmy z toho projektu a vie si to obhájiť.“

Riešením by mohlo byť nastavenie jednotných cien pre rôzne profesie v rôznych typoch projektov. HP ale poukazuje na to, že tvorcovia sú v niektorých prípadoch ochotní

projekt realizovať aj v prípade, že je podhodnotený. To by vytvorenie tohto typu normatívov znemožnilo. Vníma to teda ako „dvojsečnú zbraň, lebo by sa to mohlo obrátiť proti prostrediu“.

Pre hodnotiteľov je z rozpočtového hľadiska dôležité i ďalšie financovanie (spomína HD, HP, HA), ale nie len vo forme plánu, ale i reálneho krytia. HP vníma zodpovednosť hodnotiteľov aj v tom, že musia byť schopní vyhodnotiť, či producent „dokáže zohnať ďalšie prostriedky a nechodí znova a znova, a nakoniec to skončí tak, že 90 % zaplatí fond, a to, čo uvádzal, sú nezmysly a mohli sme to vedieť na začiatku“.

Súčasťou hodnotení je aj hodnotenie žiadateľa, ktoré má jednak zo strany AVF nastavenú jasnú kvantifikáciu podľa počtu realizovaných a ocenených projektov v minulosti. Toto kritérium ale môžu čiastočne uplatňovať i hodnotitelia, pre respondentov tohto výskumu ale nejde o zásadné kritérium. HD ale uvádza, že u starších a etablovanejších tvorcov, ktorí možno už dnes z jeho/jej pohľadu nenatáčajú tak dobré filmy ako v minulosti, sa môže snažiť „im dať šancu na základe toho, čo už dokázali“.

Po oboch kolách hodnotení sa môže komisia zhodnúť na úplnom poradi, alebo sa zhodne len čiastočne a záverečné poradie určí bodovanie jednotlivých hodnotiteľov, ale rozhodnutie je pre jednotlivých komisárov relatívne predvídateľné. HF ale spomína:

Boli aj také prípady, ale už nie v posledných dvoch, troch rokoch, že boli členovia komisie, ktorí nepovedali ani slovo, a potom vás prekvapili v tom, čo napísali. Mali kardinálne odlišné stanovisko. Alebo jednoznačne tvrdili, že to je žiadosť, ktorá si zaslúži pozornosť, a potom to úplne strhali a dali tomu mizerné hodnotenie. Štyria členovia komisie dali poctivé hodnotenie a keby tento piaty dal priemerné hodnotenie, tak žiadosť postúpi, a vďaka tomu, že on ju potopí, tak to neprešlo.

HF prichádza s niekoľkými teóriami, prečo sa tak deje, ale nevníma takéto uvažovanie ako produktívne:

Bol proti a nevedel mi to povedať do očí? Alebo naopak, ak hodnotí veľmi pozitívne, v porovnaní s ostatnými, tak je v nejakom priateľskom vzťahu s tvorcami a chcel urobiť pre nich nejakú nadprácu? Takýchto dôvodov si môžeme vymyslieť veľa, ale to už je zbytočné potom, lebo my sa síce stretneme a môže zaznieť otázka, prečo si to urobil takto, a zaznie „no ja som si to rozmyslel“, to je najviac, čo sme sa dozvedeli.

I HD tvrdí, že v prípade, že hodnotiteľ hodnotí proti väčšinovému konsenzu ostatných členov komisie, tak je „slušné“ to zmieniť a upozorniť na to kolegov. I pre HD je veľmi nepríjemné, ak sa „dohadujete na poradí projektov a zistíte, že niekto hodnotil úplne inak a prestrelil nejaký projekt a vytlačil niečo, čo nemal“.

Po samotnom rozhodnutí môže prísť spätná väzba od žiadateľov, s ktorou sa stretli snáď všetci respondenti. HP niekedy „mrzí, ak zo strany kolegov mi niekto šplechne, že my sme tí, ktorí nevedia toto, alebo hento“, teda ak ich hodnotenie nepovažuje žiadateľ za dostatočne kvalifikované — čo môže byť samozrejme len obranný mechanizmus v prípade nepodpory.

Ďalší problém vychádza z toho, že filmové prostredie na Slovensku je relatívne malé a i keď hodnotitelia nie sú v priamom konflikte záujmov voči danému projektu, tzn. nepodieľajú sa na jeho realizácii, môže hodnotiteľ poznať žiadateľov, dokonca to môžu byť i jeho/jej osobní priatelia. Problém nastáva, ak sa títo priatelia „pohybujú v kvalitatívnej oblasti, kde je tá možnosť podpory minimálna“, čím HD pravdepodobne myslí, že natáčajú filmy, ktoré sú hodnotené ako zlé, ako hodnotitelia potom „strácate tie priateľstvá a ničí vám to osobné medziľudské vzťahy“. Pre HP je riešením „k známemu pristúpiť rovnako, ako keby nebol známy“, a to predovšetkým tak, že napíše hodnotenie, ktoré skutočne odráža, čo si myslí, a nesnažiť sa „zaobaliť“ hodnotenie tak, že tam nie je napísané nič kritické. V tomto prípade je v istej výhode HA a HF, ktorí/é nemajú ambície priamo sa podieľať na filmovej produkcii a tým nestretávajú priamych spolupracovníkov.

Po rôznych typoch spätnej väzby môžu prichádzať i ďalšie (možno čiastočne oprávnené) pochybnosti o práci hodnotiteľa, ktoré popisuje HD:

Je to vlastne aj taká osobná vec, že aké ja mám právo hodnotiť nejakého Zelenku, alebo Svěráka? Či toto nie je nejaká absurdita toho zloženia tej komisie, že ja, čo som vlastne nič nedokázal/a oproti týmto ľuďom, tak hodnotím ich prácu. Či vlastne mám na to nejaké morálne právo. Bol/a by som radšej, keby namiesto mňa tam sedeli režiséri, ktorí sú na ich úrovni, alebo sú ešte vyššie, ale tí tam proste nechcú sedieť, lebo sa boja, že si poškodia osobné vzťahy, alebo majú veľa projektov a nemôžu žiadať o tie projekty, keď sú členmi komisie, atď.

V samotnom rozhodovacom procese sa tak objavuje niekoľko ďalších kvalít. Kvalita spracovania projektu či rozpočtu, ale i následná konfrontácia individuálnych predstáv o kvalite s ostatnými hodnotiteľmi. V diskusiách so žiadateľmi môže dochádzať k revízii hodnotení kvalít projektu oboma smermi. Po finálnom bodovaní celý projekt nekončí, pretože k hodnotiteľom môže prichádzať i spätná väzba z prostredia, ktorá vychádza predovšetkým z odlišného vnímania kvality žiadateľmi.

Diskusia a záver

V tejto štúdií som sa snažil vysporiadať s pojmom kvality, resp. rôznych kvalít projektov, predložených pred hodnotiteľov AVF. Kvalitou je všetko, čo zvyšuje symbolickú hodnotu predloženého projektu, všetko, čo v očiach hodnotiteľov opodstatňuje podporu daného projektu, resp. absencia čoho je prekážkou v podpore. Hodnotitelia sa tak stávajú garantmi kvality. K rovnakému zisteniu prichádza i Marek Urban, keď hovorí o reprezentácii hodnotiteľa ako „autority, ako znalca či odborníka“ a analýzou hodnotení prichádza k záveru, že „nie sú založené na vecných argumentoch, ale na vkuse a intuícii“.²⁷⁾

I keď všetci respondenti/ky viac-menej priznávajú iné východiská hodnotenia, založené na odlišnej pracovnej histórii, ktorá formovala i ich vkus, všetci/ky kládli dôraz na obsahovú a formálnu kvalitu (scenár, dramaturgia, téma, formálne a žánrové prvky) pred

27) Urban, *Identita autora*, 160.

kvalitou žiadateľa a externou validizáciou skrze iné, predovšetkým zahraničné inštitúcie. Rozpočtové kvality sú tiež druhoradé, predovšetkým vo vývoji, ale môžu spôsobiť nepodporu projektu v pokročilejších fázach.

Doterajšie práce síce netvrdia, že symbolický kapitál, či už v osobe žiadateľa samotnej, alebo sprostredkované cez externú validizáciu, by mal byť prvoradý, no prikladajú im dosť veľkú váhu. Urban vo svojich prácach zameraných na hraný film nachádza hodnotenia, kedy validizácia scenáristickým workshopom zmenila názor komisie a viedla k podpore projektu.²⁸⁾ Vlček vo svojej dizertačnej práci vysvetľuje, ako ovplyvňujú rôzne inštitúcie, od festivalov po pitchingové fóra, symbolický kapitál žiadateľa, pričom z analýzy hodnotení dokumentárnych projektov vyplýva, že festivalové úspechy patria medzi „najzásadnejšie mechanizmy tvorby symbolického kapitálu“.²⁹⁾ Menší dôraz na kvality spojené s osobou žiadateľa a externú validizáciu kladený respondentmi/kami tejto štúdie môže byť náhodou, vzorka je relatívne malá, ale môže naznačovať i to, že tieto kvality pôsobia v hodnotení skôr podvedome a hodnotitelia/lky ich vo výpovediach len neartikulujú. Naznačuje to i HD, ktorý/á bol/a na jednej strane ochotný/á nepodporiť Svěráka a Zelenku, na druhej strane kladie rečnícku otázku, „aké ja mám právo hodnotiť nejakého Zelenku, alebo Svěráka?“ V tejto oblasti hodnotenia platí, podobne ako vlastne vo všetkých ostatných, že priority sa môžu premieňať prípad od prípadu. Nemôžeme s istotou povedať, že osoba autora či externá validizácia bude pre hodnotiteľov vždy nepodstatná, ale ani to, že nikdy nepreváži nad ostatnými aspektmi, navyše každý hodnotiteľ je (v každom okamihu svojho života) iný. Koniec koncov HD si spomína na kolegu, ktorý všetky projekty meral metrom pitchingových fór, to ešte neznamená, že rovnako by musel hodnotiť projekty aj dnes.

Zásadnou sa ukázala i otázka žánrovosti. Kým medzi študentmi VŠMU je žánrový film „a priori spájaný s absenciou originality, vďaka čomu sa považuje za menej hodnotný“,³⁰⁾ oslovení hodnotitelia/lky ho vnímajú ako niečo vítané, a ešte stále ho považujú za niečo, čo absentuje v slovenskej kinematografii, čo však v skutočnosti dnes už neplatí absolútne. Kým minimálne časť filmového prostredia, ako píše Urban, môže žáner vnímať ako protiklad originality, hodnotitelia/lky to skôr vnímajú ako výzvu — ako zachovať mustru hororu a byť originálny?

Samostatnou skupinou filmov sú komerčné projekty, pričom na rozdiel od Urbanových zistení z analýzy kritik³¹⁾ tu nedochádza k spojeniu komercie a žánru, ale platí, že kľúčovým meradlom komerčného filmu je potenciálny divácky úspech. Požiadavka na originalitu tu takmer neplatí, dôležitejší je strach z plytkosti či povrchnosti, i keď nie je úplne jasné, čo to znamená. I v tak malej vzorke sa objavil rozkol medzi hodnotiteľmi/kami v náhľade na obsahové kvality: kým HP komerčným projektom odpúšťa scenáristické a iné nedokonalosti, pretože predpokladá, že podobne sa zachová i cieľová skupina týchto filmov, HA tieto nedostatky odpustí skôr nepríbehovému artovému filmu ako komerčnému projektu. Časť respondentov/tiek tak obsahové nekvality nevnímajú ako prvoradé, ak kvalita diváckosti viacnásobne predčí obsah, časť je ale proti tomuto náhľadu.

28) Tamže, 163.

29) Vlček, „Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná?“, 98.

30) Urban, *Identita autora*, 126.

31) Tamže, 123.

Pradoxne je prekážkou pre komerčný projekt i jeho potenciál získať financie z iných zdrojov. K podobným záverom pri analýze hodnotení dokumentárnych filmov prichádza i Vlček, ktorý ku komerčným projektom pripája i tzv. propagačné a oslavné filmy.³²⁾ Tu dochádza k zvláštnemu paradoxu, na jednej strane je schopnosť získať prostriedky z iných zdrojov kvalitou (zahraničné fondy, televízie, koproducenti, i súkromný sektor), pokiaľ však je ten potenciál tak veľký, že žiadateľ nie je závislý na dotácii fondu, stáva sa z kvality nekvalita. Má teda podporovať fond len tie projekty, ktoré by bez jeho podpory nemohli vzniknúť? Zdá sa, že minimálne časť hodnotiteľov/liek si to myslí, dvaja/dve respondenti/ky sa proti tomu snažia aktívne bojovať.

Sociálna dráma je samostatnou skupinou projektov. Kým podľa Urbana sme túto skupinu filmov „v roku 2014 úplne opustili jednoducho preto, že stratila svoju schopnosť ozvlášťňovať“,³³⁾ medzi žiadosťami je ešte stále, podľa respondentov/tiek, početne zastúpená. Požiadavka na ozvláštnenie trvá, nesmie to byť len „plytký ornament“, pre hodnotiteľov/ky to ale nie je „zbytočnosť, slepá ulička“ ako pre študentov VŠMU.³⁴⁾

Sociálna dráma bola ale pred rokom 2014 bez pochyb lokálnym trendom, ako ukazujú výpovede študentov VŠMU i hodnotiteľov/liek. Nebola však považovaná za film s vysokým komerčným potenciálom, skôr naopak, šlo o lokálny fenomén.

Hodnotenie potenciálneho diváckeho úspechu zo strany hodnotiteľov i žiadateľov doposiaľ vychádza skôr z intuície a skúseností,³⁵⁾ na rozdiel od Austrálie, kde sa v deväťdesiatych rokoch začalo fondom vyžadovať doloženie pred-predajov pripravovaného projektu.³⁶⁾ Konflikt komerčného vs. artového (lokálneho) filmu je tak na Slovensku oveľa menej systematizovaný ako v Austrálii. V Austrálii vychádza „zhora“, pôvodcom zmeny je zmena kultúrnych politík. Na Slovensku tento trend vychádza od samotných hodnotiteľov, ktorí sú, zdá sa, doposiaľ v rámci komisie v menšine.

Kým v Austrálii sa pôvodná, štátom financovaná, národná kinematografia (sedemdesiate roky) priblížila k systému bližšiemu tržnému hospodárstvu (osemdesiate a deväťdesiate roky) vďaka výrazným daňovým úľavám pre súkromné subjekty investujúce do filmu, u nás sa takáto premena nedeje. Austrálsky „komerčne orientovaný priemysel“ je síce relatívne autonómny, pretože vďaka zahraničným investíciám, technickému rozvoju a následnej spolupráci na veľkých hollywoodskych projektoch žijú filmoví profesionáli v relatívnej finančnej stabilite, cieľ propagovať národnú kultúru, tzn. vyrábať lokálne (artové) filmy, je v rozpore so snahou získať „medzinárodný kritický ohlas, ktorý by mohol viesť k medzinárodnému obchodnému úspechu“.³⁷⁾

Slovenské uvažovanie o komerčnom projekte je doposiaľ v štádiu snahy osloviť masové publikum na Slovensku, prípadne v Česku. Ani použitie hollywoodskej, tzn. „globalizovanej a hegemonovej formy rozprávania“,³⁸⁾ nie je zárukou medzinárodného úspechu

32) Vlček, „Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná?“, 66.

33) Urban, *Identita autora*, 122.

34) Tamže.

35) HP spomína na žiadosť *Cuky Luky Film* (Karel Janák, 2017), založený na populárnych televíznych skečoch, ktorý bolo potrebné „urobiť bleskovo, lebo za rok už bude neskoro a fenomén tých skečov [...] vyprchá“.

36) Parker – Parenta, „Multi-level order, friction and contradiction: the evolution of Australian film industry policy“, 101.

37) Tamže, 102.

38) Frodon, „International film criticism today: a critical symposium“, 34.

a na Slovensku nevedie k strate tematickej a distribučnej lokálnosti. I keď niektoré skúsenosti z Francúzska z osemdesiatych rokov naznačujú, že snahy podporovať filmy určené na širší vývoz vedú k výrobe „komodifikovaným a postnárodným“³⁹⁾ filmom, Jäckel dodáva, že vo Francúzsku neexistuje nič také ako „jeden univerzálne akceptovaný diškurz národnej kinematografie“.⁴⁰⁾

Interná dilema komisie, v akom rozsahu podporovať komerčne zamerané projekty, by bola pravdepodobne menšia, ak by súkromné subjekty investujúce do filmu získali výrazné daňové úľavy ako v Austrálii, pretože producenti filmov s cieľom osloviť masové publikum by neboli odkázaní na podporu Audiovizuálneho fondu. Ak chceme ale zachovať existenciu lokálnych, či národných filmov v najširšom zmysle slova, nesmie táto zmena kultúrnych politík viesť k redukcii významu AVF a rozsahu jeho financovania. V konečnom dôsledku tak štát musí investovať do filmu viac: znížiť dane pre investorov a zachovať výšku priameho príspevku do AVF. Skúsenosti zo zahraničia tak ukazujú dve cesty, ktorými sa štát, v snahe podporiť filmový priemysel, môže vydať a výskum postojov hodnotiteľov zas ukazuje, že v prostredí je pre obe cesty pochopenie.

Rozhovory s hodnotiteľmi/kami tak vniesli ďalšie porozumenie do zložitého procesu vyjednávania a následného formovania slovenskej kinematografie cez verejné prostriedky. Ďalším krokom, ktorý sa momentálne zdá byť len ťažko realizovateľný, môže byť analýza samotných vypočutí žiadateľov, ktorá by priniesla zastúpenie aktérov „na oboch brehoch“.

Financování

Výskum bol podporený finančnými prostriedkami Audiovizuálneho fondu.

Bibliografie

- Bennett, Tony. „Putting Policy into Cultural Studies“, in *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg – Cary Nelson – Paula A. Treichler (New York – London: Routledge, 1992), 23–37.
- Bosáková, Žofia. „Ideové, estetické, technologické a produkčné kontexty slovenského dokumentárneho filmu po roku 1993: Slovenský kinematografický dokumentárny film a Audiovizuálny fond“ (Dizertačná práca, Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, 2015).
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1979).
- Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010).
- Clarke, Adele E. *Situational analysis: Grounded Theory After the Postmodern Turn* (Thousand Oaks: SAGE, 2005).
- Crusafon, Carmina. „The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 81–101.

39) Jäckel, „The Inter/Nationalism of French Film Policy“, 23.

40) Tamže, 24.

- De Vinck, Sophie – Caroline Pauwels. „Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 102–125.
- Foucault, Michel. „Governmentality“, in *Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell – Colin Gordon – Peter Miller (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 102–104.
- Frodon, Jean-Michael. „International film criticism today: a critical symposium“, *Cineaste* 31, č. 1 (2005), 34.
- Jäckel, Anne. „The Inter/Nationalism of French Film Policy“, *Modern & Contemporary France* 15, č. 1 (2007), 21–36.
- Kelly, Lisa W. „Professionalising the British film industry: the UK Film Council and public support for film production“, *International Journal of Cultural Policy* 22, č. 4 (2016), 648–663.
- McGuigan, Jim. „Cultural Policy Studies“, in *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*, eds. Justin Lewis – Toby Miller (New Jersey: Blackwell Publishing, 2003), 23–42.
- Parker, Rachel – Oleg Parenta. „Multi-level order, friction and contradiction: the evolution of Australian film industry policy“, *International Journal of Cultural Policy* 15, č. 2 (2009), 91–105.
- Pauwels, Caroline. „Beyond Borders and into the Digital Era: Future-proofing European-level Film Support Schemes“, in *European Cinema and Television Cultural Policy and Everyday Life*, eds. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 102–125.
- Szczepanik, Petr a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla* (Praha: Státní fond kinematografie, 2015).
- Urban, Marek. *Identita autora* (Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied — Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017).
- Vlček, Miroslav. „Audiovizuálny fond v období celosvetovej pandémie: Rozhovor s Martinom Šmatlákom“, *KINO-IKON* 25, č. 1 (2021), 63–72.
- Vlček, Miroslav. „Kto, ako a prečo vôbec produkuje na Slovensku dokument pre kiná? Situačná analýza poľa nezávislého slovenského dokumentárneho filmu v kontexte financovania Audiovizuálnym fondom“ (Dizertačná práca, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020).
- Williams, Raymond. *Keywords* (London: Fontana, 1976).
- „Zásady, spôsob a kritériá hodnotenia žiadostí o poskytnutie finančných prostriedkov z Audiovizuálneho fondu na podporu audiovizuálnej kultúry“, *Audiovizuálny fond*, 2020, cit. 30. 11. 2022, http://www.avf.sk/Libraries/Z%c3%a1kony_a_predpisy/VP_AVF_3_2018_Zasady_sposob_a_kriteria_hodnotenia_21_01_2020.sflb.ashx.
- „Zoznam žiadostí“, *Audiovizuálny fond*, cit. 30. 11. 2022, http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php.

Filmografie

- Cuky Luky Film* (Karel Janák, 2017)
- Loli Paráďička* (Richard Staviarsky, Vito Staviarsky, 2019)
- Out* (György Kristóf, 2017)
- Tři bratři* (Jan Svěrák, 2014)
- Ztraceni v Mnichově* (Petr Zelenka, 2015)

Biografie

Miroslav Vlček pôsobí ako odborný asistent na Katedre sociologie Ostravskej univerzity, kde vyučuje predmety z oblasti sociológie médií. Výskumne sa venuje predovšetkým produkčnému prostrediu na Slovensku, s dôrazom na financovanie a produkciu slovenského filmu. Dlhodobo skúma fungovanie Audiovizuálneho fondu a jeho interakcie s producentmi, pričom na výskum v tejto oblasti získal i dotáciu AVF. Zaujíma sa tiež o oblasť dramaturgie, ktorú vyučuje na Katedre mediálnych štúdií a žurnalistiky Fakulty sociálnych štúdií Masarykovej univerzity. Trápi ho sociálne nerovnosti a klimatická kríza.

Martin Látal (Palacký University Olomouc)

LGBTQ+ Representation in Video Games through the Eyes of the Queer Community

Abstract

This article discusses the questions of LGBTQ+ representation in video games through the eyes of queer gamers and creators. The methodology of this work is based on Fairclough's critical discourse analysis, which is applied to a corpus of texts primarily from the social website Reddit. Critical discourse analysis is used to contextualize the statements of the speakers in the wider sociocultural framework. The findings are supported by previous research done in queer game studies by authors such as Bonnie Ruberg and Gaspard Pelurson. The first part of the work focuses on the approach game creators choose when creating a queer representation, which can be summarized as balancing between inclusivity and avoiding conflict with conservative markets. The second part delves into the stances LGBTQ+ gamers express towards queer representation in games. They point out various issues, such as marginalization and stereotypization, which can be however used to improve the credibility of characters.

Keywords

game studies, discourse, representation, queer studies, video games, LGBTQ+ representation in media

— — —

Introduction

“Mass effect had you fighting against eldrich machines that looked like giant ass Squids and Cuttlefish, but Bisexuals in space? That’s a tad too far.”¹⁾

This is how one of the users of the internet forum Reddit describes the irony of the struggles of queer representation in video games. He points out how in settings where magic, faster-than-light spaceships, or sentient weapons are the norm, we can still find sparse imagery of queerness. And even if we do, it is very often marginalized, stereotyped, and the cause of uproar in the wider gaming community. Some voices reject any sort of LGBTQ+ representation as being forced, political pandering, and “shoving the gays down our throats.” The other side of this conflict calls for wider representation, a representation that is fulfilling and can serve as a role model for queer people. A representation that matters. The creators of video games themselves are caught in a web of business interests and desire for artistic expression that can either support or reject any notion of queerness in gaming. As is discussed over the course of this study, even the groups supportive of queer representation are internally heterogeneous.

This diverse landscape is the basis for the topic of this article. We find ourselves in an era that relies heavily on the new media and virtual worlds for anything from news dissemination to artistic self-expression. In this growing field of human interaction and activity, the video game industry plays a major role on levels both obvious and subtle. The importance of focusing on gaming from an academic viewpoint can be demonstrated by several metrics. The estimated profits of the gaming industry as a whole exceed 180 billion dollars for 2021,²⁾ with 11,916 new titles released³⁾ and a peak of over twenty-seven million concurrent active users on Steam⁴⁾ alone.⁵⁾ Several major esports events took place in 2021, such as the *League of Legends World Championship*, *The International: DOTA2 Championships*, and *Counter-Strike: Global Offensive Major Championships* streamed across several platforms and attracted millions of viewers. All of these bring together people from across the globe, allowing them to engage in a discussion and share ideas and experiences.

The gaming industry, however, is not only a place of positive interaction and blooming creativity, which is best demonstrated by the ongoing sexual harassment and gender discrimination investigation in Activision Blizzard company.⁶⁾ As the gaming community

-
- 1) Worm_Scavenger, “Mass effect had you fighting against eldrich machines that looked like giant ass Squids and Cuttlefish, but Bisexuals in space?” *Reddit*, accessed January 16, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/s5axo7/comment/hswbmjy/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
 - 2) Teodora Dobrilova, “How Much Is the Gaming Industry Worth in 2021? [+25 Powerful Stats],” *TechJury*, 2022, accessed January 12, 2022, <https://techjury.net/blog/gaming-industry-worth/#gref>.
 - 3) “Steam Game Release Summary,” *SteamDB*, accessed January 24, 2022, <https://steamdb.info/stats/releases/>.
 - 4) One of the most widely used PC game distribution platforms with major community elements, such as discussion forums or modding support.
 - 5) “Lifetime concurrent users on steam,” *SteamDB*, accessed January 24, 2022, <https://steamdb.info/app/753/graphs/>.
 - 6) Zack Zwiezen, “Everything That Has Happened Since The Activision Blizzard Lawsuit Was Filed,” *Kotaku*, 2021, accessed January 24, 2022, <https://kotaku.com/everything-that-has-happened-since-the-activision-blizz-1847401161>.

does not exist in a vacuum, it is influenced by the politics of major world powers, such as Chinese censorship of gaming platforms⁷⁾ or the efforts of the European Union to regulate gambling features in games.⁸⁾

All of these topics and many more are valid options for academic research, which is currently mostly situated in the field of recently⁹⁾ established game studies. This interdisciplinary approach draws from media studies, cultural studies, cultural anthropology, game design, and numerous other fields to properly describe, analyze, and understand how people play.¹⁰⁾ While the most common connotation with game studies involves video games, it is worth noting that game studies examine tabletop gaming or playing games in the broadest sense.¹¹⁾ The subfield of this discipline we find ourselves in this text, queer game studies, focuses on LGBTQ+ representation in the games themselves, the issues of queer people working in the industry, and many other ways of bringing queerness into gaming.¹²⁾

This article seeks to examine the discourse of queer people regarding LGBTQ+ representation in the medium of video games. The main research question asks: How do members of the LGBTQ+ community see this topic and what issues do they identify? This is supported by an examination of handling queer representation by the game studios and individual developers. The interplay of these two layers leads us to secondary questions: is the representation in particular games viewed as tokenization or are there examples of more nuanced and non-stereotypical representation? What are the main practices and challenges of construing this representation?

The basis of this text is the master's thesis *LGBTQ+ Representation in Video Games: The Power and the Other*.¹³⁾ In it, the various discourses surrounding queer representation in the gaming industry are discussed alongside an examination of the power relationships of various social actor groups present. The following article will primarily present the viewpoint of LGBTQ+ gamers regarding this topic based on the fourth chapter of the thesis. The remainder of the original text discusses primarily intergroup relations and viewpoints outside the queer community. The purpose of this study is to connect the particular manifestations of queer representation in video games to distinct viewpoints present in the community and wider social themes influencing both the queer actors and the gaming world. Furthermore, it offers insight into the tensions present in the industry.

7) Daniel Camilo, "How China's gaming regulations affect its market and the rest of the industry," *Gamesindustry.biz*, 2021, accessed January 12, 2022, <https://www.gamesindustry.biz/articles/2021-10-20-how-chinas-gaming-regulations-affect-its-market-and-the-rest-of-the-global-industry>.

8) Anette Cerulli-Harms, "Loot boxes in online games and their effect on consumers, in particular young consumers," *Policy Department for Economic, Scientific and Quality of Life Policies*, European Parliament, 2020, accessed January 12, 2022, [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/IPOL_STU\(2020\)652727](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/IPOL_STU(2020)652727).

9) The birth of this academic field can be traced to the 1990s.

10) Matthew Thomas Payne and Nine B. Huntemann, *How to Play Video Games* (New York: New York University Press, 2019).

11) Steffen P. Walz and Sebastian Deterding, *The Gameful World: Approaches, Issues, Applications* (Cambridge: The MIT Press, 2015).

12) Bonnie Ruberg and Adrienne Shaw, eds., *Queer Game Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).

13) Martin Látal, "LGBTQ+ Representation in Video Games: The Power and the Other" (Master's thesis, Palackého Univerzita v Olomouci, 2022).

A selection of discourses and opinions on queer representation in video games based on the analyses of posts on the Reddit social network is being presented in this study. After a brief introduction of the theoretical considerations and preceding research based in game studies and queer game studies, the study discusses the methodology, which is based on Fairclough's critical discourse analysis and the research sample. The first analytical section examines the issue of queer creators in the industry. They have to struggle with various internal factors and often have to elect to support queer reading of their characters through unofficial channels. The second part of the analysis introduces the positive, negative, and debatable themes of queer representation in gaming. The main positive is seen as the existence of any queer imagery at all. The negatives include disparity between the depiction of lesbians and other parts of the LGBTQ+ community and one of the divisive topics is the usage of stereotypes in the gaming industry regarding queer characters. The discussion touches on further questions raised by the research and its limits.

Existing Research and Theoretical Considerations

The primary framework of this research consists of impulses from game studies and queer games studies supplemented by various concepts connected to the study of queer representation in media in general. Game studies offer us crucial research concerning the relationship between consumers and game makers in the industry. The main point demonstrated is the ambiguity of agency, or rather agencies present in the gaming world due to the complex network of various actors: players, game creators, independent modders,¹⁴⁾ software pirates, shareholders of the production studios, and many more. This leads game studies scholars to the conclusion these relationships require reframing in the context of the gaming world and the broader social situation, rather than viewing them as purely transactional consumer-producer relationships.¹⁵⁾ Further arguments about power relations in gaming can be seen in the discussion about cheating in the spacefaring simulator *EVE Online* (2003),¹⁶⁾ where the distinction between fair play and cheating is highly contextual.¹⁷⁾ This points to the recurring theme in the discussion about relations in gaming: everything is highly contextual and should be judged on a case-by-case basis, rather than making broad statements about the nature of this topic — sometimes the relationship can be described as the typical producer-consumer one, while other examples can demonstrate more open and interactive features.

For this research, however, the most important role is played by the study of direct representation within the medium. Existing research suggests significant ambivalence of representation and its reception by queer gamers.¹⁸⁾ This is reinforced further by the themes

14) Users, who alter the game files using various tools to add, remove or improve features of the title.

15) Daniel Muriel and Garry Crawford, *Video Games as Culture: Considering the Role and Importance of Video Games in Contemporary Society* (London: Routledge, 2018).

16) Spacefaring massively multiplayer online role-playing game.

17) Kelly Bergstrom, "Eve Online: Cheating," in *How to Play Video Games*, eds. Matthew T. Payne and Nina B. Huntemann (New York: New York University Press, 2019), 301–308.

18) Gaspard Pelurson, "Queer Quests: Journeying Through Manifestations of Queerness in Video Games" (Ph.D. dissertation, University of Sussex, 2017).

of exclusion present in the process of game-making itself.¹⁹⁾ However, due to part of the focus lying on the game studios and creators themselves, we also base our research on the perspective of queer game makers and the recent advances in this field.²⁰⁾ Furthermore, queer game studies are based on the theories present in the general field of queer studies. This means much of the findings draw from concepts such as Judith Butler's gender performativity²¹⁾ or Kimberle Crenshaw's intersectionality,²²⁾ which cover theoretical and epistemological aspects of minority representation.

For the research of discourses, the social context is as important as the academic groundwork as it offers insight into the explanation levels of discourse as per Norman Fairclough.²³⁾ In the case of queer representation in video games, we need to first consider the wider themes and issues of this representation in more traditional media such as television or literature. Most of this framework is based on the themes present in the US media environment. This is warranted by the fact that over the decades, American media presence has heavily influenced the global mediascape.²⁴⁾ Moreover, the majority of the significant game studios are based in the United States, with the Entertainment Software Rating Board (ESRB)²⁵⁾ keeping a watchful eye over the game content, in a similar fashion to Motion Picture Association's film rating system. While many countries in the world have their own rating systems, e.g., Pan European Game Information (PEGI) for European Union and Israel, the ratings rarely differ and are based on similar principles as the American ones, such as assigning warnings about profanity, graphic violence, or sexual content in the title.

The attitudes of the American popular media towards queerness and general otherness have long been subject to the Motion Picture Production Code (also known as the Hays Code) which was enforced from 1934 to 1968. This code prohibited the depiction of various themes considered morally questionable at the time including but not limited to homosexuality, interracial relationships, and overindulgence setting strict rules for the display of moral values and family life.²⁶⁾ While the societal change during the sixties and seventies led to the abandonment of the Code, it can be argued its legacy is still alive and

19) Adrienne Shaw, "Putting Gay in Games: Cultural Production and GLBT Content in Video Games," *Games and Culture* 4, no. 3 (2009), 228–253.

20) Bonnie Ruberg, *The Queer Games Avant-Garde: How LGBTQ Game Makers Are Reimagining the Medium of Video Games* (Durham: Duke University Press, 2020).

21) Kilian Biscop, Steven Malliet, and Alexander Dhoest, "Subversive Ludic Performance: An Analysis of Gender and Sexuality Performance in Digital Games," *DiGeSt: Journal of Diversity and Gender Studies* 6, no. 2 (2019), 23–42.

22) Kimberle Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum*, no. 1 (1989), 139–167.

23) Norman Fairclough, *Language and Power* (London: Routledge, 2015).

24) Omar Katerji, "Why US Media Conglomerates Will Continue To Dominate the Global Media Landscape in the 21st Century, Though At a Diminishing Rate," *ResearchGate*, 2014, accessed January 18, 2022, https://www.researchgate.net/publication/261991965_Why_US_Media_Conglomerates_Will_Continue_To_Dominate_the_Global_Media_Landscape_in_the_21_st_Century_But_Only_So_At_a_Diminishing_Rate.

25) US-based self-regulatory organization responsible for assigning age ratings to video games.

26) John Billheimer, *Hitchcock and the Censors* (Lexington: University Press of Kentucky, 2019).

some of its themes carry over to these days, traceable in the reluctance to display queer characters.²⁷⁾

While the media presence of queer characters has steadily increased in the recent past,²⁸⁾ this trend has not remained without issues. One of the widely debated topics in the current media environment is the question of queerbaiting. This phenomenon is described as “implying either in the text or in commentary same-gender desire between characters, but never following through on it by depicting a real relationship.”²⁹⁾ As discussed later, not only does this happen explicitly in the gaming environment, but the inclusion of optional queer plotlines can be seen as a facet of this phenomenon. Before the allusions of queerbaiting, however, a widespread theme of queer coding was prevalent in the media. This principle is based on representing the underlying queerness of characters through indirect traits and stereotypes or modeling them based on real-world queer people.³⁰⁾ This is most commonly mentioned in connection with Disney fairytale villains; however, the theme is more prevalent and has been present since the days of the Hays Code.³¹⁾

Beyond these two general concepts, we can find numerous tropes connected to the display of queer characters. The “bury your gays” trope is based on the premise of unfortunate endings and the general suffering of explicitly LGBTQ+ characters.³²⁾ The existence of this trope in video games has been noticed by the gaming community.³³⁾ As we will see further, the mentioned trends and concepts have their impact or equivalent in the gaming world proper.

Methodology

The primary research tool used to answer the questions posed in the introduction is critical discourse analysis as described by Norman Fairclough in *Language and Power*. This approach is based on examining usually textual products of human activity and dissecting three main scopes of their social life — description, interpretation, and explanation.³⁴⁾ Naturally, all of these elements are intrinsically linked and changes on any of the levels in-

27) Vicki L. Eaklor, “The Kids Are All Right But the Lesbians Aren’t: The Illusion of Progress in Popular Film,” *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 38, no. 3 (2012), 153–170.

28) Megan Townsend and Raina Deerwater, “Where We Are on TV 2021–2022,” *GLAAD*, 2021, accessed January 27, 2022, <https://www.glaad.org/whereweareontv21>.

29) Milena Popova, “Fictional Bisexuality: Reviews and Reflections,” in *Claiming the B in LGBT: Illuminating the Bisexual Narrative*, ed. Kate Harrad (Portland: Thorntree Press, 2018), 223.

30) Adiba Jaigirdar, “What is Queerbaiting Vs Queer Coding,” *BookRiot*, 2021, accessed January 12, 2022, <https://bookriot.com/what-is-queerbaiting-vs-queer-coding/>.

31) Mikayla Mislak, “From Sissies to Secrecy: The Evolution of the Hays Code Queer,” *Filmic*, 2015, accessed January 24, 2022, <https://filmicmag.com/2015/08/01/from-sissies-to-secrecy-the-evolution-of-the-hays-code-queer/>.

32) “Bury Your Gays,” *tvtropes*, accessed January 12, 2022, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>.

33) Alexandra Heather, “Let Queer Characters Be Happy,” *Kotaku*, 2018, accessed January 16, 2022, <https://kotaku.com/let-queer-characters-be-happy-1827147707>.

34) Fairclough, *Language and Power*.

fluence the outcomes of the analysis on the remaining two. Through this, we aim to uncover not only the underlying themes in LGBTQ+ representation in video games but also the relationships between participating actors. In *Discourse Analysis as Theory and Method*,³⁵⁾ Marianne Jørgensen and Louise J. Phillips offer a valid critique of several approaches³⁶⁾ to discourse analysis and offer their improvements upon the method. Most notably, when discussing the issues of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's discourse theory, the authors offer their take on the concept of *order of discourse*, described by them as:

“a social space in which different discourses partly cover the same terrain which they compete to fill with meaning each in their own particular way.”³⁷⁾

This is crucial for understanding the nature of LGBTQ+ representation in video games, as this is our *order of discourse*, which is contested by various social actor groups. We come to view discourses in this work as fields of human cognition used to construe various meanings in the *order of discourse* which seek to exert control either over their own lives or the lives of others and which are based on the cultural, social, and historical context of each specific actor group. This viewpoint is based on the works of Michel Foucault,³⁸⁾ Norman Fairclough,³⁹⁾ and John Fiske⁴⁰⁾ with emphasis on the ideas presented by Marianne Jørgensen and Louise J. Phillips, further supplemented by the approach of Theo van Leeuwen to discourses as social cognitions used for representing social practices in a text.⁴¹⁾

The analyzed material consists primarily of threads and individual comments within Reddit communities r/gaymers and r/queensofleague. Reddit is a social network organized into various communities where users discuss news and impulses from other users within self-contained threads. Each of these communities has its moderators and specific rules for posting both new threads and commenting on them. All users appear under fictitious usernames, although many people do not shy away from posting their pictures or personal stories in dedicated communities, creating an environment that can be both anonymous and intimate depending on one's preferences.

The most active community regarding LGBTQ+ topics in gaming is r/gaymers. It aims to offer a safe space for LGBTQ+ gamers and allies⁴²⁾ to discuss anything related to queer themes in video games, however, it is very lenient with allowed topics, the primary rules consisting of the prohibition of selfie posts. This community, founded on January 11, 2011, has over two hundred thousand members as of January 2022. Another important source of discussion is r/queensofleague, which focuses primarily on Riot's *League of Legends*

35) Marianne Jørgensen and Louise J. Phillips, *Discourse Analysis as Theory and Method* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2002).

36) Critical discourse analysis, discourse theory of Laclau and Mouffe and discursive psychology.

37) Jørgensen – Phillips, *Discourse Analysis*, 56.

38) Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge* (London: Routledge, 2002).

39) Fairclough, *Language and Power*.

40) John Fiske, *Reading the Popular* (London: Routledge, 1989).

41) Theo van Leeuwen, *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

42) People who are not queer themselves, but sympathetic to the fight for LGBTQ+ rights.

(2009)⁴³⁾ and supporting media. This community is heavily leaning into satirical takes on the elements of the game and its characters from the viewpoint of minority players. The discussions often point out rather interesting aspects of all kinds of representation within *League of Legends*, regardless of being based on gender, ethnicity, sexuality, or even age of the in-game characters. This community exists since August 2019 and has currently over twenty-three thousand members.

The primary sample includes thirty-four threads.⁴⁴⁾ Depending on the context, the scope of these threads varies from short discussions with single-digit comment count to ones with comment numbers in the lower hundreds. Similarly, the comments themselves range from short single-sentence witty responses to the given topic to multi-paragraph opinion pieces. Most of the analysis has focused on these longer posts, as they reveal deeper motives and reasoning. However, the shorter ones offered valuable insight into emotions connected with the discussed topics. The timeframe includes discussions from December 2020 to February 2022. Furthermore, this study discusses the viewpoints of several actors active in the game-making process. These were purposefully sampled based on the references made to their statements in the analyzed Reddit threads to better understand the positions of the commenters and to include a wider context of the game industry environment.

The coding of the analyzed material was based on principles of descriptive coding presented by Johnny Saldaña in *The Coding Manual for Qualitative Researchers*⁴⁵⁾ to distill the main themes common in each of the discussed threads. The main recurring themes in the case of official statements were “inclusion” and “commitment,” which were, however, in some cases disputed by individual creators, who thematize themes such as “fight for inclusion.” In the case of LGBTQ+ gamers, the common themes included “stereotypization,” “fetishization,” “uncertainty,” “tokenization,” and “focus on profit rather than a true representation.” The recurrence of various themes across groups was used to form a network of relationships based on the notions of comparison and multivocality.⁴⁶⁾ These show the ways the groups relate to each other, and the deeper practices and discourses present across the gaming community, which will be presented in the main body of this study.

An important fact that needs clarification is the demography of the sample. Due to the sheer volume of material and its nature, it was decided not to delve into the composition of the individuals responsible for the analyzed text. In my opinion and the intentions of chosen methods, the main focus are the opinions presented by various social actors⁴⁷⁾ rather than their specific affiliations and personal information. Due to this, while the main groups are referred to as studios, creators, and LGBTQ+ gamers in the text, it is not implied that every one of the speakers is firmly part of his given group. For example, while Worm_Scavenger referenced in the introduction posted his comment in the thread of r/gamers, we do not infer the users’ gender and sexual orientation from such acts, despite

43) Multiplayer online battle arena, a competitive strategy genre where teams of five players clash.

44) Topics on Reddit are organized into these units where users post their comments.

45) Johnny Saldaña, *The Coding Manual for Qualitative Researchers* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2013), 88.

46) Jørgensen – Phillips, *Discourse Analysis*, 149–152.

47) Fairclough, *Language and Power*, 10.

referring to them as representatives of queer gamers. The division is based purely on the attitudes expressed to the researched topic and the institutional settings.

The Games and Their Creators

When considering the questions of queer representation in the gaming industry, it is only natural we start with the creators of the games on both individual and institutional levels. These are the social actors who determine the final form of the games, and the themes present, which are reflected in the statements of queer gamers themselves. These are the people who hold the power over what is represented within the medium and how. But how do they achieve this? What are their approaches? How deeply do they care about the issue at hand? What does the end in-game result even look like?

When approaching the role of the (possibly queer or at least queer sympathetic) individual in the game-making process, we need to consider the dynamics of each company somewhat separately, as the philosophies often differ as we will see throughout this section. Starting with Riot Games, while their public statements emphasize that: “our commitment is to better equip our developers with education and best practices so every player can see themselves in our characters and games,”⁴⁸⁾ the individual experience is somewhat contradictory. As the now-former employee of the company points out when discussing their efforts to push through a canon⁴⁹⁾ male/male relationship: “[...] One of my managers aggressively told me to shut up every time I pitched stuff about their dynamic, [...]”⁵⁰⁾

This shows us the internal power struggles that dictate the possibility of representation in the gaming space. Furthermore, we can see that the conservative pressures inside the company itself can be very impactful, as the result is that the relationship in question remains uncanonized.⁵¹⁾ The effect on the product itself here is that the in-game representation limits itself to queerbaiting, hints, and allusions. This creates a paradoxical situation when the primary author has to circumvent the official viewpoint by individually supporting the queer reading of their characters, which was originally supposed to be a part of the full story, as the speaker does in the earlier part of the tweet. This contradiction leads us to the question of who is truly empowered to determine the intended reading of queerness in games. As seen in the next chapter, this responsibility falls mainly to the individual players, creating a loop back to the creators and studios who may, or may not, turn these interpretations explicitly canon.

48) “Celebrating Pride With You,” *Riot Games*, 2021, accessed January 24, 2022, <https://www.riotgames.com/en/news/celebrating-pride-with-you>.

49) Canon is a collection of true and official information regarding a given setting.

50) Devon Giehl (@devongiehl), “[clears throat, preparing to make the only League of Legends tweet I’ve made in quite some time],” *Twitter*, accessed April 29, 2022, <https://twitter.com/devongiehl/status/1255567284204040192>.

51) During the 2022 Pride month, a new short story starring the characters in question was published. It alludes to romantic tension between them and outs one of the characters as having an earlier relationship with another man. Jared Rosen, “The Boys and Bambolini,” *Riot Games*, accessed January 7, 2023, https://universe.leagueoflegends.com/en_GB/story/the-boys-and-bombolini/.

The topic of conservative viewpoints in the game-making process is reflected upon by queer gamers, visibly in the example of Quantic Dream studio. During a trial regarding sexual harassment and toxic working conditions, it came to light that the director allegedly remarked: “at Quantic Dream, we don’t make games for fags,” and various other sexist comments.⁵²⁾ The LGBTQ+ gaming community was not entirely surprised by this as one user points out when discussing their title *Detroit: Become Human*⁵³⁾ that they felt straight relationships are being forced in the narrative and queer characters are painted as disturbed individuals.⁵⁴⁾ This points in the direction that the imprint of creators is often deeply reflected upon by certain gamers and that the general tropes of LGBTQ+ representation are present in video games, as the mentioned pairing plays into the “bury your gays” trope.

Returning to Riot Games’ *League of Legends* and the supporting media during the analysis timeframe, we meet a grand total of three⁵⁵⁾ (out of 159 and counting) properly represented and confirmed LGBTQ+ characters: Neeko, Leona, and Diana. Queer males are represented by Varus, who is a demonic entity possessing the conjoined corpses of a gay couple, which as we can imagine is seen as *somewhat* problematic. When discussing the broader universe Riot created, the number slightly expands, as there exists a trans character (The Traveler) and further background queer characters present in *Legends of Runaterra* (2020).⁵⁶⁾ The Netflix show *Arcane*⁵⁷⁾ (Pascal Charrue and Arnaud Delord, 2021) all but confirms an attraction and budding romance between two lead characters, Vi and Caitlyn.

The important part here is the fact that all confirmations of character queerness are done primarily out of the game (*League of Legends*) itself. The player has to look for short stories⁵⁸⁾ explaining the lives and backgrounds of most characters, as the summaries in the game client are very generic short characterizations. And even then, these confirmations are often limited to one-time blurbs never to be referred to again. Or as is the case of the relationship between Ezreal and Ekko, two male *champions*, it is enclosed in its own parallel universe where the relationship is somewhat ambiguous, as the explicit in-text confirmation is open to interpretation.⁵⁹⁾ The author himself points out in one of his tweets which concludes with a link to this story that:

52) Steve Wright, “Quantic Dream doesn’t ‘make games for fags,’ Cage allegedly says,” *stevivor*, 2021, accessed January 24, 2022, <https://stevivor.com/news/quantic-dream-doesnt-make-games-fags-cage-allegedly-says/>.

53) An adventure set in the near future where humans live alongside androids.

54) KulaanDoDinok, “It felt really off as Marcus with that romance to the female Android,” *Reddit*, accessed June 4, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/nrql92/comment/h0iye9j/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

55) During the summer of 2022 a new queer male *champion* named K’sante was added to the game. However, as with the others, his queerness is still referenced primarily in supporting material and social media statements.

56) A deckbuilding card battler.

57) The relevance to the video game story is still unclear, as there are numerous contradictions on levels of timeline and previous background of many characters.

58) The most recent and impactful stories tend to be accessible from the game client. However, the archive is available separately from the official lore site.

59) Michael Yichao, “Out of Time,” *Riot Games*, accessed March 1, 2022, https://universe.leagueoflegends.com/en_SG/story/out-of-time/.

[...] As a creator, it's immensely frustrating to have your hands tied in terms of how you can execute a story, and what you can confirm publicly without any doubts about a character's perceived attractions. Love and attraction are core to many stories and characters' journeys! [...] ⁶⁰⁾

The context leads many to believe that the portrayal in the short story is intended to be that of a romantic relationship. This points us in the direction of the existence of internal censorship and the goal of creating easily excisable queerness, which can be expunged for conservative markets to the discontent of creators themselves.

The line between individual and institutional is somewhat blurred when it comes to smaller indie studios. For example, the author of *Coming Out on Top* ⁶¹⁾ (2014) Obscurasoft is a single-person studio. This influences the way the author engages with the player base, as they were active on social media during production and agreed to an interview with a community member on the occasion of the fourth anniversary of the game's release. ⁶²⁾ The result of such close interactions in cooperation with the usage of Kickstarter campaigns is not uncommon in the indie development scene and alters the power distance between the players and game makers through direct investment and a chance for personalized interaction. The notions of personalized game-making are supported by the claims of many creators present in the *Queer Games Avant-Garde*, ⁶³⁾ which in turn points us to the existence of certain discourse among queer (or perhaps independent) creators concerning the process of game-making. When expanded by the above-discussed opinions of actors in larger studios, I am led to believe that the *order of discourse* of LGBTQ+ representation from the viewpoint of individuals is leaning heavily into the desire for artistic expression and true inclusion within the games themselves. However, as with many themes discussed in this study, further research needs to be conducted to validate these claims.

As can be seen, there are varying approaches to the creation of queer representation and each of the studios has its discursive template for depicting queerness in games, whether striving for realism and inclusivity or rejecting it altogether. Some studios seem to empower individual creators, while other suppress their ideas, forcing them to seek external outlets to express their intentions. This in turn resonates in the video games themselves, leading many players to think and reflect upon the titles they consume, as discussed on the following pages.

60) Michael Yichao (@michaelyichao), "One of the biggest challenges of telling queer stories in large Ips is the difficulty of doing so w/ a global audience," *Twitter*, accessed May 25, 2022, https://twitter.com/michaelyichao/status/1264984285800329216?s=20&t=pc_rz3x7R0zot2s1hlC7Lw.

61) Gay dating simulator.

62) Terry'sBiggestFan, "Obscura Interview," *Coming Out On Top Wiki*, accessed December 10, 2022, https://coot.fandom.com/wiki/User_blog:Terry%27sBiggestFan/Obscura_Interview.

63) Ruberg, *The Queer Games Avant-Garde*.

The Ga(y)mers

When approaching the statements of the players themselves, we need to consider the following issues first. Mainly, there is no monolithic opinion present in either the LGBTQ+ or the mainstream group. Furthermore, even the opinions presented here are only a shard of the greater mosaic, as we base our research primarily on the opinions expressed on Reddit. Many (if not all) game studios have their discussion forums and numerous fan pages, and fan forums exist for many of the mentioned titles. Even more importantly, the number of players that actively engage with any of these outlets is very hard to pinpoint and it is safe to assume that a large portion of the player base is silent. This is supported by de Certeau's notions of marginality in modern society, pointing out: "a marginal group has now become a silent majority."⁶⁴ However, it is also hard to imagine, that even the silent players engage with the games in a vacuum, ignoring reviews or various discussions surrounding the chosen title, which is supported by the idea that social media have at least partially taken over as a source of information, rather than purely interaction platform.⁶⁵ With all this in mind, let us now focus our attention on the discourses of the queer community, their concerns and the way they relate to the wider game industry.

One of the main (and few) positively viewed themes in the eyes of the LGBTQ+ community is the existence of any kind of representation at all. As one of the users says:

Representation matters so much! It normalizes our existence, especially when we are seen as "other" and "outsiders" to our own country we were born into.

As a queer women of color it is so rare to see any form of representation that I latched onto whatever queer icons and whatever people of color I see in media, comics, games, tv shows, or books. I have always felt alien no matter where I go, its finally now in my early forties that I see people like me getting represented in big name media productions. It makes me happy that kids don't have to grow up like me. I grew up in a time where "bury your gays" was the only type of rep we had, a sad tragic short life was the only viewpoint we had. Or the only POC rep was a token character/rather racist stereotype in the background, never ever truly in the forefront.

I'm glad the lens is shifting and its slowly getting more diverse. I wish I could live to see the day when everyone understands one another.⁶⁶

This is supported by the opinions that queer themes in games can serve as a source of inner strength and courage, presented by the respondents in *Dressing Commander Shepard in Pink*.⁶⁷ Regardless, the fact of queer representation is scrutinized by the actors and

64) Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Oakland: University of California Press, 1984), 17.

65) Beata Biały, "Social Media — From Social Exchange to Battlefield," *The Cyber Defense Review* 2, no. 2 (2017), 69–90.

66) Not-A-SoggyBagel, "Representation matters so much! It normalizes our existence, especially when we are seen as "other" and "outsiders" to our own country we were born into," *Reddit*, accessed January 21, 2021, https://www.reddit.com/r/lgbt/comments/l7pb21/comment/gl8xntc/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

67) Tereza Krobová, Ondřej Moravec and Jaroslav Švelch, "Dressing Commander Shepard in Pink: Queer Playing

while they acknowledge the strides toward inclusivity, they are often less than satisfied with the results.

The crux of positive discourses connected with the queer representation in gaming is connected with the statements of individual creators we mentioned in the previous chapter. For example, when one of the users discusses the aforementioned Michael Yichao tweet, he mentions their interactions connected to questions of queer representation in *League of Legends*.⁶⁸⁾ Another aspect of positive queer representation is seen in the more intimate approach to queer representation, exemplified by characters present in BioWare's titles, such as the *Dragon Age*⁶⁹⁾ series.⁷⁰⁾ However, the most perceptible positive discourse is present when relating to the smaller studios and creators: "*Hades*⁷¹⁾ for sure had the most meaningful rep I've seen in a long time. Probably my favorite I've seen in any game. [...]"⁷²⁾ When framing this attitude by the notions of Laclau and Mouffe's nonexistence of fixity and non-fixity in society,⁷³⁾ we conclude that while the group of individual creators and queer gamers are separate⁷⁴⁾ entities, their discourses not only overlap but support each other in the *order of discourse* of LGBTQ+ representation in video games.

Most of the positivity is directed at the niche titles that are explicitly aimed at the queer community, such as *Coming Out on Top*. When discussing these titles, the sentiments are usually similar to this: "[...] I love some of the characters and hate some of them, which I always take as good writing. [...]"⁷⁵⁾ This can be explained by connecting this discourse to the discourse of queer game makers. In *Queer Games Avant-Garde*, the creators often reflect that their personal experiences and struggles manifest in their games.⁷⁶⁾ This personal approach is probably what resonates with the queer gaming community, as they can see themselves in the authors or their works directly, rather than through the lenses of "some" multinational company and their more distant and anonymous employees.

in a Heteronormative Game Culture," *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace* 9, no. 3 (2015), <https://doi.org/10.5817/CP2015-3-3>.

68) Ash04123, "Oh hey, that's my tweet lol: I will say that Yichao and I are mutuals and he likes to tease me a lot because he knows I love Ezreal," *Reddit*, accessed September 2, 2022, https://www.reddit.com/r/ezrealmain/comments/iii498/comment/g3p94q1/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

69) Three roleplaying games set in a fantasy universe.

70) Schadenfreude_q, "Dorian Pavus from Dragon Age Inquisition. He's intelligent, capable, genuinely a good companion in the game who actually cares about the main character," *Reddit*, accessed January 8, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqnl1/comment/hrs0uvc/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

71) A roguelike RPG set in Greek mythology.

72) Em_Pedy, "Hades for sure had the most meaningful rep I've seen in a long time: Probably my favorite I've seen in any game," *Reddit*, accessed January 8, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqnl1/comment/hrt9fr0/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

73) Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso Books, 2001), 111.

74) At least for the purposes of our research as we can hardly determine the actual overlap of these groups, but it would be naïve to assume there is none.

75) Yakscamelandmules, "This game is worth the \$20! I love some of the characters and hate some of them, which I always take as good writing," *Reddit*, accessed March 6, 2016, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/4927b2/comment/d0p55t1/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

76) Ruberg, *The Queer Games Avant-Garde*.

Furthermore, the focus on making games for a specific narrow audience, such as gay men, allows for the representation of intersecting identities that are often otherwise omitted in the media image of queerness, such as LGBTQ+ people of color. While recent reports indicate that the situation is improving,⁷⁷⁾ the indie gaming scene is more inclusive and has been for quite some time, as can be demonstrated by the characters of Phil and Jed in *Coming Out on Top* or the Asian cast of *Butterfly Soup* (2017).⁷⁸⁾ This is further elaborated upon by Ruberg's interview with queer women of color game-makers, who intentionally work with the intersection of queerness and ethnicity to highlight societal flaws.⁷⁹⁾ Concerning the big studio games, BioWare is once more somewhat ahead in this respect, as Pelurson points out that the inclusion of interspecies relationships further pushes the players to challenge their views of heteronormative romance.⁸⁰⁾ As mentioned above by Not-A-SoggyBagel, the normalization of queer identities is connected to questions of ethnicity and body image just as to sexuality itself.

The positives are, however, opposed by several negative and questionable themes and practices. One of the most glaring issues is the perceived (and hardly disputable) disparity in the ratio of gay men to gay women in popular titles. Putting aside BioWare titles, where the situation is somewhat⁸¹⁾ more balanced, the primary examples of major queer characters in popular games are Leona and Diana in *League of Legends*, Kasmear and Marjory in *Guild Wars 2* (2012),⁸²⁾ Ellie and Dina in *The Last of Us Part II* (2020).⁸³⁾ This is often infuriating to many of the members of the queer community as we can see from statements such as:

I read a post on this subreddit earlier about how we're currently lacking proper MLM⁸⁴⁾ representation in League of Legends. It really hit me that I lack anyone in League that I see myself in and it does irk me quite a bit. There are, what, 160 champions now and none of them are gay, bisexual or pansexual men. That subtle homophobia really hurts. [...].⁸⁵⁾

The members of the LGBTQ+ gaming community go as far as to label this phenomenon as the fetishization of lesbian characters. This is an explanatory framework that is not unheard of throughout society, being described as reducing people to objects of sexual de-

77) Townsend – Deerwater, "Where We Are on TV."

78) Lesbian coming of age visual novel.

79) Ruberg, *Queer Games Avant-Garde*, 153–161.

80) Pelurson, "Queer Quests," 72.

81) Then again, their first queer character was a lesbian woman and the possibility of male/male romance in the *Mass Effect* series happened only in the last two installments, as opposed to the numerous female/female romances available in all four games.

82) Fantasy MMORPG.

83) Action-adventure set in postapocalyptic United States.

84) Men loving men.

85) PurpleSpaceSquid, "I read a post on this subreddit earlier about how we're currently lacking proper MLM representation in League of Legends," *Reddit*, accessed February 18, 2022, https://www.reddit.com/r/queensofleague/comments/svq0hs/lack_of_mlm_representation_lets_do_something/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

sire based on their identity.⁸⁶⁾ The reasons for the prominence of this type of representation may be rooted in the fact that lesbian relationships were generally perceived as a more tolerable quirk in the history of sexuality, as opposed to male homosexuality, which was often rabidly prosecuted in Western societies, and the prevalence of sexism. The queer gamers also reflect the notion that lesbians in gaming and media are okay because of the influence of lesbian pornography aimed at heterosexual men.⁸⁷⁾ The current wider social discourse supports this and points out that:

Lesbians aren't viewed in relation to their value for themselves, they are viewed in relation to their value for men. This can lead to lesbians and other sapphic identities being invalidated and primarily viewed for their sexual value.⁸⁸⁾

If we connect these statements with the facts of sexism and toxicity of many gaming studios we mentioned earlier, it is hard not to see the merit of this particular viewpoint present in the community and the critique it offers.

Speaking of disparity, the situation is even direr when discussing the representation of further portions of the LGBTQ+ community. The order of letters in the abbreviation corresponds to the prevalence of the given minority in games. We meet numerous lesbians, and some gays, but bisexuals “in space are tad too much” (which we will elaborate upon when discussing *playersexuality*). A single-digit number of transgender characters can be found and asexual, genderfluid, and various *plus* identities will be present far and few between. This phenomenon points us to the existence of a certain (hopefully unintended) hierarchy in sexual identities that are more and less acceptable to promote through media. The reluctance to represent, especially when connected to transgender people may be a part of a wider social theme of transphobia; however, more research on this issue is still being conducted.⁸⁹⁾

Regardless of the subgroup represented (or maybe not represented), queer gamers are fully aware of the practice of sidelining LGBTQ+ characters to minor or easily censorable roles.⁹⁰⁾ They reflect on the nature of business-minded decision-making, with the sentiments often being positioned between blaming studios and the conservative markets or even the specific states known for censorship of queer themes. This reinforces the notions of conflict between progressive and conservative discourses across the world at large, making much of the conflict regarding representation in the gaming community a symptom of global processes.

86) Rose Chapman, “The Fetishization of Lesbians and Modern Culture,” *Her Campus*, accessed September 22, 2021, <https://www.hercampus.com/school/nmsu/the-fetishization-of-lesbians-and-modern-culture/>.

87) Gokkyun, “Of course its more acceptable do have lesbian characters: Not only does it cater to a lot of straight male fantasies (yuck),” *Reddit*, accessed December 9, 2021, https://www.reddit.com/r/queensofleague/comments/rcfh0s/comment/hnunabd/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

88) Chapman, “The Fetishization of Lesbians.”

89) Robin Longobardi Zingarelli, “Transmasculine Representations in Video Games” (Paper presented at the Central and Eastern European Game Studies Conference, Tallinn University, Estonia, October 14, 2022).

90) Amageish, “It seems obvious higher-ups at Riot are either (i) actively homophobic or (ii) passively-homophobic,” *Reddit*, accessed February 18, 2022, https://www.reddit.com/r/queensofleague/comments/svkrrm/comment/hxgy8my/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

Another issue manifests through gay-themed visual novels:

[...] But when I (and I assume most people) complain about the lack of gay games, I mean lack of gay games that *aren't* dating sims/porn. I want an action adventure/RPG in the style of the Witcher, just... instead the protagonist is gay. And I don't mean playersexual — I mean canonically gay. Triple A games constantly ram into the player's head about how straight the protagonist is, whether it be his tragic back-story about his dead wife or including a random scene where a succubus seduces him. I want that, but instead of a dead wife, it's a dead husband, or instead of a succubus, it's an incubus.⁹¹⁾

Many players point out that reducing the presence of homosexual men in gaming to sex-focused games further hurts this group and, while serving as representation, reinforces many of the hurtful stereotypes about gay men.

One of the divisive topics concerns *playersexual* characters. Two versions of this phenomenon exist. The first one is characterized by turning the main playable character into a clean slate regarding their sexual preferences, leaving the choice up to the player. The second practice stems from the first one, as this approach turns various non-player characters open to a relationship with player characters of any gender. It is this second manifestation that is the target of critique from queer gamers:

[...] While I understand people wanting to have some prudence over their own story, I feel like characters should have their own sexuality rather than being attracted to the main character regardless.

This is for several reasons. The way to make a character feel less real is to deny them their own identity. Gender and Sexuality is definitely a huge part of that. To make them player sexual takes away from the experience. To meet someone, and realize that no matter how you feel about them, they may not feel the same way.

That said, it can work. *Stardew Valley*⁹²⁾ (2016) is a great example. Alex and Abigail both have some hang ups in regards to dating a character of the same gender... but both realize that their feelings override their fears. And they have very few issues getting with the player anyway.

The best way to play that would be to have the characters come to such realizations.

The character coming to terms with these new feelings.⁹³⁾

This comment manifests the primary problem seen in this practice: cheapening the complexity of characters by giving them no clear agency regarding their preferences. Fur-

91) Riley_the_Thief, "Oh, I know there's a lot of gay dating sims being made," *Reddit*, accessed January 22, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/s9mr02/comment/htojc2d/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

92) A pixelart farming simulator.

93) Kayden_Pauser, "I'll be honest and say that I was disappointed that River wasn't available to my male V," *Reddit*, accessed December 26, 2020, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/kknqgb/comment/gh3fron/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

ther statements point once more to the erasure of bisexuals on the grounds of indecisiveness or even loose morals. According to Klesse,⁹⁴ this attitude to bisexuality is widespread and leads to further marginalization of the group even in the progressive context of the fight for LGBTQ+ rights. Furthermore, some players frame *playersexuality* through the lenses of marginalization and erasure, as one of the users summarizes: “I’ve always said that playersexual characters are inclusion but not representation.”⁹⁵

On the other hand, we can see the defense of this concept based on the principles of empowering the player to make their own decisions in the game and giving them as much freedom as possible.⁹⁶ This viewpoint can be framed through the concept of the interactive nature of the gaming medium. The importance of this fact is further elaborated upon in *Subversive Ludic Performance*, the primary point being that this wide variety of choices is crucial for individual exploration of themes of sexuality and gender.⁹⁷ Rather than cheapening given identities, this approach empowers the player to project themselves, which in turn can lead to queering the gaming experience in the sense of negotiating personal identity in otherwise non-queer environments.⁹⁸ This player agency-oriented focus can, however, conflict with the principles of the contact hypothesis, as it allows the gamers to excise queerness from the experience themselves. Still, being given the choice to be queer is arguably better than being non-existent or being seen and represented as a depraved and adverse entity.

Speaking of depravity, many queer characters are being criticized on the grounds of using various hurtful stereotypes connected to their sexuality. Naturally, the negatively coded characters, such as murderer Paco in *Le Crime du Parking* (1985),⁹⁹ are judged harshly. However, even in the case of multidimensional characters, we can see opinions such as: “Honestly, I feel like Zevran¹⁰⁰ being an assassin and also being portrayed like a fucked up deviant in general is decidedly NOT good representation.”¹⁰¹ And while in the long run, Zevran is a character with depth, the negative first impression is hardly deniable, as the character was originally hired to assassinate the main protagonist. Despite the im-

94) Christian Klesse, “Shady Characters, Untrustworthy Partners, and Promiscuous Sluts: Creating Bisexual Intimacies in the Face of Heteronormativity and Biphobia,” *Journal of Bisexuality* 11, no. 2–3 (2011), 227–244.

95) Spedumon, “I’ve always said that playersexual characters are inclusion but not representation,” *Reddit*, accessed December 26, 2020, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/kknqgb/comment/gh3i8tg/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

96) Kaio-sama, “It’s funny isn’t it? When it comes to selecting classes in games — warrior, mage, rogue, healer etc...,” *Reddit*, accessed December 27, 2020, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/kknqgb/comment/gh4pfbz/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

97) Kilian Biscop, Steven Malliet, and Alexander Dhoest, “Subversive Ludic Performance: An Analysis of Gender and Sexuality Performance in Digital Games,” *DiGeSt: Journal of Diversity and Gender Studies* 6, no. 2 (2019), 23–42, <https://doi.org/10.11116/digest.6.2.2>.

98) Tanja Sivhonen and Jaako Stenros, “Cues for Queer Play: Carving a Possibility Space for LGBTQ Role-Play,” in *Queerness in Play*, eds. Todd Harper, Meghan Blythe Adams and Nicholas Taylor (London: Palgrave Macmillan, 2018), 167–184.

99) French detective adventure which was one of the first games ever to feature a gay character.

100) A non-player character encountered in *Dragon Age: Origins* (2009).

101) Miracleorange, “Honestly, I feel like Zevran being an assassin and also being portrayed like a fucked up deviant in general is decidedly NOT good representation,” *Reddit*, accessed January 8, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqnl1/comment/hrtnd5g/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

proving situation, the usage of stereotypes is still prevalent in wider media, video games included. This practice is viewed by Gross as a mere step above invisibility and non-representation.¹⁰²⁾ Pelurson points out that in the context of queerness stereotypes “are inevitable because they are part of wider societal structure. Consequently, they should not be shunned but used as a tool of resistance to promote that which goes against the norms of the ruling group that create them.”¹⁰³⁾ This also leads us to consider the constraints and common practices of the medium in question. According to Amossy and Heidingsfeld, the role of stereotypes in fiction is not based on purely reductionist tendencies. Rather, it serves to elaborate and problematize the commonplace views of the world.¹⁰⁴⁾ When considering even older theories of archetypes in cultural narratives,¹⁰⁵⁾ we may conclude that the importance of stereotypization and framing characters through well-known concepts serve to bring the fictitious character closer to the real person and their perception of the world.

This leads us to the question of how (and whether or not) we can even reconcile the usage of stereotypes in fiction and the desire for representation through intricate multi-faceted characters. As one of the actors points out:

Pathfinder games have had some awesome representation in games. A lesbian couple plays a prominent role in *Wrath of the Righteous* and honestly they are just so cute (and I will do literally anything to protect them).

Their romance-able characters run the gamut of alignments, classes, sexuality, etc. They honestly do a wonderful job with it, more so in *Wrath* than *Kingmaker* since a male MC had only one option for a male lover.¹⁰⁶⁾

In the context of *Pathfinder: Wrath of the Righteous* (2021),¹⁰⁷⁾ it is more difficult to separate characters from certain stereotypes, such as the hedonistic arrogance of Daeran, who is a romance option for the character of either gender. Even miracleorange ends his critical assessment of Zevran with: “[...] That said, I romanced him my first time through and I have absolutely no regrets. The writing in that game is so GOOD.”¹⁰⁸⁾ Circling back to the stance of developers, their primary approach meets the desires of the queer community, as both sides aim for representation based on life-like narratives and characters. For example, the way Zevran relates to the overall theme of *Dragon Age: Origins* is based on the intersectionality of his queerness, elfness, being raised in a brothel, and being a stranger in a strange land. If we consider the above statements of gamers, we conclude that the usage of

102) Larry Gross, *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America* (New York: Columbia University Press, 2001), 253.

103) Palurson, “Queer Quests,” 79.

104) Ruth Amossy and Therese Heidingsfeld, “Stereotypes and Representation in Fiction,” *Poetics Today* 5, no. 4 (1984), 689–700, <https://doi.org/10.2307/1772256>.

105) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press, 2004).

106) FromSuchGreatHeight5, “Pathfinder games have had some awesome representation in games,” *Reddit*, accessed January 9, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqn11/comment/hrvhlah/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

107) Turn-based RPG set in a popular tabletop gaming universe.

108) Miracleorange, “Honestly, I feel like [...]”

stereotype is not truly seen as hurtful if it goes in unison with further elaboration upon the character's personality, further proving the merit of Ruth Amossy and Therese Heidingfeld's views.

The first and foremost theme concerning games and the gaming industry from the side of players is the emphasis on interpretation liberty and production of meaning. The aim of this production in popular culture is "to produce meanings that are relevant to everyday life."¹⁰⁹⁾ This concept allows all of the participating actors to find their meanings and reflections in various fields of human culture. The nature of the gaming industry supports this by default, as games are inherently interactive and open-ended, offering the player many playstyles, narrative developments, and much more. As we demonstrated earlier, even in moments when the creator's intent is more or less clear, the consequent player interpretation can alter the main takeaway.

Important for us are the cases when these individual interpretations begin to aggregate and start influencing the game creators to alter and reinterpret their prior creations. For example, in the case of *League of Legends*' Diana and Leona, their original relationship was based mostly on religious antagonism. The romantic themes had to wait for years of player discussion and support of the notion to manifest explicitly. It will be interesting to see if a similar pattern repeats in the case of recently released *champions* Aphelios and Sett, which became widely popular ship¹¹⁰⁾ among a portion of the player base. My opinion is that the fact both characters are male will delay the process and all official allusions to their relationship will be heavily veiled or contained to alternate universes, which already happened during the 2022 run of *Spirit Blossom* in-game event.

Discussion

Throughout the various statements, we could see that the queer gamers on Reddit emphasized the quality of the writing of characters and the overall story rather than the identity or stereotype they embody. This view creates a contradiction with the widespread view that stereotypes are hurtful essentialization and leads us to wonder how deeply rooted this discourse is in the wider framework of identity politics. Furthermore, the perceived importance of storytelling in video games and its influence on character depth begs the question of how extensively this view is reflected by the creators themselves. What happens if one or more actors in the creative process do not cooperate and what are the solutions for such conflicts?

The main limits of this research are present in the sources used. We are operating primarily in the environment of Reddit, which seems to be a social network leaning more into the pro-inclusivity Western discourses. We have also focused more on the broader themes present in the gaming industry rather than keeping to the particularistic study of a single studio, which leads to a certain nebulousness of the entire research. While this

109) Fiske, *Reading the Popular*, 6.

110) Phenomenon where fan bases see the romantic or sexual relationship between characters regardless of their relationship in the source material.

could be prevented through the study of a particular studio (Riot Games would probably be the ideal choice), I believe this wide scope creates a framework we can use for further case studies. We have also heavily leaned into the LGBTQ+ portion of the viewpoints, which leaves us the majority of the players for further research. Are the negative views of queerness in gaming truly that prevalent, or is this just a vocal minority? Another limiting factor is the fact we have no deeper insight into the process of game-making and construction of queer representation by the developers themselves. While we have seen some hints from the individual creators, we do not know who the main actors in the policymaking in various studios are and how this manifests in the games themselves.

Conclusion

The perception of queer representation in the gaming industry can be summarized as somewhat accepting, with plenty of critical remarks. While all the examined groups reflect on the existence of queerness in gaming (and wider society), they point out that the representation is done often in very problematic ways depending on their explanation framework. Many examples of queer representation are seen as mere lip service and efforts to placate the Western push for inclusivity without angering the conservative markets. All of the involved groups cite the importance of life-like characters and their depth, which can override the stereotypes present with the given person.

While this study has talked about a series of particular examples and particular approaches in the industry, which is in line with the prevalent game studies discourse, I would like to advocate for the wider applicability of its results. There is no argument that we have dealt with a few smaller communities on a social network with limited reach and very specific cases of queer representation in gaming. There are hundreds, if not thousands, of game developers and tens of thousands of titles that do not deal with queerness at all. The problem with queerness in video games is that despite the growing acceptance of LGBTQ+ people in the world, which leads to more and more people embracing their identities, shifting the demographics of the world, it still is a small-scale phenomenon in the gaming world. But even in the limited sample of games and opinions discussed, the themes repeat far too often to ignore. Our goal as media scholars should be to validate them using further empirical evidence and carefully watch the rapid changes in both media artifacts and the societies that produce them.

Bibliography

- “Bury Your Gays,” *tvtropes*, accessed January 12, 2022, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>.
- “Celebrating Pride With You,” *Riot Games*, 2021, accessed January 24, 2022, <https://www.riotgames.com/en/news/celebrating-pride-with-you>.
- “Lifetime concurrent users on steam,” *SteamDB*, accessed January 24, 2022, <https://steamdb.info/app/753/graphs/>.

- "Steam Game Release Summary," *SteamDB*, accessed January 24, 2022, <https://steamdb.info/stats/releases/>.
- Amageish. "It seems obvious higher-ups at Riot are either (i) actively homophobic or (ii) passively-homophobic," *Reddit*, accessed February 18, 2022, https://www.reddit.com/r/queensofleague/comments/svkrrm/comment/hxgy8my/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Amossy, Ruth and Therese Heidingsfeld. "Stereotypes and Representation in Fiction," *Poetics Today* 5, no. 4 (1984), 689–700, <https://doi.org/10.2307/1772256>.
- Ash04123. "Oh hey, that's my tweet lol: I will say that Yichao and I are mutuals and he likes to tease me a lot because he knows I love Ezreal," *Reddit*, accessed September 2, 2022, https://www.reddit.com/r/ezrealmain/comments/iii498/comment/g3p94q1/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Bergstrom, Kelly. "Eve Online: Cheating," in *How to Play Video Games*, eds. Matthew T. Payne and Nina B. Huntemann (New York: New York University Press, 2019), 301–308.
- Biały, Beata. "Social Media — From Social Exchange to Battlefield," *The Cyber Defense Review* 2, no. 2 (2017), 69–90.
- Billheimer, John. *Hitchcock and the Censors* (Lexington: University Press of Kentucky, 2019).
- Biscop, Kilian, Steven Malliet, and Alexander Dhoest. "Subversive Ludic Performance: An Analysis of Gender and Sexuality Performance in Digital Games," *DiGeSt: Journal of Diversity and Gender Studies* 6, no. 2 (2019), 23–42. <https://doi.org/10.11116/digest.6.2.2>.
- Camilo, Daniel. "How China's gaming regulations affect its market and the rest of the industry," *Gamesindustry.biz*, 2021, accessed January 12, 2022, <https://www.gamesindustry.biz/articles/2021-10-20-how-chinas-gaming-regulations-affect-its-market-and-the-rest-of-the-global-industry>.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press, 2004).
- Cerulli-Harms, Anette. "Loot boxes in online games and their effect on consumers, in particular young consumers," *Policy Department for Economic, Scientific and Quality of Life Policies*, European Parliament, 2020, accessed January 12, 2022, [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/IPOL_STU\(2020\)652727](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/IPOL_STU(2020)652727).
- Chapman, Rose. "The Fetishization of Lesbians and Modern Culture," *Her Campus*, accessed September 22, 2021, <https://www.hercampus.com/school/nmsu/the-fetishization-of-lesbians-and-modern-culture/>.
- Crenshaw, Kimberle. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum*, no. 1 (1989), 139–167.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life* (Oakland: University of California Press, 1984).
- Dobrilova, Teodora. "How Much Is the Gaming Industry Worth in 2021? [+25 Powerful Stats]," *TechJury*, 2022, accessed January 12, 2022, <https://techjury.net/blog/gaming-industry-worth/#gref>.
- Eaklor, Vicki L. "The Kids Are All Right But the Lesbians Aren't: The Illusion of Progress in Popular Film," *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 38, no. 3 (2012), 153–170.
- Em_Pedy. "Hades for sure had the most meaningful rep I've seen in a long time: Probably my favorite I've seen in any game," *Reddit*, accessed January 8, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqn11/comment/hrt9fr0/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Fairclough, Norman. *Language and Power* (London: Routledge, 2015).

- Fiske, John. *Reading the Popular* (London: Routledge, 1989).
- Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge* (London: Routledge, 2002).
- FromSuchGreatHeight5. "Pathfinder games have had some awesome representation in games," *Reddit*, accessed January 9, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqnl1/comment/hrvhlah/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Giehl, Devon (@devongiehl). "[clears throat, preparing to make the only League of Legends tweet I've made in quite some time]," *Twitter*, accessed April 29, 2022, <https://twitter.com/devongiehl/status/1255567284204040192>.
- Gokkyun. "Of course its more acceptable do have lesbian characters: Not only does it cater to a lot of straight male fantasies (yuck)," *Reddit*, accessed December 9, 2021, https://www.reddit.com/r/queensofleague/comments/rcfh0s/comment/hnunabd/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Gross, Larry. *Up from Invisibility: Lesbians, Gay Men, and the Media in America* (New York: Columbia University Press, 2001).
- Heather, Alexandra. "Let Queer Characters Be Happy," *Kotaku*, 2018, accessed January 16, 2022, <https://kotaku.com/let-queer-characters-be-happy-1827147707>.
- Jaigirdar, Adiba. "What is Queerbaiting Vs Queer Coding," *BookRiot*, 2021, accessed January 12, 2022, <https://bookriot.com/what-is-queerbaiting-vs-queer-coding/>.
- Jørgensen, Marianne, and Louise J. Phillips. *Discourse Analysis as Theory and Method* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2002).
- Kaiosama. "It's funny isn't it? When it comes to selecting classes in games — warrior, mage, rogue, healer etc..." *Reddit*, accessed December 27, 2020, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/kknqgb/comment/gh4pfhz/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Katerji, Omar. "Why US Media Conglomerates Will Continue To Dominate the Global Media Landscape in the 21st Century, Though At a Diminishing Rate," *ResearchGate*, 2014, accessed January 18, 2022, https://www.researchgate.net/publication/261991965_Why_US_Media_Conglomerates_Will_Continue_To_Dominate_the_Global_Media_Landscape_in_the_21_st_Century_But_Only_So_At_a_Diminishing_Rate.
- Kayden_Pauser. "I'll be honest and say that I was disappointed that River wasn't available to my male V," *Reddit*, accessed December 26, 2020, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/kknqgb/comment/gh3fron/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Klesse, Christian. "Shady Characters, Untrustworthy Partners, and Promiscuous Sluts: Creating Bisexual Intimacies in the Face of Heteronormativity and Biphobia," *Journal of Bisexuality* 11, no. 2–3 (2011), 227–244.
- Konieczny, Piotr. "Golden Age of Tabletop Gaming: Creation of the Social Capital and Rise of Third Spaces for Tabletop Gaming in the 21st Century," *Polish Sociological Review* 206, no. 2 (2019), 199–216.
- Krobová, Tereza, Ondřej Moravec, and Jaroslav Švelch. "Dressing Commander Shepard in Pink: Queer Playing in a Heteronormative Game Culture," *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace* 9, no. 3 (2015), <https://doi.org/10.5817/CP2015-3-3>.
- KulaanDoDinok. "It felt really off as Marcus with that romance to the female Android," *Reddit*, accessed June 4, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/nrql92/comment/h0iye9j/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.

- Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso Books, 2001).
- Látal, Martin. "LGBTQ+ Representation in Video Games: The Power and the Other" (Master's thesis, Palackého Univerzita v Olomouci, 2022).
- Longobardi Zingarelli, Robin. "Transmasculine Representations in Video Games" (Paper presented at the Central and Eastern European Game Studies Conference, Tallinn University, Estonia, October 14, 2022).
- Miracleorange. "Honestly, I feel like Zevran being an assassin and also being portrayed like a fucked up deviant in general is decidedly NOT good representation," *Reddit*, accessed January 8, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqn11/comment/hrtnd5g/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Mislak, Mikayla. "From Sissies to Secrecy: The Evolution of the Hays Code Queer," *Filmic*, 2015, accessed January 24, 2022, <https://filmicmag.com/2015/08/01/from-sissies-to-secrecy-the-evolution-of-the-hays-code-queer/>.
- Muriel, Daniel, and Garry Crawford. *Video games as Culture: Considering the Role and Importance of Video Games in Contemporary Society* (London: Routledge, 2018).
- Not-A-SoggyBagel. "Representation matters so much! It normalizes our existence, especially when we are seen as "other" and "outsiders" to our own country we were born into," *Reddit*, accessed January 21, 2021, https://www.reddit.com/r/lgbt/comments/l7pb21/comment/gl8xntc/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Payne, Matthew Thomas, and Nine B. Huntemann. *How to Play Video Games* (New York: New York University Press, 2019).
- Pelurson, Gaspard. "Queer Quests: Journeying Through Manifestations of Queerness in Video Games" (Ph.D. dissertation, University of Sussex, 2017).
- Popova, Milena. "Fictional Bisexuality: Reviews and Reflections," in *Claiming the B in LGBT: Illuminating the Bisexual Narrative*, ed. Kate Harrad (Portland: Thorntree Press, 2018).
- PurpleSpaceSquid. "I read a post on this subreddit earlier about how we're currently lacking proper MLM representation in League of Legends," *Reddit*, accessed February 18, 2022, https://www.reddit.com/r/queensofleague/comments/svq0hs/lack_of_mlm_representation_lets_do_something/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Riley_the_Thief, "Oh, I know there's a lot of gay dating sims being made," *Reddit*, January 22, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/s9mr02/comment/htojc2d/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Rosen, Jared. "The Boys and Bambolini," *Riot Games*, accessed January 7, 2023, https://universe.leagueoflegends.com/en_GB/story/the-boys-and-bombolini/.
- Ruberg, Bonnie, and Adrienne Shaw, eds. *Queer Game Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).
- Ruberg, Bonnie. *The Queer Games Avant-Garde: How LGBTQ Game Makers Are Reimagining the Medium of Video Games* (Durham: Duke University Press, 2020).
- Saldaña, Johnny. *The Coding Manual for Qualitative Researchers* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2013).
- Schadenfreude_q. "Dorian Pavus from Dragon Age Inquisition. He's intelligent, capable, genuinely a good companion in the game who actually cares about the main character," *Reddit*, accessed

- January 8, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/ryqnl1/comment/hrs0uvc/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Shaw, Adrienne. "Putting Gay in Games: Cultural Production and GLBT Content in Video Games," *Games and Culture* 4, no. 3 (2009), 228–253.
- Sivhonen, Tanja and Jaako Stenros. "Cues for Queer Play: Carving a Possibility Space for LGBTQ Role-Play," in *Queerness in Play*, eds. Todd Harper, Meghan Blythe Adams and Nicholas Taylor (London: Palgrave Macmillan, 2018), 167–184.
- Spedumon. "I've always said that playersexual characters are inclusion but not representation," *Reddit*, accessed December 26, 2020, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/kknqgb/comment/gh3i8tg/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Terry'sBiggestFan. "Obscure Interview," *Coming Out On Top Wiki*, accessed December 10, 2022, https://coot.fandom.com/wiki/User_blog:Terry%27sBiggestFan/Obscure_Interview.
- Townsend, Megan, and Raina Deerwater. "Where We Are on TV 2021–2022," *GLAAD*, 2021, accessed January 27, 2022, <https://www.glaad.org/whereweareontv21>.
- van Leeuwen, Theo. *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 2008).
- Walz, Steffen, P., and Sebastian Deterding. *The Gameful World: Approaches, Issues, Applications* (Cambridge: The MIT Press, 2015).
- Worm_Scavenger. "Mass effect had you fighting against eldrich machines that looked like giant ass Squids and Cuttlefish, but Bisexuals in space?" *Reddit*, accessed January 16, 2022, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/s5axo7/comment/hswbmjy/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Wright, Steve. "Quantic Dream doesn't 'make games for fags,' Cage allegedly says," *stevivor*, 2021, accessed January 24, 2022, <https://stevivor.com/news/quantic-dream-doesnt-make-games-fags-cage-allegedly-says/>.
- Yakscamelsandmules. "This game is worth the \$20! I love some of the characters and hate some of them, which I always take as good writing," *Reddit*, accessed March 6, 2016, https://www.reddit.com/r/gaymers/comments/4927b2/comment/d0p55t1/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3.
- Yichao, Michael (@michaelyichao). "One of the biggest challenges of telling queer stories in large IPs is the difficulty of doing so w/ a global audience," *Twitter*, accessed May 25, 2022, https://twitter.com/michaelyichao/status/1264984285800329216?s=20&t=pc_rz3x7R0zot2s1hLC7Lw.
- Yichao, Michael. "Out of Time," *Riot Games*, accessed March 1, 2022, https://universe.leagueoflegends.com/en_SG/story/out-of-time/.
- Zwiezen, Zack. "Everything That Has Happened Since The Activision Blizzard Lawsuit Was Filed," *Kotaku*, 2021, accessed January 24, 2022, <https://kotaku.com/everything-that-has-happened-since-the-activision-blizz-1847401161>.

Referenced video games

- "ArenaNet," *Guild Wars 2*, NCsoft, PC, 2012.
- "BioWare," *Dragon Age II*, Electronic Arts, PC, 2011.
- "BioWare," *Dragon Age: Inquisition*, Electronic Arts, PC, 2014.

- "BioWare," *Dragon Age: Origins*, Electronic Arts, PC, 2009.
- "Brianna Lei," *Butterfly Soup*, Brianna Lei, PC, 2017.
- "CCP Games," *Eve Online*, CCP Games, PC, 2003.
- "ConcernedApe," *Stardew Valley*, ConcernedApe, PC, 2016.
- "Froggy Software," *Le crime du parking*, Froggy Software, PC, 1985.
- "Naughty Dog," *The Last of Us Part II*, Sony Interactive Entertainment, PC, 2020.
- "Obscurasoft," *Coming Out on Top*, Obscurasoft, PC, 2014.
- "Owlcat Games," *Pathfinder: Wrath of the Righteous*, META Publishing, PC, 2021.
- "Quantic Dream," *Detroit: Become Human*, Quantic Dream, PC, 2018.
- "Riot Games," *League of Legends*, Riot Games, PC, 2009.
- "Riot Games," *Legends of Runaterra*, Riot Games, PC, 2020.
- "Supergiant Games," *Hades*, Supergiant Games, PC, 2020.

Biography

Martin Látal studied cultural anthropology, history, and media studies and is currently a Ph.D. candidate in cultural anthropology at Palacký University in Olomouc. His current research topic is embodiment in virtual reality. His main fields of interest include game studies, queer studies, anthropology of the body, and digital anthropology.



Ivan Klimeš (Národní filmový archiv)

Český filmový průmysl a svět literatury 1919–1945

Abstrakt

The study deals with the relations between literature and film industry from the 1910s to 1945. It draws attention to the publication of screenwriting manuals in the 1910s and 1920s aimed at the lay user with no literary experience. It then pays great attention to the organisation of theme competitions and other similar events, organised in the early 1920s first by production companies, but in later years exclusively by industry associations of film producers. During the period of German occupation under the Protectorate of Bohemia and Moravia, the Czech-Moravian Film Headquarters organised these competitions as an umbrella organisation of the self-government with a privileged position. The theme competitions were characterised by a very high participation of authors (1,040 themes in the 1941–1942 competition), and in each of them, among the prize-winning works, there were themes that were made into films. Through these competitions, the film producers tried to attract established writers to collaborate with the film, to raise the level of screenwriting and thus to stabilize the literary background of the domestic film industry. The study is linked to an edition of archival documents that provide insight into the operation of the dramaturgy department of Lucerna-film, one of the two most important film companies of the Protectorate period, and a closer look at the 1944 action of Czech writers.

Klíčová slova

film a literatura, protektorát Čechy a Morava, scenáristika, námětová soutěž, český film

Keywords

film and literature, Protectorate Bohemia and Moravia, screenwriting, theme competition, Czech cinema

Tradičně bývají vztahy mezi literaturou a filmem nahlíženy z uměnovědné perspektivy. Badatelskou pozornost nepřestávají přitahovat filmové adaptace literárních děl — filmování spisovatelé, současní i minulí, tak svou tvorbou nabízejí příležitost k tajuplné intermedialní i intertextuální extenzi. Mnohem menší porci pozornosti ovšem k sobě po dlouhá desetiletí poutala sama literární forma spjatá s filmovou produkcí, totiž filmový scénář. Scenáristika je zvláštní zákoutí, které se jako silné a perspektivní téma etablovalo v rámci nové filmové historie, ale které si třeba literární historiografie stále ještě nepřisvojila. Zatímco drama, ač text vznikající primárně nikoliv pro četbu, nýbrž pro scénické provedení, zaujímá v literární historii odjakživa pevné místo, filmový scénář, text určený pro provedení kinematografické, tuto pozici nemá ani vzdáleně a sotva kdy na ni v budoucnu dosáhne. Z literární perspektivy jde o žánr velmi hendikepovaný. Pravidelně se na scénáři autorsky podílí více lidí, někteří i zcela anonymně; je to text přísně účelový určený k jedinému provedení, a právě proto také text s oslabenou autonomií, neboť při jeho realizaci dochází k rozmanitým změnám; také je to text, který mívá geneticky více verzí. To vše svět scénáristiky standardnímu literárnímu dílu vzdaluje. Faktem nicméně zůstává, že scénář vypráví zdramatizovanou formou příběh za účelem jeho budoucího předvedení, a to jej do světa literatury zase jednoznačně umisťuje.

Vzájemné stýkání, ba prorůstání těchto dvou světů se ovšem odehrává v mnohem vrstevnatější podobě, která vedle uměleckých otázek zahrnuje dimenze i ryze provozní povahy. Prudký proces industrializace filmového média po nástupu narativního filmu byl (a stále je) provázen rozsáhlou literární aktivitou, vyžadovanou produkčním režimem, což nijak nevylučuje případnou potřebu individuálního tvůrčího gesta. Právě literární provoz pěstovaný a rozvíjený za účelem filmové produkce bude stát v centru naší pozornosti. Je to téma zcela zásadní, protože filmová výroba vždy byla, je a bude závislá na neutuchajícím přísunu námětů a scénářů. Tuto potřebu dal filmařům i producentům nově pocítit nástup narativního filmu koncem první dekády 20. století.

Spisovatelé I

Renomovaní představitelé literárního světa, kteří si v raných kinematografických časech tak či onak s filmem zadali, vždy přitahovali mimořádnou pozornost filmových historiků, zvláště pak historiků nejstarší generace, jejichž způsob myšlení i psaní o filmu byl prosycen potřebou obhajovat, dokazovat a prosazovat, že film je umění. Představu o kontaktech literatury s filmem v prvních dekáдах po vynálezu kinematografu tak spoluutvářejí výrazné literární osobnosti, jež historikové kinematografie latentně prezentují jako jakési ambasadory, ba věrozhvěsty uměleckých perspektiv filmového média. Přitom historikům literatury při pohledu z druhého břehu případný zájem jejich favorita o kinematografii leckdy nestojí ani za zmínku. Jistěže bychom našli v každé kinematograficky produktivní národní kultuře rané éry filmem zaujaté literáty, jako byli v Itálii Gabriele d'Annunzio, v Rakousku Petr Altenberg, v Německu Kurt Pinthus, Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, v Čechách pak, resp. v Praze Max Brod, Franz Kafka, František Langer, ale i třeba takový Alois Jirásek, stále bychom však zůstávali v exkluzivní společnosti, od níž se

o rané kinematografii dozvídáme pouze to, že tyto osobnosti zaujala, nic víc.¹⁾ Je to, jako kdyby nám historii lidského rodu měly prostředkovat dějiny elit.

Odtrženost literárních elit od pozvedajícího se filmového průmyslu koneckonců dobře ilustruje i příklad „hříčky“ mladých expresionistických literátů sdružených kolem lipského redaktora a kritika Kurta Pinthuse z roku 1913. Podle jeho pozdějšího svědectví připadli on a jeho společníci na otázku psaní pro film během výletu do Dessau po společném zhlédnutí zfilmovaného románu Otto Pietsche *Das Abenteuer der Lady Glane* vydaného nedávno právě v Lipsku. Frustrující zážitek z lacině a nenápaditě odilustrovaného románu vyvolal otázku, zda někdo ví o nějakém spisovateli, který by psal pro film původní texty. Nikdo na nikoho nepřišel, a tak se čistě z hecu — „co si to takhle zkusit?“ — zrodil *Das Kinobuch*.²⁾ Bez jakýchkoliv předem daných pravidel a až na jednu výjimku zcela bez vazeb na filmové produkční sféru se editorovi Kurtu Pinthusovi sešlo během několika měsíců patnáct filmových libret, které ještě koncem roku vyšly v lipském nakladatelství Kurt Wolff Verlag pod zastřešujícím titulem *Das Kinobuch*.³⁾ Ve své době zůstala knížka jak kruhy literárními, tak i filmovými nepovšimnuta, až její existenci po desítkách let uznale a vposledku vlivně připomněl Friedrich von Zglinicki,⁴⁾ právě jeden z představitelů oné nejstarší, sadoulovské generace filmových historiků, kteří vyhledávali atraktivní průniky filmového média s tradičními uměleckými druhy jako doklad jeho uměleckého povznesení a přitažlivosti.

Jenomže jsme v roce 1913, jen v Německu toho roku vznikne přes 340 hraných filmů⁵⁾ a v sousedním Rakousku na 60, zahrneme-li předlitavsky do počtu i produkci českou.⁶⁾

-
- 1) Blíže srov.: Jörg Schweinitz, ed., *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914* (Leipzig: Reclam, 1922); Hanns Zischler, *S Kafkou do kina* (Praha: Prostor, 2004); Kurt Pinthus: *Filmpublizist* (München: Verlag edition text + kritik in Richatd Boorberg Verlag & GmbH Co KG, [2009]); Kurt Pinthus, ed., *Kinobuch 1913 aneb Spisovatelé píší pro film* (Praha: NFA, 2022); Ivan Klimeš, „Langrovy kinematografické začátky“, in *František Langer na prahu nového tisíciletí*, eds. Milena Vojtková – Vladimír Justl (Praha: b. n., 2000), 145–152; Ivan Klimeš, „Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němeého filmu“, in *Filmový sborník historický I: Film a literatura*, ed. Ivan Klimeš (Praha: Československý filmový ústav, 1988), 33–72.
 - 2) Kurt Pinthus, „Předmluva k novému vydání [1963]“, in *Kinobuch 1913*, ed. Pinthus, 9–10.
 - 3) Autoři pocházeli z Berlína, Mnichova, Lipska, Vídně a Prahy — Richard A. Bermann (též pod pseud. Arnold Höllriegel), Walter Hasenclever, František Langer, Else Lasker-Schüler, Philipp Keller, Elsa Asenijeff, Max Brod, Kurt Pinthus, Julie Jolowicz, Albert Ehrenstein, Otto Pick, Ludwit Rubiner, Paul Zech, Heinrich Lautensack, Franz Blei. S výjimkou H. Lautensacka nikdo z uvedených ve filmovém průmyslu uplatnění nenalezl ani nehledal. Blíže viz Ivan Klimeš, „V kině duše: Kurt Pinthus a druhové“, in *Kinobuch 1913*, ed. Pinthus, 179–198.
 - 4) Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* (Berlin: Rembrandt-Verlag, 1956), 382.
 - 5) Katalog vypracovaný někdejší režisérem a hlavně sběratelem dokumentů a starých filmů Gerhardem Lamprechtem eviduje pro rok 1913 celkem 345 titulů, ale patrně přinejmenším ve dvou případech jde o nehrané reportážní filmy z expedic do exotických končin. Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme: Bd. 2: 1913–1914* (Berlin: Die Deutsche Kinemathek, 1969), 1–148.
 - 6) Elisabeth Büttner – Christian Dewald, *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von Anfängen bis 1945* (Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2002), 418–419 (z katalogu rakouské produkce zpracovaného Antonem Thallerem ve spolupráci s Paolem Caneppelem, Günterem Krennem a Arminem Loackerem); *Český hraný film I: 1898–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930* (Praha: NFA, 1995), 257.

Drtivá většina z nich se rodí podle nějakých scénářů, které mají své autory, a můžeme předpokládat, že jejich jména si diváci mohli snad i zpravidla přechíst v úvodních titulcích. Zjevně tato jména zůstávala nevnímána, pokud jejich nositelé nepůsobili zároveň na literární scéně. A zjevně tehdejšímu spisovatelstvu vůbec nepřišlo na mysl — alespoň ne ve střední Evropě —, že by tuto kategorii autorů měli brát jako své nové kolegy od fochu, když mohl František Langer, píše pro Pinthusovu sbírku filmové libreto *Vzorný číšník*, konstatovat, že „prozatím opravdu zde nemá literát co dělat, vše jest věcí režiséra.“⁷⁾

Tedy mezi kinematem a literátem není žádných vztahů. Literát může zde zfruktifikovati náhodný nápad, ale není jeho povinností přivlastňovati si a zmocňovati se tohoto světelného jeviště. [...] Pochybují, že film může literátovi dáti nějaké vnitřní uspokojení, nanejvýš pocit činnosti, zaměstnanosti, radost z hračky, jakou je obyčejná radost ze vtipu, který se povedl u kavárenského stolu.⁸⁾

Soustavné a ovšemže přirozené zdůrazňování literárních linií kinematografických dějin provázají filmovou historiografií od jejích počátků, právě proto také mají v obrazu filmové historie tak pevné místo například francouzské společnosti rané éry Film d'Art či SCAGL (La Société Cinématographique des Auteurs et Gens Lettres — Filmová společnost autorů a spisovatelů) koncernu Pathé, které v čase nástupu narativního filmu postavily svou produkční strategii inovativně na napojení filmového média na tradiční umělecké druhy, anebo třeba německé „Autorenfilme“ 10. let upozorňující již svým označením, že za daným filmem stojí literární osobnost. Na odvrácené straně mince ovšem spatříme, že takové akcenty jsou v jistém smyslu šalebné, neboť potvrzují literaturu v jejím tradičním rámci a zastírají tak esenciální dění/událost raných kinematografických dějin, totiž zrození nového útvaru a, málo platné, přece jen autonomního literárního žánru — filmového scénáře.

Filmoví autoři

Potřeba autorsky pokrýt a zajistit přísun scénářů v dostatečném počtu s industrializací filmové produkce prudce stoupala a výrobní společnosti braly, kde se dalo. Pierre Decourcelle z vedení „společnosti spisovatelů“ SCAGL shromáždil po jejím založení na tři stovky literátů (placených prý od metru natočeného filmu), kteří měli za úkol zásobovat režiséry scénáři a stíhat jejich šílené tempo až jeden film týdně v časech před prodlužováním metráže.⁹⁾ Když se však kolem roku 1910 začala po nástupu narativního filmu metráž prodlužovat, nároky na scénář vzrůstaly a jeho promýšlení a psaní již vyžadovalo jistou oborovou erudici, a tedy specifický druh literární specializace. Projevilo se to i vydáváním scénáris-

7) František Langer, „Stále kinema“, *Lidové noviny*, 27. 8. 1913, 2. Reedice viz: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl, eds., *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950* (Praha: NFA, 2008), 105.

8) Tamtéž, 104.

9) Georges Sadoul, *Dějiny filmu: Od Lumiéra až do současné doby* (Praha: Orbis, 1958), 67. Bližší vzhled do raného scénaristického provozu společnosti Pathé viz: Isabelle Raynauld, „Written scenarios of early cinema: screenwriting practices in the first twenty years in France“, *Film History* 9, č. 3 (1997), 257–268.

tických manuálů, někdy iniciovanými přímo filmovými společnostmi.¹⁰⁾ Manuály vycházely ve všech zemích, v nichž se etablovala pravidelná filmová výroba, a evidentně se obracely nikoliv k obci spisovatelů, aby je povzbudily k jejich potenciální mediální konverzi, nýbrž k laické veřejnosti, z níž se měl rekrutovat nový typ literáta s filmovou imaginací, nelimitovaného nezbytně schopností standardní literární stylizace.¹¹⁾ Manuály nezřídka poskytovaly i návod, jak si mají autorští novici počínat při uplatňování svých scénářů u filmových společností, někdy tento aspekt pronikl dokonce i do názvu příruček.¹²⁾ Příznačné je, že dva takové manuály vznikly v prvních půli 20. let i v Československu, jako z udělaní právě v době, kdy se uzavíralo „manufakturní“ období českého filmu a nadešla éra průmyslově standardizované produkce. Postarali se o ně dva autoři s vlastní scénářistickou zkušeností, třebaže nevelkou — Karel Lamač a Václav Arnošt Jarolímek.¹³⁾ Z díkí obou brožurek vydaných vlastním nákladem sálá, že se obracejí k laické obci nepolíbené publikační zkušeností.

Pro psaní čistopisů scenárií užívejte pevného papíru ve formátu kvartu, jednotlivé listy neopomínejte pak číslovati. Nikdy nepopisujte obě strany! Hotové scenáριο opatřte pevnými deskami z polotuhého papíru. Listy jest nejlépe sešívati v hlavě, nikoliv po pravé straně, jak jsme zvyklí u knih. Čistopis scenaria nechte vždy naklepat psacím strojem! Spisovatel moderní, s duchem doby kráčící, neužívá již pera. Pamatujte si jednou po vždy, že z 99 % vydáváte se v nebezpečí, že Váš manuskript

10) Terry Bailey, „Normalizing the silent drama: Photoplay manuals of the 1910s and early 1920s“, *Journal of Screenwriting* 5, č. 2 (2014), 209–224.

11) Příklady scénářistických manuálů z 10. let: E. J. Muddle, *Picture plays and how to write them* (London: The Cinematograph Press, 1911); Eustace Hale Ball, *The art of photoplay* (New York: Veritas Publishing Company, 1913); J. Berg Esewein – Arthur Leeds, *Writing the photoplay* (B. m.: b. n. 1913); Ernest A. Dench, *Playwriting for the cinema: Dealing with the writing and marketing of scenarios* (London: Adam and Charles Black, 1914); Peter Paul, *Das Filmbuch: Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld* (Berlin: Wilhelm Borngräber Verlag, [1914]); Louis Reeves Harrison, *Screencraft* (New York: Chalmers Publishing Company, 1916); J. Farquharson, *Picture Plays: And How to Write Them* (London – New York – Toronto: Hodder and Stoughton, 1916); Jens Locher, *Hvorledes skriver man en film?* (København: Forlagt af v. Pios boghandel, 1916); Epes Winthrop Sargent, *Technique of the photoplay: 3rd.* (New York: Moving Picture World, 1916); Robert E. Welsh, *A-B-C of Motion Picture* (New York – London: Harper & Brothers Publishers, 1916); Margueritte Bertsch, *How to write for moving pictures: a manual of indtruction and information* (New York: George H. Doran Company, 1917); Wilhelm Adler, *Wie schreibe ich einen Film? Ein Lehr- und Hilfsbuch für Filmschriftsteller* (Weimar: b. n., 1917); Victor Oscar Freeburg, *The art of photo-play making* (New York: Macmillan, 1918); J. Berg Esewein – Arthur Leeds, *Writing the photoplay: Rev* (Springfield, Mass: Home Correspondence School, 1919); Franz von der Groth, *Der Schriftsteller* (Weimar: Weimarer Schriftsteller-Zeitung, 1919); Viktor E. Pordes, *Das Lichtspiel: Wesen — Dramaturgie — Regie* (Wien: R. Lechner / Wilhelm Müller: Universitätsbuchhandlung, 1919); Ewald Andre Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* (Berlin: Verlag von Reinhold Kühn, 1919).

12) Dench, *Playwriting for the cinema*; Paul, *Das Filmbuch*; Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*; Felix Bernhardt, *Wie schreibt und verwertet man einen Film? 20 interessante Kapitel für Jedermann* (Berlin: Bauer, [1926]).

13) Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto: Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady* (Praha: [vlastním nákladem], 1923); V. A. Jarol [Václav Arnošt Jarolímek], *Jak psáti pro film?* (Praha: vlastním nákladem, 1923). Jako autor námětu, scenárista či spoluscenárista měl Karel Lamač za sebou filmy *Vzteklý ženich* (1919), *Gilly poprvé v Praze* (1920) a *Drvoštěp* (1922), V. A. Jarolímek dokonce jen *Pro hubičku do Afriky* (1919), oba se ovšem v oboru od roku 1918 čile pohybovali hlavně jako herci, Lamač i jako režisér, Jarolímek patřil do okruhu Syndikátu filmových autorů (viz dále).

nebude vůbec čten, použijete-li vlastního rukopisu, zhusta pro jinou osobu nečitelného! [...] Zadanému scenariu připojte vždy frankovanou obálku na odpověď, s označením plné své adresy. Neurgujte nikdy vyřízení, alespoň ne v prvních týdnech! Vaše urgence unavují a znervosňují a zadaná práce bývá v tomto případě netrpělivým autorům vrácena bez čtení.¹⁴⁾

České prostředí je v mezinárodním kinematografickém kontextu specifické tím, že vzhledem k svému statusu předlitavské provincie se slabými obousměrnými obchodními vazbami na kinematografické centrum říše nedokázalo za rakouských časů rozvinout výrobu dlouhometrážních filmů a stabilizovat tak pozici domácí produkce ve stále ještě řídké síti kin. Až do počátků 20. let tak sahá období krátko- a středometrážní produkce tzv. dodatků (Beiprogramme).¹⁵⁾ To nezbytně poznamenalo i počátky scenáristiky, o níž vlastně navíc pro fatální nedostatek pramenů téměř nic nevíme. Určitý přehled máme o aktivitách spisovatelů, zejména díky pozůstalosti Jaroslava Kvapila, ale scénář/libreto k realizovanému filmu před rokem 1918 je naprostá vzácnost.¹⁶⁾

Katalog *Český hraný film* (1995) obsahuje do roku 1918 včetně celkem 67 titulů a lze předpokládat, že naprostá většina z nich nějaký písemný podklad měla.¹⁷⁾ Zároveň je velmi pravděpodobné, že později standardní rozlišování mezi námětem a scénářem v těchto pionýrských časech při natáčení dodatků ještě nefungovalo, že autoři přicházeli se základním dějovým nápadem, jehož realizace se dílem improvizovaně přizpůsobovala aktuálním podmínkám. Přinejmenším před první světovou válkou to možná bylo spíše pravidlem, nasvědčují tomu filmy společnosti ASUM s hlavní autorkou Andulou Sedláčkovou, Longenovy filmy Kinofy s postavou Rudiho i další filmy Kinofy s autorským příspěvím Antonína Pecha.

Přestože objem domácí produkce byl celkově drobný a její autorská komunita až na výjimky dost nepřesvědčivá, zakládá v turbulentním čase po skončení války, rozpadu Rakouska-Uherska a vzniku samostatného státu hned v únoru 1919 JUDr. Augustin Vilém Ludvík, konceptní úředník zemské politické správy, spolek s názvem Syndikát filmových autorů. Ustavující informační schůzi svolal do kavárny Union na bývalé Ferdinandově,

14) V. A. Jarol, *Jak psát pro film?*, 32–33. Srov. Jan Černík, *Český technický scénář 1945–1962* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021), 26–29.

15) Toto tvrzení je třeba brát s jistou licencí, neboť většina filmů z tohoto období se nedochovala a nejsou ani známy údaje o jejich metráži. Můžeme však s celkem vysokou dávkou pravděpodobnosti předpokládat, že případné filmy dlouhé metráže by po sobě nějakou minimální informační stopu zanechaly. Míchal Večeřa, „Na cestě k systematické filmové výrobě: Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).

16) Právě libreto v Kvapilově pozůstalosti se dochovalo *Zlaté srdíčko* od Josefa Švába Malostranského podle Švábovy kabaretní hříčky z roku 1911, předloha k filmu *Zlaté srdíčko* Antonína Fencla — LA PNP, fond Jaroslav Kvapil (srov.: Ivan Klimeš, „Z počátků scenáristiky v českých zemích“, *luminace* 4, č. 2 (1992), 57–64, edice filmových libret 65–95). Dalších několik případů najdeme ve fondu Jana S. Kolára, a to k filmům *Alois vyhrál los*, *Polykarp aprovisuje*, *Učitel orientálních jazyků* — NFA, f. Jan Stanislav Kolár, inv. č. 56, 66 a 75. K dispozici máme i listkový scénář k filmu *Stavitel chrámu* — LA PNP, fond Antonín Fencel.

17) *Český hraný film I*, 257. V době přípravy katalogu nebyla zpracovatelům známa produkce českých Němců Josefa Holuba a Rudolfa Waltera z jejich počátků u Saschi Kolowrata na Přimdě v letech 1912–1913 a poté jejich liberecké společnosti Reichenberger Filmwerkstätte z let 1913–1917; jde celkem o 15 krátkometrážních grotesek. Günter Krenn – Nikolaus Wostry, eds., *Cocl & Seff: Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit* (Wien: verlag filmarchiv austria, 2010).

nyní čerstvě Národní třídě na 18. března 1919,¹⁸⁾ ustavující valnou hromadu na 22. března tamtéž.¹⁹⁾ Důvěryhodný dokumentátor české kinematografie a také pamětník Jiří Havelka v nezvykle detailním a zjevně sympatizujícím hesle charakterizuje A. V. Ludvíka jako „filmového nadšence a průkopníka“.²⁰⁾ Účelem syndikátu bylo dle stanov a jistěže slovy jeho zakladatele „pěstovati a chrániti zájmy filmových autorů“ a „pečovati o to, aby tvorba filmových textů stála vždy na umělecké úrovni“.²¹⁾ Tiskovým orgánem syndikátu se stal čerstvě založený časopis *Kino* řízený A. V. Ludvíkem a redigovaný již zmíněným V. A. Jarošímkem. V něm se zájemci mohli dozvědět, že syndikát se schází v Unionce každou sobotu v sedm hodin večer, kdo chce, může přijít. Zdá se, že šlo spíše o na čas institucionalizovanou stolní společnost, jakých se v oddělených místnostech Unionky dalo potkat více včetně redakcí různých periodik, nicméně skutečností zůstává, že tu dochází k rané sebeidentifikaci nové profesní komunity. Děje se tak v době, kdy filmy podle původních námětů v domácí produkci jednoznačně dominovaly — v letech 1918–1920 tvořily adaptace rozmanitých předloh jen zhruba osminu z téměř osmi desítek titulů. Narůstání počtu adaptací v dalších letech a posléze jejich převaha nad původními náměty ve druhé polovině 20. let signalizuje za daných okolností stabilizaci produkčního zázemí, jeho profesionalizaci a v jistém smyslu snad i nárůst tvůrčích ambicí.

Pravidelná filmová výroba poměrně velkého ročního objemu zalidnila literární podhoubí filmového průmyslu a dala vzniknout okruhu scenáristických specialistů píšících výlučně pro film, jakým byl například Václav Wasserman, později Josef Neuberger či Karel Steklý, a přivedla ke scenáristické práci i režiséry a herce — J. S. Kolára, Karla Lamače, Josefa Rovenského, Andulu Sedláčkovou, Přemysla Pražského, Martina Friče... Spisovatelstvo literární zůstávalo vně tohoto insiderského okruhu, třebaže bylo soustavně poptáváno a lákáno a třebaže se vyskytovaly i exkluzivní výjimky, kdy došlo k prolnutí obou okruhů jako v případě Vladislava Vančury nebo částečně i Vítězslava Nezvala.

Námět

Otázka, co točit, byla od nástupu narativního filmu vždycky zásadní a rozhodně ne řešitelná tak jednoduše, jak bezelstně naznačoval již citovaný František Langer, když tvrdil, že „... s kombinací nebo náhodným nápadem může se [režisér] setkat i u kteréhokoli občana, takže se nemusí obracet na literáta“.²²⁾ Jakmile se v první polovině 30. let po otevření barandovských ateliérů stabilizují podmínky domácího filmového průmyslu a zpevní kontury lokálního studiového systému,²³⁾ rozvinou se diskuze o stavu filmové produkce a tvorby i o možnostech jejich zlepšení. Námětová krize patří od poloviny 30. let i v souvislosti

18) Archiv hl. města Prahy (AMP), Spolkový katastr, sign. XXII/701. Spolek byl z katastru vymazán v roce 1922.

19) *Kino* 1, č. 1 (19. 3. 1919), 6.

20) Jiří Havelka, „Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945“ (Strojopis), Knihovna NFA, sign. II-5978-C, 152.

21) AMP, Spolkový katastr, sign. XXII/701. Dr. A. V. Ludvík, „Syndikát filmových autorů“, *Kino* 1, č. 1 (19. 3. 1919), 4.

22) Langer, „Stále kinema“, 104.

23) Radomír D. Kokeš, „Česká kinematografie jako regionální poetika: Otázky kontinuity a počátky studiové produkce“, *Iluminace* 32, č. 3 (2020), 5–40.

se silícími integračními a centralizačními tendencemi celého oboru k tématům, která se opakovaně vynořovala a posilovala tak odhodlání je řešit. Východiskem se zdálo být vypisování námětových soutěží.

V gründerských letech popřevratového budování státu i samostatného filmového hospodářství se v první vlně vydali touto cestou pevněji ukotvené společnosti s vizí vlastního výrobního programu a soutěž se také až do konce 20. let pravidelně týkala nikoliv jen námětu, nýbrž rovnou celého libreta. Sérii zahájila čerstvě ustavená společnost A-B, jejíž ředitel Osvald Kosek vypsal 11. dubna 1920 soutěž s následujícím zadáním: „Podmínky soutěže: thema ryze československého rázu, celovečerní hra, drama, jednoduchý děj, co nejvíce domácí přírody. Motivy zejména: venkov, lázeňská místa, Nová nebo Stará Praha. Nemnoho osob. Úsporná režie.“²⁴⁾ Soutěž byla dotována částkou 5 000 K rozdělenou postupným způsobem mezi soutěžící z prvních čtyř míst na 2 500, 1 500, 1 000 a 500 K. Mimo soutěž ovšem byly vítány i nápady stručnější, tedy náměty. Soutěž končila 31. května 1920 a zasláné práce posuzovala porota neznámého složení v počtu asi deseti odborníků z literárních a filmových kruhů. Údajně se sešlo na 140 libret, ale porota nepřiznala finanční ocenění žádnému z nich a částku 5 000 K raději přenechala k použití čerstvě založené Filmové lize československé.²⁵⁾ Stejně neslavně dopadly i obdobné soutěže společnosti Bratři Deglové v roce 1920 a brněnské společnosti Lloydfilm v roce 1921, o nichž víme jen zprostředkovaně.²⁶⁾ Žádné jiné soutěže jednotlivých výrobců dosavadní výzkum nezachytil, což s opravdu vysokou mírou pravděpodobnosti znamená, že na této organizátorské rovině se už také žádné nekonaly. Nadále se takové soutěže staly výlučným terénem střešních oborových institucí, právě v letech 1920–1921 vznikly dvě zásadní, a to i pro naše téma — Filmová liga československá a Svaz filmového průmyslu a obchodu RČS.

Ustavující valná hromada první z nich se konala 28. dubna 1920. Filmová liga československá si kladla vysoké cíle — zdokonalovat hodnotu československého filmu po stránce umělecké, kulturní a výtvarné, snažit se o zabezpečení odbytu na domácím i cizím trhu, a dokonce dát popud k založení silné kapitálové společnosti a pracovat k vybudování filmového ateliéru.²⁷⁾ Vypsání soutěže na původní filmovou veselohru a původní vážnou hru (s vyloučením detektivek a kusů historických) v říjnu 1920 patřilo k jejím prvním konkrétním počínům. Celkem 149 zasláných prací posoudila porota ve složení František Herman (předseda Filmové ligy československé a předseda poroty), novinář a spisovatel Břetislav Jedlička-Brodský, režisér a filmový výrobce Václav Binovec, dramaturg Wetebfilmu Karel M. Klos a herec Theodor Pištěk. Tentokrát k ocenění došlo, a to u dvou veseloherních libret a dvou her vážných, navíc z oceněných námětů vzešly i dva filmy — veselohra *Adam a Eva* (Weteb, 1922) podle námětu Jarmily Haškové a *Záhadný případ Galgínův* (Pronax-Film, 1923) M. Schäferové-Holešovské podle povídky Otomara Schäfera.²⁸⁾

24) „Soutěž na filmová libreta“, *Československý film* 2, č. 8 (1. 5. 1920), 10. Srov.: T. Červenková, „Prvá československá soutěž na domácí libreta“, *Československý film* 2, č. 8 (1. 5. 1920), 1–2.

25) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějiny čs. kinematografie 1895–1945*: Sv. 2 (Praha: Československý filmový ústav, 1989), 154; „A-B akciové filmové továrny“, *Československý film* 2, č. 14 (1. 8. 1920), 4.

26) Dr. A. V. Ludvík, „Filmové soutěže“, *Československý film* 3, č. 2 (31. 1. 1921), 2–3.

27) Dr. Fr. Herman – J. S. Kolár, „Filmová liga československá“, *Kinopublikum* 1, č. 7 (26. 3. – 1. 4. 1920), 1; „Ustavující hromada ‚Filmové ligy československé‘“, *Kinopublikum* 1, č. 12 (30. 4. – 6. 5. 1920), 6.

28) Štábla, *Data a fakta*, sv. 2, 234–235.

Další taková soutěž je spjata s odborovým svazem, v jehož profilu jde o poměrně ne-standardní aktivitu. Organizace čsl. filmového herectva ustavená již v červnu 1919 hájila zájmy svého členstva vůči filmovým výrobcům, pravidelně organizovala výroční herecký bál a vždy ji bylo hodně slyšet při různých aférách propukajících čas od času ve filmové branži. V roce 1927 se údajně z podnětu filmového novináře Quido E. Kujala a tajemníka OČFH Slávy Kamilova odhodlala k vypsání finančně dotované soutěže na filmové libreto k celovečernímu filmu, který by obstál při exportu do zahraničí, přičemž své texty měli autoři dodat do 15. května 1927.²⁹⁾ Soutěž byla dotována celkovou sumou 5 800 K, na kterou se složily velmi rozličné organizace, vedle filmových také třeba Čsl. abstinentský svaz či ředitelství Pražských vzorkových veletrhů. Částka měla být rozdělena mezi první tři výherce s tím, že někteří donátoři svůj příspěvek podmínili splněním specifických podmínek. „Jura bude sestávat ze zástupců literátů, filmových režisérů, výrobců, herců, kinomajitelů a uměleckého světa.“³⁰⁾ Její složení ovšem odhaleno nebylo a šalamounský verdikt o třech vítězích rovnocenných kvalit (pro každého 1 600 K), jakož i skutečnost, že mezi oceněnými byl i tajemník OČFH Sláva Kamilov, vzbuzuje přinejmenším údiv, ne-li pochybnost.³¹⁾

Hned následujícího roku se ovšem konala další soutěž, která zájem o kvalitní filmové libreto posunula na novou úroveň. Počínaje touto soutěží již všechny další financoval stát, ať už přímo z rozpočtu příslušného ministerstva (obchodu, lidové osvěty), nebo z jím spravovaného speciálního fondu (registrační fond doplňovaný z poplatků za dovoz zahraničních filmů). To samo o sobě svědčí o tom, že si státní úřady dobře uvědomovaly limitované podnikatelské možnosti malé kinematografie historicky provinčního původu a hledaly cesty, jak ji na domácím poli podpořit. Ostatně k soutěži v roce 1928 došlo právě v době vrcholících snah ministerstva obchodu o prosazení zákona na podporu domácí filmové výroby, který měl podle britského vzoru zavést pro import zahraničních filmů do ČSR roční dovozní kvóty a povinné angažmá distributorů v domácí filmové výrobě.³²⁾ Týmž podpůrným směrem mířilo téhož roku i zavedení daňové úlevy v podobě osvobození od dávky ze zábav pro všechny filmy, „jež jsou censurou prohlášeny za kulturně výchovné“.³³⁾

Soutěž o původní filmové libreto byla prezentována jako jubilejní, ale žádné tematické vymezení vzhledem k 10. výročí vzniku republiky ji neprovázelo. Mohlo jít o veselohry i dramata, pořadatelé od autorů požadovali pouze podrobné vyličení děje a připouštěli i možnost naznačení scénosledu. Ministerstvo obchodu na soutěž uvolnilo částku 20 000 K, která měla být rozdělena mezi první tři místa (10 000 K / 5 000 K / 3 000 K).³⁴⁾ Porota ve složení František Herman (předseda Filmové ligy československé), Hanuš Voves z ministerstva obchodu, dramaturg Elektafilmu Karel Lörsch, Vladimír Slavínský a A. V. Ludvík přislíbila zveřejnění výsledků soutěže na 28. 10. 1928, ale došlo k němu nakonec až těsně

29) „Z O. Č. F. H.“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 13 (2. 4. 1927), 4; „Soutěž na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 15 (16. 4. 1927), 7. Štábla, *Data a fakta*, sv. 2, 526.

30) „K soutěži na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 19–21 (21. 5. 1927), 11.

31) „Výsledek libretové soutěže, vypsané OČFH“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 32 (3. 9. 1927), 3.

32) Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016), 151–163.

33) Jiří Hora, *Filmové právo* (Praha: Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937), 320.

34) „Soutěž na filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 4 (3. 3. 1928), 2; –a, „Filmová Liga československá obdržela dotaci ministerstva obchodu“, *Filmový kurýr* 2, č. 1 (14. 1. 1928), 1.

před Vánocemi. Celkem byla soutěž obelána 191 pracemi. První cena udělena nebyla, druhou si odnesl Rudolf Zoulek, autor divadelních veseloher, za libreto s názvem *Stínohra života*, třetí cenu získali hned čtyři autoři, mezi nimiž najdeme i Jaroslava Žáka s libretem *Hoch se smutnými očima* a Jana S. Kolára s libretem *Muž, který ztratil všechno*. Kromě toho porota ještě upozornila na další čtyři práce, které považovala za pozoruhodné, mezi nimi i na druhý příspěvek Jana S. Kolára *Vzpomněl si na život*.³⁵⁾ Tentokrát však žádné z libret do výrobních plánů filmových společností neproniklo.

Na tradici soutěží z 20. let navázal český filmový průmysl v polovině 30. let a opět šlo o zásadní posun v přístupu, protože nové námětové soutěže již vyplývaly z nové situace celého oboru. Od poloviny 30. let jsme svědky systematické reorganizace podnikatelského i kulturního prostředí českého filmu, jejíž základní pilíře představují pojmy koordinace, integrace a ve vyhlášeném finále centralizace v podobě zastřešující filmové komory s povinným členstvím.³⁶⁾ Filmový průmysl nyní disponuje podpůrným fondem, ustavením Kartelu filmových dovozců v září 1935 vnáší řád do filmového obchodu a činí kroky ke kulturnímu povznesení filmové výroby, resp. tvorby. K takovým krokům rozhodně patřilo založení Filmového studia v březnu 1934, původně v rámci Svazu filmového průmyslu a obchodu, jak tisk zpočátku referoval, ale vzápětí se Filmového studia ujal čerstvě ustavený Svaz filmové výroby³⁷⁾ v čele s Milošem Havlem, který se také stal předsedou kuratoria Filmového studia, Karel Smrž pak jeho tajemníkem.³⁸⁾ Hlavním deklarovaným cílem Filmového studia byla péče o filmový dorost, a to herecký, scenáristický a také režijní. Na podzim 1934 uspořádalo Filmové studio scenáristický kurz v podobě série přednášek.³⁹⁾ Po jeho skončení pak vypsalo soutěž na filmový scénář, v níž se sešlo 75 prací. Porota ve složení Josef Kodíček, Ladislav Kolda, Julius Schmitt a Otakar Vávra vybrala jako vítězný scénář Heleny Dvořákové, která adaptovala vlastní román *Golemova milá*. Celkově však shledala porota úroveň prací jako velmi neuspokojivou.⁴⁰⁾

První soutěž Filmového studia byla primárně nasměrována k účastníkům scenáristického kurzu, další, tentokrát námětová soutěž na drama se však již obracela k nejširší veřejnosti a měla veškerou publicitu. Vypsána byla 15. listopadu 1935 a jejím záměrem bylo povznést úroveň československého filmu. Zadání obsahovalo žánrové vymezení na celovečerní dramata nebo společenské hry ze současnosti, veseloherní náměty do soutěže přijímány nebyly. Náměty měly mít podobu treatmentu o rozsahu 25–50 stran strojopisu, prvním pěti místům náležela finanční odměna — 15 000 Kč výherci a po 5 000 Kč pro další čtyři umístění.⁴¹⁾ Soutěž se setkala s obrovským zájmem — po třech měsících se k závěrečnému termínu 15. února 1936 sešlo 615 prací od 611 autorů, 555 prací bylo českých,

35) „Výsledek soutěže na nejlepší filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 46 (22. 12. 1928), 4.

36) –jal. [Quido E. Kujal], „Čs. filmová komora“, *Český filmový zpravodaj* 16, č. 34 (19. 9. 1936), 1.

37) „Svaz filmové výroby“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 4 (27. 1. 1934), 2; „Filmové studio“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 19 (12. 5. 1934), 5.

38) Karel Smrž, „Filmové studio a český film“, *Kinorevue* 1, č. 33 (1934–1935 / 10. 4. 1935), 121–124; (P), „Lidé, kteří se hlásí k filmu“, *Kinorevue* 1, č. 8 (1934–1935 / 17. 10. 1934), 145–146.

39) Přednášky vyšly vzápětí knižně: *Abeceda filmového scenáristy a herce: Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia* (Praha: b. n., 1935). Srov. Černík, *Český technický scénář*, 29–33.

40) „Scenáristická soutěž a další plány Filmového studia“, *Kinorevue* 1, č. 17 (1934–1935 / 19. 12. 1934), 330.

41) „Námětová soutěž Filmového studia“, *Kinorevue* 2, č. 14 (1935–1936 / 27. 11. 1935), 220–221.

48 slovenských, 11 německých a 1 rusínská;⁴²⁾ 146 prací bylo z formálních důvodů vyloučeno, hlavně proto, že byly psány rukou, nebo nebyl dodržen počet požadovaných kopií, případně požadovaný formát treatmentu.⁴³⁾ Porotu ustanovenou Filmovým poradním sborem⁴⁴⁾, který také soutěž z registračního fondu zafinancoval, řídil jako předseda ministerský rada Antonín Matula z ministerstva školství, spisovatele zastupovali Karel Konrád, Miroslav Rutte a Ján Smrek, jako zástupci filmového průmyslu ji pak doplňovali Vladimír Kabelík, Jan Reiter a Julius Schmitt. Po dvanácti sezeních konaných ve dvoutýdenních intervalech vynesla porota verdikt, který dne 1. června 1936 zveřejnil odb. rada MŠANO Jan Hejman při zahájení filmové výstavy v Piešťanech — první cena udělena nebyla, další čtyři místa obsadily náměty *Lidé pod horami* (Josef Toman; zfilmováno — Meissner, 1937), *Tulák Macoun* (Otto Minařík; zfilmováno — Brom, 1939), *Semafor* (Ferdinand Fencel; zfilmováno jako *Srdce na kolejích* — Espo, 1937) a *Město v zimě* (R. Hájková). Ušetřených 15 000 Kč za neudělené první místo porota rozdělila po 2 500 Kč jako čestné ceny mezi dalších šest prací, z nichž se dočkaly filmové podoby *Paní Morálka kráčí městem* Václava Kosnara (Zdar, 1939), *Harmonika* Jana Libory (Reiter, 1937) a pod názvem *Poručík Alexander Rjepkin* (Meissner, 1937) též námět Eduarda Rady s názvem *Vrah*. Deset prací již nehonorovaných porota doporučila filmovým výrobcům jako zajímavé, i z nich dva tituly našly svého výrobce — *Rozvod paní Evy* Belo Mládka (Nationalfilm, 1937) a *Láska a lidé* Jaroslava Martínka (Favoritfilm, 1937). Dalších 27 námětů pak porota označila za použitelné po úpravě.⁴⁵⁾ I v této skupině se objevuje jeden realizovaný námět, a to *Kolejáci* L. Křížka zfilmovaný pod názvem *Jarčín profesor* (Nationalfilm, 1937).⁴⁶⁾ S doporučenými náměty jsou někdy spjata zajímavá jména jako Otakar Vávra (*Avantura*), Erik Kolár s Janem Malíkem (*Lichý*), spisovatelé Jan Weiss (*Tábor smrti*), Norbert Frýd (Nora Fried — *Stržené masky*), Michal Mareš (*Půda nás uživí*), divadelní a filmový kritik Jaroslav Jan Paulík (*Návrat mládí*). Mezi onou sedmadvacítkou autorů pak nalezneme třeba Martina Friče a Vítězslava Nezvala (*Srdce ženy*), Jiřího Weisse (*Republika mladých*), Bořivoje Zemanu (*Šťastní občané*), Jana Svitáka (*Lhář*), Františka Flose (*Na Hrubém Kameni*), Josefa Branžovského (*Matyldino manželství*) či autorky Červené knihovny Růženu Utěšilovou

42) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství III: Rok 1936* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1937), 10.

43) „Soutěž Filmového studia na filmové drama“ (tisk, Praha, červen 1936), Národní filmový archiv (NFA), f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28. Autor na tomto místě vyslovuje poděkování za velmi obětavou pomoc při shromáždění archivních pramenů Petru Hasanovi z Oddělení písemných archiválií NFA.

44) Filmový poradní sbor složený ze zástupců ministerských úřadů, oborových svazů a později i představitelů kulturní veřejnosti působil do ledna 1935 při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností. Do jeho péče spadaly prostředky získané z poplatků za dovoz zahraničních filmů a používané především na podporu domácí filmové výroby, ale i k podpoře dalších forem filmové kultury v Československu. Až do ustavení filmové komory Českomoravské filmové ústředí v únoru 1941 to byl klíčový střešní orgán kinematografického oboru. Srov.: Luboš Bartošek, „Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let“, in *Mnohotvárnost dramatického umění*, ed. Marián Mikola (Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1976) 326–341; Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, 175–181.

45) „Rozhodnutí o soutěži Filmového studia na filmové drama“, *Filmový kurýr* 10, č. 23 (5. 6. 1936), 2.

46) Jako autor námětu je v katalogu *Český hraný film II* uveden Vojtěch Ambrož, ale informace o námětu *Kolejáci* L. Křížka jako dějového zdroje filmu *Jarčín profesor* pocházejí z důvěryhodného pramene, ze souhrnné, informačně poučené zprávy o produkci za rok 1937, kterou snad můžeme připisat Karlu Smržovi jako tajemníku Filmového studia. „Čsl. film v roce 1937“ (Strojopis, nedatováno), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

(*Úskok*) a Lídu Merlínovou (*Káda detektivem*). Sešli se zde tedy jednak zkušení či začínající autoři z filmové branže, dále novináři a publicisté, zavedení spisovatelé, ale i laická obec. Hlavně jí byla jistě určena podmínka, „že porota nebude posuzovat stylistickou hodnotu prací, nýbrž pouze dramatické hodnoty námětu, nemá smyslu zatěžovat treatment básnickými obraty, filosofickými sentencemi a nadbytkem dialogů [...]“.⁴⁷⁾ Z námětové soutěže Filmového studia filmoví výrobci zakoupili a realizovali celkem devět titulů. Úspěch této soutěže vedl k úvahám, zda celou akci nezopakovat i pro žánr veseloher, ale k tomu nakonec nedošlo.

Z odstupu několika let a opět v nové situaci celého filmového oboru však pocit uspokojení vyvanul. Co mělo v polovině 30. let domácí kinematografii „přilepšit“, jevílo se po dramatickém snížení exploatačních možností českého filmu v důsledku odtržení pohraničních oblastí a posléze německé okupace jako naprosto nedostačující a neproduktivní. Změnění trhu přimělo výrobce pořizovat filmy s výrazně nižšími náklady (kolem 500 000 K oproti dosavadním 800 000 K průměrných nákladů), což vedlo k poklesu kvality produkce. Východisko spatřovali manažeři i úřady v posílení exportu, který ovšem vyžadoval mnohem vyšší úroveň celkového zpracování, námětem počínaje. Filmový poradní sbor proto vyzval Filmové studio, aby vypracovalo návrh na získání námětů. Filmové studio mezitím změnilo svou podobu i náplň činnosti. Z někdejší „dramaturgické sekce“ Svazu filmové výroby se v březnu 1936 znovustavilo na mnohem širší bázi a v jeho záměrech nacházíme vedle péče o filmový dorost („příprava a vybudování filmového učiliště“) např. získávání kinematografických koncesí, zprostředkovávání „zákupu autorských práv děl literárních, hudebních i jiných pro výrobce čsl. filmů“, vybudování filmového učiliště, založení a budování filmového archivu, vydávání časopisů a odborné literatury, aktivity na poli školní kinematografie, budování zahraničních kontaktů s obdobnými partnerskými institucemi ad.⁴⁸⁾ Třebaže některé záměry studia zůstaly nerozvinuty, nese Filmové studio v této podobě všechny znaky filmové komory jako střešní organizace zájmové samosprávy a představuje předstupeň institucionálního vývoje oboru za protektorátu.

Vzhledem k naléhavosti problému Filmové studio upustilo od myšlenky uspořádat námětovou soutěž — to byla cesta časově příliš náročná a co do výsledku pramálo slibná, jak nyní v novém čtení vyznívala zkušenost z předchozí soutěže. V návrhu vypracovaném pravděpodobně tajemníkem Karlem Smržem někdy v dubnu až květnu 1939 se uvádějí čtyři možné postupy:

- a) obrátit se na vybrané spisovatele s žádostí o napsání treatmentu,
- b) zorganizovat „vyhledávací akci“, tj. cíleně propátrat nakladatelskou produkci; snahy rozvinout v tomto směru soustavnější spolupráci s nakladateli vázly na jejich nezájmu,⁴⁹⁾ výrobcům tedy nezbývalo nic jiného než sledovat literární produkci po vlastní

47) „Soutěž na filmové drama“ (Tisk, nedatováno), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

48) Jindřich Schwippel, „Spolek filmové studio (1921) 1936–1940 (1943): Inventář“ (Praha: NFA, 2008), IV, cit. 12. 12. 2022, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/Spolek-filmov%a9-studio.pdf>.

49) Toto je jeden z aspektů, který se v poválečném období státního filmu od základu změnil. Podle svědectví Hynka Bočana v souvislosti s předváděním jeho filmu *Čest a sláva* podle předlohy Karla Michala (Kutná Hora, Galerie Středočeského kraje — GASK, 19. 11. 2022) měly barrandovské tvůrčí skupiny v 60. letech vybudované kontakty s mnoha nakladatelstvími, od nichž dostávaly s předstihem tipy na připravované knihy i s texty ještě před jejich vydáním.

linii; v Lucernafilmu byli na sklonku protektorátu povinni číst novinky a vést o nich záznamy všichni zaměstnanci dramaturgického odboru (Dokument 3);

- c) zainteresovat širší veřejnost, aniž by se ovšem vypisovala nějaká soutěž a
- d) provést revizi starších námětů;⁵⁰⁾ pravděpodobnost, že by byly v minulosti přehlédnuty nějaké zajímavé náměty, byla dost mizivá, jediná vlna realizací starších námětů nastala bezprostředně po válce, kdy pro nedostatek nových scénářů a z potřeby obnovit produkci na Barrandově sáhl státní film v několika případech po látkách a scénářích pocházejících z let protektorátu.

Během letních měsíců 1939 se rozběhla zejména varianta a). Na základě dosavadní tvorby bylo vytipováno a osloveno 46 spisovatelů s žádostí o vypracování námětu, do konce srpna na výzvu kladně zareagovalo 29 z nich.⁵¹⁾ Lektorskou porotou vybrané náměty měly být honorované. Jako s lektorem se počítalo s Miroslavem Ruttem, který se prý velmi osvědčil při předchozí soutěži, v návrhu také padlo jméno filmového kritika A. M. Broussila, ale skutečné složení lektorského týmu známo není. Organizátoři si od této námětové akce slibovali 15 až 20 použitelných námětů, ale výsledek byl výrazně hubenější. Akce se ve výsledku zúčastnilo 25 spisovatelů, kteří zaslali celkem 29 námětů.⁵²⁾ Do konce roku projeví výrobci zájem o pět z nich a všechny byly také zfilmovány — *Romance Vladimíra Neffa* pod názvem *Minulost Jany Kosinové* (Elekta, 1940), *Případ inženýra Marka* Jana Drdy pod názvem *Druhá směna* (Elekta, 1940), *Adam a Eva* Anny Ziegloserové podle vlastního románu (Dafa, 1940) a *Rukavička* Václava Řezáče (Lloyd, 1941).

V dalších protektorátních letech se dovršil proces centralizace filmového oboru zřízením filmové komory s názvem Českomoravské filmové ústředí / Böhmisch-mährische Filmzentrale (ČMFÚ/BMFZ), počínající své působení na protektorátní kulturní a hospodářské scéně v únoru 1941. Za jeho vznikem stály české filmové kruhy, a třebaže do jeho podoby okupační moc zasáhla, neboť ve výsledku vzniklo ČMFÚ jako česko-německá organizace se vzorem v Říšské filmové komoře (Reichsfilmkammer), naplnily se působením této komory cíle jejích zakladatelů — chránit a rozvíjet českou kinematografii. ČMFÚ integrovalo do svých struktur Filmové studio a po zrušení ministerstva průmyslu, obchodu a živností ke konci roku 1941 převzalo i zavedený a spolehlivě fungující Filmový poradní sbor.⁵³⁾ Otázka námětů a úrovně scénaristické práce se staly předmětem debat od samého počátku, neboť nová filmová komora cítila za tuto oblast odpovědnost. Kvalita české filmové tvorby nyní ležela všem na duši o to více, že za dané situace každý výrazný umělec-

50) „Námětová akce Filmového studia“ (Strojopis, nedatováno [duben–květen 1939]), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

51) Vilém Werner, Frank Tetauer, Edmond Konrád, Lila Bubelová, František Kožík, Vladimír Neff, Jaroslav Humberger, Jiří Mařánek, Josef Kopta, A. M. Tilschová, Helena Dvořáková, Anna Ziegloserová, Jaroslav Havlíček, František Zavřel, Emil Vachek, J. V. Rosůlek, J. J. Paulík, Emil Synek, Václav Řezáč, Jan Drda, Zdeněk Němeček, Mírko Elpl, Václav Fryček, Helena Malířová, Zdeněk Rón, F. A. Šaman, Jan Grmela, Adolf Wenig, Jaroslav A. Urban. Tamtéž. Srov. Q. E. Kujal, „Námětová akce Filmového studia“, *Český filmový zpravodaj* 19, č. 27 (12. 8. 1939), 3.

52) Stručné charakteristiky všech námětů viz: „Námětová akce Filmového studia“, *Filmový kurýr* 13, č. 51 (22. 12. 1939), 13.

53) Tereza Czesany Dvořáková, „Idea filmové komory: Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011).

ký počin demonstroval tváří v tvář okupační moci kulturní vyspělost porobeného obyvatelstva. Filmový průmysl již navíc pocítoval tlak ze strany německých okupačních úřadů na snížení objemu domácí produkce, o důvod víc, proč věnovat maximální péči jednomu každému projektu. Představitelům ČMFÚ se podařilo zainteresovat na celé věci ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla, který nezůstal jen u slibů, pronesených za sváteční atmosféry v rámci II. Filmových žní v červenci 1941, a skutečně v listopadu, krátce před zánikem jeho ministerstva, zřídil čtyřčlenný Sbor filmových lektorů financovaný z rozpočtu ministerstva. V čele tohoto sboru stanul jako zaměstnanec MPOŽ Karel Smrž, který v této funkci zůstal i po zániku ministerstva obchodu a převzetí ČMFÚ ministerstvem školství a lidové osvěty, úkolově honorovanými členy jmenoval ministr osvědčené lektory Miroslava Rutteho, Václava Řezáče a Vladislava Vančuru.⁵⁴⁾

Kromě toho se ČMFÚ, resp. Filmové studio v jeho rámci vydalo opět i cestou námětové soutěže, tentokrát veřejné a velkoryse koncipované. Přímou oslovilo 50 spisovatelů, ale obrátilo se i na širokou veřejnost. Soutěž neměla žádné žánrové omezení, vypsána byla 1. 11. 1941, uzávěrku organizátoři posunuli z 15. 1. na 22. 1. 1942. Na ceny byla vyčleněna částka 72 500 K pro celkem 12 oceněných námětů, oceněných však bylo 13 a částka nakonec dosáhla 90 000 K – jedno první místo (20 000) a po čtyřech na druhém až čtvrtém místě (10 000 K / 5 000 K / 2 500 K). Porotu tvořil tým složený ze zástupců úřadů, filmových lektorů, filmových kritiků, filmových režisérů a filmových výrobců – zasedali v ní František Chmelař (MŠANO) jako předseda, lektori Karel Smrž a Miroslav Rutte, režisér Martin Frič a filmový výrobce Vladimír Kabelík.⁵⁵⁾ K vyhlášení cen došlo vzhledem k množství přihlášených prací oproti původnímu záměru (15. 3. 1942) až v červenci 1943.⁵⁶⁾ Sešlo se totiž 1 040 námětů, takže si jejich pročtení vyžádalo podstatně více času. První cenu získali Miloslav Disman a Vojtěch Lev za životopisný námět *Stopou meteoru* o Františku Křižíkovi. Na druhém místě se mezi jinými umístili Jaroslav Havlíček s filmovou povídkou *Skleněný vrch* zfilmovanou Martinem Fričem jako *Barbora Hlavsová* (Nationalfilm, 1942), Karel Mužík s námětem *Mezi dnem a nocí*, který poskytl příběh melodramatu Františka Čápa *Tanečnice* (Lucernafilm, 1943) a Anna Sokolová-Podpěrová s námětem *Neslavná sláva* natočeným J. A. Holmanem pod názvem *Bláhový sen* (Nationalfilm, 1943). Mezi třetími cenami pak najdeme námět Olgy Horákové *Šťastnou cestu*, který si vyhlédl Otakar Vávra (Lucernafilm, 1943) a ve čtveřici čtvrtých cen na sebe upozornil veseloherní námět Pavla Brázdy *Poslední kouzlo v rodě Donelů*, který se dočkal zfilmování až po válce pod názvem *Tři kamarádi* v režii Václava Wassermana (Československá filmová společnost, 1947). Filmovou podobu získal i jeden námět z dalších 38 již neoceněných, které nicméně porota vyzdvihla jako po úpravách určité použitelné, a to *Jarní píseň* Julia Schmitta (Lucernafilm, 1944). Celkem tedy dala tato námětová akce vzniknout šesti filmům, ale je třeba vzít v úvahu, že od roku 1943 již mohly české hrané filmy vyrábět ve velmi omezené míře jen dvě společnosti, Lucernafilm a Nationalfilm, a že z celkem osmi filmů vyrobených v roce 1943 hned tři vzešly z této námětové akce Filmového studia.

54) Ivan Klimeš, „Stát a filmová kultura“, *Iluminace* 11, č. 2 (1999), 125–137; „Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941“, *Iluminace* 11, č. 2 (1999), 138–153.

55) Karel Smrž, „Hledáme filmové náměty“, *Filmový kurýr* 15, č. 44 (31. 10. 1941), 1.

56) „Výsledky soutěže na filmový námět“, *Kinorevue* 9, č. 35 (1942–1943 / 7. 7. 1943), 280–[280a].

Námětové akce zestátněním kinematografie v roce 1945 nezanikly, naopak. Staly se v prvních poválečných letech jednou z dramaturgických strategií státního filmu, jejich hlavním organizátorem byl nadále Karel Smrž.⁵⁷⁾ Český filmový průmysl učinil zkušenost, že problém hledání námětů nebyl nikdy řešitelný formou nějaké kampaně, že přísun námětů musí být výsledkem víceproudých kontinuálně rozvíjených aktivit, které vedle organizování stimulujících soutěží zahrnují i soustavné sledování nakladatelské produkce a budování přímých kontaktů s literární scénou, v bezprostředně poválečném vakuu pak zafungovalo i ohlédnutí za staršími náměty.

Scénář

Organizátoři soutěže-nesoutěže Filmového studia z roku 1939 chtěli po oslovených spisovatelích *treatment*. V dobovém chápání tohoto pojmu měli na mysli text nacházející se geneticky mezi námětem a scénářem, osloveným spisovatelům pak poskytli návodnou definici:

Treatment je v podstatě rozsáhlejší povídka, zpracovávající podrobně dějovou osnovu námětu. Má rozsah 30–50 stránek.

Synopsis — prvá forma filmového zpracování dějové suroviny — je jen stručným obsahem děje (5–8 str.), v němž je rozvíjena jen základní dějová zápleтка bez rozvádění jakýchkoli zápletek podružných, které mají spíše dokreslovat prostředí filmu a charaktery jednotlivých postav.

Treatment se liší od synopsy nebo i sebedrobnějšího obsahu děje také tím, že autor tu řadí a rozvíjí jednotlivé dějové úseky v takovém postupu, v jakém by se v zájmu krátké a jasné expozice a správné dramatické gradace měly rozvíjet na plátně. Z treatmentu správně a podrobně psaného lze proto už rozepisovat scénář.

Poněvadž treatment je vlastně jakousi pracovní knihou, připravující vznik filmového scénáře, nemají tu místo různé básnické obraty, jimiž může autor vyvolat náladu např. ve zpracování románového nebo povídkového. Nemá také smyslu zatěžovat treatment zbytečně přímou řečí. Dialogy mají však význam tehdy, když jimi chce autor stručněji nebo podrobněji naznačit charakter, smysl a stylisaci příštích dialogů ve scénáři filmu.⁵⁸⁾

Finální scénář pro potřeby natáčení býval za protektorátu již záležitostí filmových profesionálů — jednak již zavedených scenáristů, jako byli třeba Václav Wasserman, Karel Steklý⁵⁹⁾ či Josef Neuberg,⁶⁰⁾ a jednak literátů, kteří svůj tvůrčí záběr o scenáristickou praxi

57) Další námětové soutěže v prvních poválečných letech: říjen 1945 (vyhlášena Ústřední filmovou dramaturgií), duben 1948 (vyhlášena Čs. státním filmem), soutěž na námět z vesnického prostředí — jaro 1950 (vyhlášena Čs. státním filmem). V 50. letech státní film od pořádání námětových soutěží upustil. Srov. články Karla Smrže z let 1945–1950 in: Karel Tabery, ed., *Filmová publicistika Karla Smrže: Český film: Filmová technika: Filmová dramaturgie* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003), 305–350.

58) „Vysvětlivky“ (Strojopis, nedatováno [duben–květen 1939]), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

59) Karel Steklý, *Život v inkognitu* (Praha: IQ 147, 1999).

60) Jan Trnka, „Dobrý scenárista Josef Neuberg: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).

rozšířili jako František Kožík, který se ke scenáristice dostal adaptováním klasických předloh, nebo dramatik Vilém Werner poptávaný jako specialista na dialogy. Oba se shodou okolností potkali, resp. minuli při vývoji oceněného námětu Olgy Horákové *Šťastnou cestu*. Na žádost Miloše Havla Kožík rozpracoval její námět do scénáře, ale Otakar Vávra jeho verzi ignoroval, scénář si napsal sám a Viléma Wernera přizval ke spolupráci na dialogích.⁶¹⁾ Konečně velkou porci scenáristické práce ovšem odváděli sami režiséři.

Perspektivou filmových titulků vzato (tedy scénářů realizovaných) byl nejpilnějším scenáristou protektorátních let Karel Steklý, který na svém kontu shromáždil neuvěřitelných 13 samostatných scénářů a na dalších 4 se spolupodílel. Hned po válce se ovšem stal kmenovým režisérem státního filmu a zopakoval tak cestu k profesi režiséra, kterou se před ním vydal ve 30. letech Otakar Vávra. Dalšími velmi vyhledávanými, protože osvědčenými scenáristy byli Václav Wasserman s 12 scénáři (z toho 5 samostatně), Jarka Mottl s 11 scénáři a Josef Neuberg s 10 scénáři (2 samostatně). S těmi už ale jako autoři či spoluautoři scénářů drží krok také režiséři. Ke všem svým 10 protektorátním filmům (z toho 8 samostatně) si napsal scénář Otakar Vávra. Vladimír Slavínský stihl v protektorátním šestiletí natočit 13 filmů (plus 2 pro Prag-Film), v 9 případech si k nim napsal i scénář (8 samostatně). Role spoluscenáristy byla přirozeností rovněž Františku Čápovi (6 titulů z 9, 1 samostatně), na 7 svých titulech se jako spoluscenárista, většinou v tandemu s Jarkou Mottlem, podílel Miroslav Cikán (z celkových 15 a dalších 2 pro Prag-Film), na všech 4 Jan Alfred Holman (natočil i 1 film u Prag-Filmu). Suverénně nejvytíženějším režisérem v protektorátu byl Martin Frič se svými 17 tituly a dalšími 2 natočenými pro Němci řízený Prag-Film, scenáristickou spoluúčast však ohlašují titulky jen u 4 z nich (a 2 u Prag-filmu). Sečteno jen těchto 11 jmenovaných tvůrců je v pozici režiséra, scenáristy nebo spoluscenáristy podepsáno pod celkem 91 tituly z veškeré protektorátní české hrané produkce (77 %). Také je z toho zřejmé, že režiséři (nejen zde jmenovaní, ale i další) se na scenáristické tvorbě podíleli zcela zásadním způsobem. V souhrnných statistických číslech o české produkci z let 1939–1945 to bylo celkem v 52 případech z celkových 118 titulů z let 1939–1945 (44 %). Ani jednou se ovšem nestalo, že by nějaký režisér spolupracoval na scénáři pro jiného režiséra. Podíl uváděné scenáristické spoluúčasti režisérů v některých poválečných obdobích vystupá mimochodem až nad 80 %, jistě i díky fenoménu tzv. autorského filmu, ale také díky uplatňovanému systému odměňování, který režisérům za scenáristický podíl navyšoval příjmy.⁶²⁾

Věnovat důkladnější péči scenáristické přípravě filmů přiměla filmové výrobce nová zásada při udělování podpor modelově nastavená v roce 1935 s ustavením Filmového poradního sboru, ale v praxi uplatňovaná spíše až od roku 1937. Spočívala v podmínění podpory kladným posouzením scénáře. Zavedení *posudkového řízení* bylo naprosté novum. Zatímco podpory udělované již od roku 1932 v období kontingentního systému byly vypláceny plošně a nikdo příliš neřešil úroveň daného filmu, nyní musel výrobce obstát ve

61) „V nově vytvořené dramaturgii Lucernafilmu jsem si vybral námět Olgy Horákové o pěti prodávkách z obchodního domu. Bylo nutno vypracovat celý děj i charakter postavy a dialogy. Požádal jsem o spolupráci dramatika Viléma Wernera. Nejprve mně řekl, že mám „pruské sebevědomí“, ale pak přistoupil na tu spolupráci s podmínkou, že jeho jméno nebude uvedeno v titulcích. Byl úspěšným dramatikem a nechtěl se podílet na cizím námětu.“ Otakar Vávra, *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek* (Praha: Prostor, 1996), 124.

62) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016), 220–221.

veřejném prostoru a vystavit scénář vnějšímu posouzení. Nejvýznamnější výrobce jako Nationalfilm či Lucernafilm to na konci 30. let přimělo zřídit řádný post dramaturga a obklopit jej lektorským sborem složeným z literátů a publicistů, kteří tak patřili svým způsobem do stáje příslušné společnosti.

Pohlédneme ze scenáristické perspektivy na literární provoz Lucernafilmu, jedné z nejvýznamnějších společností protektorátní kinematografie. V předjaří roku 1944 zde došlo v dramaturgii k reorganizaci (Dokument 2). Zřejmě nebyla první — již v souvislosti s filmem *Šťastnou cestu* natáčeným v roce 1943 hovoří Otakar Vávra ve svých pamětech o „nově utvořené dramaturgii“ Lucernafilmu.⁶³⁾ Jakou podobu toto starší nové uspořádání dramaturgie z roku 1942 konkrétně mělo, nevíme, ale snad můžeme předpokládat, že nějakou méně propracovanou. Není to koneckonců důležité, stejně jako to, že se v březnu 1944 dramaturgický odbor posunul někam dál. Neprezentujeme zde žádnou převratnou událost, jen využíváme toho, že je tento posun zdokumentován a že se nám tu nabízí možnost spatřit řez dramaturgickým provozem jedné ze dvou protektorátních společností, které ještě směly po roce 1942 jako jediné vyrábět české hrané filmy.

Dramaturgické oddělení bylo životně důležité, protože na něm závisela výroba. Jeho základním úkolem bylo zajistit pro výrobu schválené scénáře, což v průběhu protektorátních let představovalo proces stále komplikovanější. Jestliže se budou z některých dekad poválečné kinematografie ozývat stýskání domácí filmové kritiky nad mnohakolovým schvalováním scénářů, jako tomu bylo například v pokročilé éře normalizace, bude to mimo jiné znamenat, že o protektorátní praxi neměla ani potuchy. Dokument o reorganizaci dramaturgického odboru Lucernafilmu uvádí osm různých druhů posudků vznikajících při posouvání námětu směrem ke scénáři, jehož schválení otevře dveře k zahájení výroby filmu:

- 1) Posouzení námětu dvěma lektory Lucernafilmu.
- 2) Lucernafilmem schválený námět je předložen do Sboru filmových lektorů (Dokument 1). V případě doporučení v Lucernafilmu rozhodováno, zda námět rozpracovat do scénosledu.
- 3) Následuje posudek na námět po zapracování připomínek z dosavadních posudků.
- 4) Posudek na vypracovaný scénosled.
- 5) Posudek na scénosled po zapracování připomínek z předchozího posudku. V případě doporučení v Lucernafilmu rozhodováno, zda se má pokračovat k vypracování scénáře.
- 6) Posudek na vypracovaný scénář.
- 7) Posudek na scénář po zapracování připomínek z předchozího posudku.
- 8) Posudek Filmového poradního sboru z ČMFÚ.

Než dal Filmový poradní sbor souhlas k výrobě filmu, musel být ještě scénář předložen ke kontrole na Úřadu říšského protektora. Tuto novinku zavedla německá okupační moc hned v roce 1939, za první ani druhé republiky scénáře cenzurovány nebyly. O konkrétní podobě takové cenzury mnoho nevíme, protože se příslušný fond nedochoval, ale určitou představu si můžeme učinit z připomínek cenzury ke scénáři připravovaného filmu *Sobota*:

63) Vávra, *Podivný život režiséra*, 124.

Námítky a návrhy censury.

Str. 22. Vyzvednout a zdůraznit scénu, kdy průvodčí balí mince do papírku. Tím se má zdůraznit, že jde o film odehrávající se před válkou.

Str. 33. Jindřich nemá říkat Richardovi pouze „Pane“, nýbrž „pane továrníku“.

Tam, kde se objevuje bankovka, divák nesmí rozeznat, o jakou bankovku jde.

Pokud se vyskytuje ve scénáři legitimace a ukazuje se divákovi v detailu, nesmí být pouze česká adresa.

Nesouhlasí soboty. Jednou se mluví o 4. VI., 12. VI., 11. VI. — tatáž sobota.

Bude-li detail Večerníku, musí být datum před válkou, rovněž obsah Večerníku se zprávami předválečnými.

Tančí se wals, ne swing.

Místo: Přijela z Paříže — přijela z Brna.

Na místě, kde vzpomíná Karla na svou cestu s Richardem Herbertem, může zůstat Paříž.

Kde se vyskytuje rozhlas, má to být in medias res bez předchozího hlášení.

Ukazatel cesty — pokud se vyskytuje, má být německo-český.

Předložit texty písniček.

Film nesmí mít větší náklad nad 6,000.000.⁶⁴⁾

Protektorátní cenzura tedy bedlivě střežila, aby připravované filmy nevyvolávaly nežádoucí reminiscence na svobodná léta první republiky a konstruovala obraz současnosti jako zvláštní mix protektorátního a předválečného času.

Dostat tedy nějaký námět do stadia scénáře schváleného do výroby byl zdlouhavý a složitý proces, který se nedal urychlit ani usnadnit žádnými konexemi a který se mohl v kterékoliv fázi zastavit. Za první republiky tomu tak nebylo — Martin Frič po válce vzpomínal na vznik filmu *Mravnost nade vše* z roku 1937: „Kolem vánoc nikdy nebylo v ateliérech co dělat. A tak jsme s Haasem za osm dní napsali scénář, za sedm dnů jsem to natočil a za čtrnáct dnů to mělo premiéru. Už tomu sám pomalu nevěřím...“⁶⁵⁾ Za protektorátu se vývoj scénáře sice zprofesionalizoval, ale také zbyrokratizoval a zestátněná kinematografie pak po válce celý proces nijak nezjednodušila, v některých obdobích právě naopak.

Spisovatelé II

Je až pozoruhodné, jak se prostředí filmového průmyslu v průběhu 30. let stále více zalidňuje literáty. Velmi tomu napomohlo zmíněné zavedení posudkového řízení, které vedlo záhy ke vzniku nejméně čtyř lektorských okruhů složených z literátů a publicistů — při Filmovém studiu, při Československé filmové společnosti ustavené v říjnu 1936 s Vladislavem Vančurou jako předsedou v čele, při Lucernafilmu, který zahájil výrobu v roce 1937, a při Nationalfilmu. Právě tak vedlo přímo v produkčním prostředí ke zrodu profe-

64) „Námítky a návrhy censury“ (Strojopis [opis], nedatováno [1944]), NFA, fond Lucernafilm.

65) Miloš Fiala, *Martin Frič: Muž, který rozdával smích* (Čechovice: Nakladatelství BVD, 2008), 94–96.

se filmového dramaturga, k jehož úkolům patřilo také pěstování kontaktů se spisovateli. Již v polovině 30. let se kuratorium Filmového studia pokusilo zainteresovat literáty na tvorbě pro film, a to po osobní linii i prostřednictvím Syndikátu českých spisovatelů, leč bezvýsledně. Hlavním důvodem bylo, že „spisovatel, odkázaný existenčně na svou uměleckou tvorbu, nemůže riskovat několikaměsíční práci, aby se pak dověděl, že o ni není zájem“.⁶⁶⁾ Na základě tohoto nezdaru také přikročilo Filmové studio v roce 1935 k výše vyličené námětové soutěži, ale jak dokládají i další námětové akce, zůstávala spisovatelská obec klíčovou skupinou, na niž se upíraly zraky filmových producentů. Neutuchající zájem o co nejtěsnější kontakty filmového oboru s literárním světem se na sklonku protektorátu zúročil v bezprecedentní události — na podzim roku 1944 vzal filmový průmysl v ochranu před totálním nasazením na pět desítek českých spisovatelů. Stalo se tak přesto, že drtivá většina z nich neměla dosud z autorského hlediska s filmem vůbec nic společného a ani nic takového neplánovala. K tomuto obrannému prolnutí dvou kulturních a uměleckých oborů došlo přitom velmi operativně a bez dlouhých příprav. „Námětová akce českých spisovatelů“, jak je akce v dokumentech označována, stála mnoho času a pracovního nasazení řadu odborných pracovníků a také nezanedbatelnou finanční sumu kolem 400 000 K. Ještě před pěti lety by to bylo něco nepředstavitelného a nejspíš by to nikoho ani nenapadlo, ale útlak okupačního režimu stimuloval obyvatelstvo protektorátu k improvizaci, vzájemné vstřícnosti i k jisté pragmatičnosti.

V srpnu 1944 došlo v Říši k poslednímu masivnímu odvodu do armády — na dva miliony mužů opustilo svá místa ve válečném hospodářství a odešlo na frontu. Uprázdňená místa bylo potřeba zaplnit a snad jedinou dosud nezasazenou a relativně zbytnou sférou zůstávala kultura, teď na ni přišla řada. Byla zavřena veškerá divadla, varieté a kabarety, byly rozpuštěny orchestry, zakázány výstavy, uzavřena muzea, zavřeny obchody s uměleckými předměty, omezen počet nakladatelství, omezen počet vydávaných periodik a zkrácen jejich rozsah, zastaveno vydávání beletrie etc. etc. Protektorátní vláda se Goebbelsovi zavázala, že bude s Říší solidární, a zavedením stejných opatření v protektorátu uvedla kulturní život v zemi do hlubokého útlumu.⁶⁷⁾ Uvolněné pracovníky rozmísťovaly pracovní úřady do zbrojní výroby. Spisovatelé byli až dosud před hrozbou totálního nasazení chráněni. Na základě nařízení z 9. září 1943 mohli získat status „samostatně výdělečně činného spisovatele“ („selbstständiger Schriftsteller“), a to i když měli za sebou třeba jen jednu jedinou vydanou knihu. Příslušné osvědčení o takovém statusu vydával odbor písemnictví ministerstva školství a lidové osvěty vedený Augustem von Hoopem. Tato ochrana ovšem nyní s novou vlnou totálního nasazení padla, třebaže z následujících měsíců existují seznamy umělců vyňatých z této pracovní povinnosti. Není úplně jasné, kým a podle jakého klíče byly sestaveny, ale najdeme na nich kupříkladu jméno Jana Drdy či Václava Řezáče, dále třeba Jana Čepa, Jaroslava Durycha, Vladimíra Holana, Jarmily Glazarové, Zdeňka Kalisty, Emila Vachka ad.⁶⁸⁾ Před ostatními českými literáty, kteří hledali

66) „Námětová akce Filmového studia“ (Strojopis, nedatováno [duben–květen 1939]), NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 28.

67) Ivan Klimeš, „Pod ochranou filmového průmyslu: Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu“, *Iluminace* 32, č. 3 (2020), 117–138.

68) Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava* (Praha: Academia, 2022), 115–116.

způsob, jak se vyhnout totálnímu válečnému nasazení, se tak v pozdním létě 1944 teoreticky rýsovaly jako šance na azyl jedině dva obory, které stejně jako v Říši zůstaly přijatými opatřeními prakticky nedotčeny — film a rozhlas.

Nic nenavádí k tomu, že by se spisovatelé pokusili zužitkovat své přirozené kontakty s českým rozhlasem, třebaže by rozhlasové prostředí ve smyslu mediálním bylo asi pro řadu z nich přirozenější než film. Podmínky v někdejším Radiojournalu, resp. Českém rozhlasu však pro nějakou hromadnou ochrannou akci nebyly vůbec příznivé. Již od března 1942 spadalo české i německé protektorátní vysílání do struktur říšského rozhlasu jako tzv. Vysílací skupina Čechy a Morava (Sendegruppe Böhmen und Mähren), jejíž vedení měli přirozeně v rukou Němci.⁶⁹⁾ Případné ochranné aktivity či alespoň pokusy o ně by jistě zanechaly ve veřejném prostoru nějaké stopy, přinejmenším v poválečném účtování; zbýval tedy film.

S iniciativou ve věci ochránění části českého spisovatelstva před totálním válečným nasazením přišli za dvěma klíčovými osobnostmi českého filmového průmyslu Milošem Havlem, majitelem Lucernafilmu, a Karlem Feixem, ředitelem Nationalfilmu právě Jan Drda a Václav Řezáč, a to jménem Syndikátu českých spisovatelů a hudebních skladatelů. Mělo se tak stát formou dvouměsíčních smluv na dodání původního filmového námětu honorovaného částkou 5 000 K (Dokument 5). S akcí bylo srozuměno jak ČMFÚ, tak příslušný odbor ministerstva školství a lidové osvěty, na německé straně ji posvětili i filmový zmocněnec Úřadu říšského protektora (ÚŘP) Anton Zankl a spojovací úředník mezi ČMFÚ a ÚŘP Wilhelm Söhnle, s nimiž věc podle vlastního svědectví projednal Miloš Havel.⁷⁰⁾ ČMFÚ urychleně poskytlo vybraným spisovatelům provizorní členství, které bylo pro jakékoliv působení v protektorátní kinematografii podmínkou, a Lucernafilm s Nationalfilmem s nimi následně uzavřelo smlouvy. Aparát ČMFÚ koncipoval celou věc analogicky s předchozími námětovými akcemi a přistoupil k ní zcela vážně a profesionálně. Dodané náměty prošly řádným posudkovým řízením a všechny náklady byly do poslední koruny dozorujícím ministerskému úřadu, z jehož rozpočtu byla akce hrazena, řádně vykázaný. Ani jeden námět zájem lektorů nevzbudil a z námětové akce také i s ohledem na blížící se konec války nevzešel ani jediný film (Dokument 6). Nebyl to ostatně účel této akce.

Vrůstání spisovatelského živlu do struktur filmového průmyslu zřetelně signalizuje profesionalizaci kinematografického oboru, ale také silící vnímavost literátů vůči filmovému médiu. V každém případě šlo vždy o vztah velmi komplikovaný, neboť navzdory inspirační vzájemnosti i oboustranné existenční závislosti uchovávalo si zároveň každé z obou médií svou autonomní identitu. Je symptomatické, že první a na desítky let jedině učiliště kreativního psaní v Československu vzniklo hned po válce na čerstvě založené FAMU v podobě katedry scenáristiky a dramaturgie. Ale nikdo se nedomníval, že zestránění kinematografie a posléze veškerého národního hospodářství včetně nakladatelských domů věci nějak zásadně změnilo, že to světy literatury a filmu více sblížilo, že třeba centralizaci dramaturgie a velkorysou zaměstnavatelskou vstřícností státního filmu k literátům nastal nějaký nový věk. Pohlédneme-li hlouběji do poválečné éry prostřednictvím

69) Eva Ješutová a kol., *Dějiny českých médií v datech: Rozhlas — Televize — Mediální právo* (Praha: Karolinum, 2003), 52–53; *Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (Praha: Český rozhlas, 2003), 156–161.

70) Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát* (Praha: Knihovna Václava Havla, 2013), 223–228.

rozhovoru s tehdejšími řediteli Filmového studia Barrandov Eduardem Hofmanem, do slibného období v roce 1958, jako by se nic nezměnilo:

Získávání filmových námětů, při dnešní chudobě literární a divadelní tvorby, je velmi nesnadné a svízelné. Systematicky sledujeme ediční plány všech našich nakladatelství, jsme v neustálém styku s dramaturgiemi divadel, televise a rozhlasu. Navštěvujeme jednotlivé spisovatele, abychom je získali pro napsání námětů, povídek či jiných literárních předloh, hodících se pro film, přitom mnohdy přinášíme vlastní myšlenky a návrhy, z jaké oblasti by měl být námět čerpán, jaké problémy by měly být řešeny, v jakém žánru by měla být předloha zpracována apod. Ale i tak je výsledek naší snahy minimální.⁷¹⁾

A ani tlak ze strany všemocného aparátu ÚV KSČ v nejbyrokratičtějších poúnorových letech nebyl s to dát věci do pohybu, jen ve strukturách státního filmu vzbuzoval pocit oprávněnosti spolupráci s filmem si u spisovatelů nárokovat. „Ano, proč mistři pera spí na vítězných vavřínech za těžkými vraty ‚Dobříšského zámku‘, proč tak cizácky zachovávají odstup k našemu filmovému umění?“ volá pateticky z tribuny plenární schůze ROH na Barrandově v dubnu 1958 jistý odborářský řečník jménem Franěk.⁷²⁾ Ale administrativní tlak nikdy k ničemu smysluplnému nevedl, vždy fungovalo jen přirozené kontinuální soužití, osobní kontakty, vzájemný respekt a vnímání multimediálního světa kolem nás.

Financování

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

Bibliografie

- a, „Filmová Liga československá obdržela dotaci ministerstva obchodu“, *Filmový kurýr* 2, č. 1 (1928), 1.
- „A-B akciové filmové továrny“, *Československý film* 2, č. 14 (1920), 4.
- Abeceda filmového scenáristy a herce: Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia* (Praha: b. n., 1935).
- Adler, Wilhelm. *Wie schreibe ich einen Film? Ein Lehr- und Hilfsbuch für Filmschriftsteller* (Weimar: b. n., 1917).
- Bailey, Terry. „Normalizing the silent drama: Photoplay manuals of the 1910s and early 1920s“, *Journal of Screenwriting* 5, č. 2 (2014), 209–224.
- Bartošek, Luboš. „Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let“, in *Mnohotvárnost dramatického umění*, ed. Marián Mikola (Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1976), 326–341.
- Bernhardt, Felix. *Wie schreibt und verwertet man einen Film? 20 interessante Kapitel für Jedermann* (Berlin: Bauer, [1926]).

71) „Jak je to s využitím ateliérů a s literární přípravou filmů“, *Záběr* 10, č. 4 (1958), 5.

72) Tamtéž.

- Bertsch, Margueritte. *How to write for moving pictures: a manual of instruction and information* (New York: George H. Doran Company, 1917).
- Büttner, Elisabeth – Christian Dewald. *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von Anfängen bis 1945* (Salzburg – Wien: Residenz Verlag, 2002).
- Czesany Dvořáková, Tereza. „Idea filmové komory: Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011).
- Černík, Jan. *Český technický scénář 1945–1962* (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021).
- Červenková, T. „Prvá československá soutěž na domácí libreto“, *Československý film* 2, č. 8 (1920), 1–2.
- Český hraný film I: 1898–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930 (Praha: NFA, 1995).
- Dench, Ernest A. *Playwriting for the cinema: Dealing with the writing and marketing of scenarios* (London: Adam and Charles Black, 1914).
- Dupont, Ewald Andre. *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet* (Berlin: Verlag von Reinhold Kühn, 1919).
- Esewein, J. Berg – Arthur Leeds. *Writing the photoplay* (B. m.: b. n. 1913).
- Esewein, J. Berg – Arthur Leeds. *Writing the photoplay: Rev* (Springfield, Mass: Home Correspondence School, 1919).
- Farquharson, J. *Picture Plays: And How to Write Them* (London – New York – Toronto: Hodder and Stoughton, 1916).
- Fiala, Miloš. *Martin Frič: Muž, který rozdával smích* (Čechtice: Nakladatelství BVD, 2008).
- „Filmové studio“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 19 (1934), 5.
- Freeburg, Victor Oscar. *The art of photo-play making* (New York: Macmillan, 1918).
- Groth, Franz von der. *Der Schriftsteller* (Weimar: Weimarer Schriftsteller-Zeitung, 1919).
- Hale Ball, Eustace. *The art of photoplay* (New York: Veritas Publishing Company, 1913).
- Harrison, Louis Reeves. *Screencraft* (New York: Chalmers Publishing Company, 1916).
- Havelka, Jiří. *Čs. filmové hospodářství III: Rok 1936* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1937).
- Havelka, Jiří. „Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945“ (Strojopis, Knihovna NFA, sign. II-5978-C).
- Herman, Dr. Fr. – J. S. Kolár. „Filmová liga československá“, *Kinopublikum* 1, č. 7 (1920), 1.
- Hora, Jiří. *Filmové právo* (Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937), 320.
- „Jak je to s využitím ateliérů a s literární přípravou filmů“, *Záběr* 10, č. 4 (1958), 5.
- jal. [Quido E. Kujal]. „Čs. filmová komora“, *Český filmový zpravodaj* 16, č. 34 (1936), 1.
- Janoušek, Pavel a kol. *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava* (Praha: Academia, 2022).
- Jarol, V. A. [Václav Arnošt Jarolímek]. *Jak psát pro film?* (Praha: vlastním nákladem, 1923).
- Ješutová, Eva, a kol. *Dějiny českých médií v datech: Rozhlas — Televize — Mediální právo* (Praha: Karolinum, 2003).
- „K soutěži na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 19–21 (1927), 11.
- Klimeš, Ivan. „Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu“, in *Filmový sborník historický I: Film a literatura*, ed. Ivan Klimeš (Praha: Československý filmový ústav, 1988), 33–72.

- Klimeš, Ivan. „Langrovy kinematografické začátky“, in *František Langer na prahu nového tisíciletí*, eds. Milena Vojtková – Vladimír Justl (Praha: b. n., 2000), 145–152.
- Klimeš, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016).
- Klimeš, Ivan. „Pod ochranou filmového průmyslu: Totální válečné nasazení v kultuře a kinematografii za protektorátu“, *Illuminace* 32, č. 3 (2020), 117–138.
- Klimeš, Ivan. „Stát a filmová kultura“, *Illuminace* 11, č. 2 (1999), 125–137.
- Klimeš, Ivan. „V kině duše: Kurt Pinthus a druhové“, in *Kinobuch 1913 aneb Spisovatelé píší pro film*, ed. Kurt Pinthus (Praha: NFA, 2022), 179–198.
- Klimeš, Ivan. „Z počátků scenáristiky v českých zemích“, *Illuminace* 4, č. 2 (1992), 57–64, edice filmových libret 65–95.
- Kokeš, Radomír D. „Česká kinematografie jako regionální poetika: Otázky kontinuity a počátky studiové produkce“, *Illuminace* 32, č. 3 (2020), 5–40.
- Krenn, Günter – Nikolaus Wostry, eds. *Cocl & Seff: Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit* (Wien: verlag flmarchiv austria, 2010).
- Kujal, Q. E. „Námětová akce Filmového studia“, *Český filmový zpravodaj* 19, č. 27 (1939), 3.
- Kurt Pinthus: *Filmpublizist* (München: Verlag edition text + kritik in Richatd Boorberg Verlag & GmbH Co KG, [2009]).
- Lamač, Karel. *Jak se píše filmové libreto: Snůška nejdůležitějších základních pojmů s praktickými příklady* (Praha: [vlastním nákladem], 1923).
- Lamprecht, Gerhard. *Deutsche Stummfilme: Bd. 2: 1913–1914* (Berlin: Die Deutsche Kinemathek, 1969).
- Langer, František. „Stále kinema“, *Lidové noviny*, 27. 8. 1913, 2.
- Locher, Jens. *Hvorledes skriver man en film?* (København: Forlagt af v. Pios boghandel, 1916).
- Ludvík, Dr. A. V. „Filmové soutěže“, *Československý film* 3, č. 2 (1921), 2–3.
- Muddle, E. J. *Picture plays and how to write them* (London: The Cinematograph Press, 1911).
- „Námětová akce Filmového studia“, *Filmový kurýr* 13, č. 51 (1939), 13.
- „Námětová soutěž Filmového studia“, *Kinorevue* 2, č. 14 (1935), 220–221.
- Od mikrofonu k posluchačům: Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (Praha: Český rozhlas, 2003).
- (P). „Lidé, kteří se hlásí k filmu“, *Kinorevue* 1, č. 8 (1934), 145–146.
- Paul, Peter. *Das Filmbuch: Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld* (Berlin: Wilhelm Borngräber Verlag, [1914]).
- Pinthus, Kurt, ed. *Kinobuch 1913 aneb Spisovatelé píší pro film* (Praha: NFA, 2022).
- Pordes, Viktor E. *Das Lichtspiel: Wesen — Dramaturgie — Regie* (Wien: R. Lechner /Wilhelm Müller/: Universitätsbuchhandlung, 1919).
- Raynauld, Isabelle. „Written scenarios of early cinema: screenwriting practices in the first twenty years in France“, *Film History* 9, č. 3 (1997), 257–268.
- „Rozhodnutí o soutěži Filmového studia na filmové drama“, *Filmový kurýr* 10, č. 23 (1936), 2.
- Sadoul, Georges. *Dějiny filmu: Od Lumière až do současné doby* (Praha: Orbis, 1958).
- Sargent, Epes Winthrop. *Technique of the photoplay: 3rd.* (New York: Moving Picture World, 1916).
- „Scenáristická soutěž a další plány Filmového studia“, *Kinorevue* 1, č. 17 (1934), 330.
- Schweinitz, Jörg, ed. *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914* (Leipzig: Reclam, 1922).

- Schwippel, Jindřich. „Spolek filmové studio (1921) 1936–1940 (1943): Inventář“ (Praha: NFA, 2008), IV, cit. 12. 12. 2022, <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/Spolek-filmov%C3%A9a9-studio.pdf>.
- Smrž, Karel. „Filmové studio a český film“, *Kinorevue* 1, č. 33 (1935), 121–124.
- Smrž, Karel. „Hledáme filmové náměty“, *Filmový kurýr* 15, č. 44 (1941), 1.
- „Soutěž na filmová libreta“, *Československý film* 2, č. 8 (1920), 10.
- „Soutěž na filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 4 (1928), 2.
- „Soutěž na nejlepší filmové libreto“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 15 (1927), 7.
- Steklý, Karel. *Život v inkognitu* (Praha: IQ 147, 1999).
- „Svaz filmové výroby“, *Český filmový zpravodaj* 14, č. 4 (1934), 2.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: NFA, 2016).
- Szczepanik, Petr — Jaroslav Anděl, eds. *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950* (Praha: NFA, 2008).
- Štábla, Zdeněk. *Data a fakta z dějiny čs. kinematografie 1895–1945: Sv. 2* (Praha: Československý filmový ústav, 1989).
- Tabery, Karel, ed. *Filmová publicistika Karla Smrže: Český film: Filmová technika: Filmová dramaturgie* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003).
- Trnka, Jan. „Dobry scenarista Josef Neuberger: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).
- „Ustavující hromada, Filmové ligy československé“, *Kinopublikum* 1, č. 12 (1920), 6.
- Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek* (Praha: Prostor, 1996).
- Večeřa, Michal. „Na cestě k systematické filmové výrobě: Rozvoj produkčního systému v českých zemích mezi lety 1911–1930“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2018).
- „Výsledek libretové soutěže, vypsáné OČFH“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 32 (1927), 3.
- „Výsledky soutěže na filmový námět“, *Kinorevue* 9, č. 35 (1943), 280–[280a].
- „Výsledek soutěže na nejlepší filmové libreto“, *Filmový kurýr* 2, č. 46 (1928), 4.
- Wanatowiczová, Krystyna. *Miloš Havel — český filmový magnát* (Praha: Knihovna Václava Havla, 2013).
- Welsh, Robert E. *A-B-C of Motion Picture* (New York – London: Harper & Brothers Publishers, 1916).
- „Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem, konané dne 7. července 1941“, *Iluminace* 11, č. 2 (1999), 138–153.
- Zglinicki, Friedrich von. *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* (Berlin: Rembrandt-Verlag, 1956).
- Zschler, Hanns. *S Kafkou do kina* (Praha: Prostor, 2004).
- „Z O. Č. F. H.“, *Český filmový zpravodaj* 7, č. 13 (1927), 4.

Filmografie

- Adam a Eva* (Václav Binovec; Weteb, 1922)
- Adam a Eva* (Karel Špelina; Dafa, 1940)
- Aloisův los* (Richard F. Branald; Excelsiorfilm, 1919)
- Barbora Hlavsová* (Martin Frič; Nationalfilm, 1942)

Bláhový sen (J. A. Holman; Nationalfilm, 1943)
Čest a sláva (Hynek Bočan; FSB, 1968)
Druhá směna (Martin Frič; Elekta, 1940)
Drvoštěp (Karel Lamač; Zdeněk Vilím, 1922)
Gilly poprvé v Praze (Karel Lamač; Karel Lamač, 1920)
Harmonika (Ladislav Brom; Reiter, 1937)
Jarčin profesor (Čeněk Šlégl – Jiří Slavíček; Nationalfilm, 1937)
Jarní píseň (Rudolf Hrušínský; Lucernafilm, 1944)
Láska a lidé (Václav Kubásek – Vladislav Vančura; Favoritfilm, 1937)
Lidé po horami (Václav Wasserman; Meissner, 1937)
Minulost Jany Kosinové (J. A. Holman; Elekta, 1940)
Paní Morálka kráčí městem (Čeněk Šlégl; Zdar, 1939)
Polykarp aprovisuje (Jan S. Kolár; Lucernafilm, 1917)
Poručík Alexander Rjepkin (Václav Binovec; Meissner, 1937)
Pro hubičku do Afriky (Václav Binovec; WeteB, 1919)
Rozvod paní Evy (Jan Sviták; Nationalfilm, 1937)
Rukavička (J. A. Holman; Lloyd, 1941)
Srdce na kolejích (Jan Sviták; Espo, 1937)
Stavitel chrámu (Karel Degl – Antonín Novotný; Bratři Deglové, 1919)
Tanečnice (František Čáp; Lucernafilm; 1943)
Tři kamarádi (Václav Wasserman; Československá filmová společnost, 1947)
Tulák Macoun (Ladislav Brom; Brom, 1939)
Učitel orientálních jazyků (Olga Rautenkranzová – Jan S. Kolár; Lucernafilm, 1918)
Vzteklý ženich (Karel Lamač; René-Lamač, 1919)
Záhadný případ Galginův (Václav Kubásek; Pronax-Film, 1923)
Zlaté srdéčko (Antonín Fencel; Lucernafilm, 1916)

Biografie

Ivan Klimeš (1957) je filmový historik s teatrologickým a muzikologickým vzděláním z Filozofické fakulty UK v Praze. Dlouhodobě působí jako vědecký pracovník v Národním filmovém archivu a jako pedagog na Katedře filmových studií FF UK i na FAMU. Zaměřuje se na výzkum starších dějin české kinematografie v širším mezinárodním i širším kulturněhistorickém kontextu. Je autorem knihy *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu* (Casablanca — Václav Žák, 2013), sérii studií z institucionálních dějin shromáždil v knize *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (FF UK, 2016). Je rovněž činný jako editor archivních dokumentů, a to zejména na stránkách *Iluminace*, kterou koncem 80. let spoluzakládal. V knižním formátu připravil k vydání korespondenci Martina Friče a Jaroslava Žáka *Ej, bogatyře Makoviči obrazotvorče...* (NFA, 2014) a paměti Antonína Vaverky *Mé vzpomínky od zlaté Prahy až po americké hvězdy* (NFA, 2019).

Z dramaturgického provozu filmového průmyslu za protektorátu

SEZNAM EDITOVANÝCH DOKUMENTŮ:

1. Směrnice FÚ o povinné registraci námětů (15. 11. 1940)
2. Reorganizace dramaturgického odboru společnosti Lucernafilm (únor 1944)
3. Pracovní náplň zaměstnanců Kanceláře dramaturgického odboru společnosti Lucernafilm (únor 1944)
4. Přehled aktuální činnosti spolupracovníků dramaturgického odboru Lucernafilmu (J. Hrbas, nedatováno [1944])
5. Zpráva Karla Smrže o námětové akci českých spisovatelů (12. 10. 1944)
6. Přehled posouzených námětů (1945, počátek roku)

1.

1940, 15. listopad, Praha. — *Směrnice Filmového ústředí pro Čechy a Moravu o povinném registrování námětů hraných i nehraných filmů (vyjma filmů reklamních a vědeckých). Poté, co byly tyto směrnice publikovány v časopise Filmový kurýr, tiskovém orgánu Filmového ústředí pro Čechy a Moravu, vstoupily dnem 20. listopadu 1940 v platnost.*

Registrace filmových námětů

1. Registrační povinnost.

Výrobci českých filmů celovečerních i krátkých jsou povinni přihlásiti náměty svých připravovaných filmů k registrování u Filmového Ústředí pro Čechy a Moravu. Registrace musí být provedena ještě předtím, než výrobce předloží Filmovému poradnímu sboru výrobní program příslušného filmu. Tato povinnost se nevztahuje na filmy reklamní a vědecké.

2. Provádění registrace.

Výrobce předloží Filmovému Ústředí žádost o registraci námětu, sepsanou na předepsaných formulářích a doloženou těmito přílohami:

1. V české řeči:

- a) Obsah námětu v 7 průklepech a v rozsahu 15 — 20 stran normalisovaného formátu strojem psaných, s udáním jména autora. U filmů krátkých stačí rozsah 2 — 3 stránek. Dějové obsahy námětů, zadávaných k registraci, musí být vypracovány tak podrobně, aby dávaly úplný obraz připravovaného filmu.
Děj budiž rozvíjen v takovém postupu, jak asi bude probíhat ve filmu. Tyto treatmenty mají vedle ústřední dramatické osnovy obsahovat i vedlejší dějové zápletky, pokud do děje zasahují, z něho vyplývají nebo podstatně dokreslují prostředí a charaktery postav filmu. V treatmentech mohou být alespoň přibližně uvedeny i důležité dialogy. Na konec budiž stručně a výstižně podána definice a výchovný, umělecký nebo jiný smysl, popř. tendence nebo klad připravovaného filmu. Rovněž budiž připojena výstižná charakteristika hlavních postav filmu. Dějová náplň námětů, zadávaných k registraci, je pro výrobce závazná, vzhledem na další jednání ve Filmovém poradním sboru, pokud, že scenáristické zpracování se nesmí zásadně od ní uchylovat.
- b) Jde-li o literární předlohu, autorským zákonem dosud chráněnou, také potvrzení, že filmovací práva byla výrobcem zakoupena nebo že se o jejich zakoupení jedná.
- c) Seznam všech účinkujících, kteří jsou vyhlédnuti pro tento film před i za kamerou, pokud v době registrace jsou již známi, tedy zejména: výrobce, půjčovna, vedoucí výroby, režisér, asistent režie, jazykový znalec, scenarista, kameraman, zvukař, fotograf, architekt, hudební skladatel, kapelník, maskér, šatnář, rekvisitář, hlavní představitelé, případně i přibližný počet mužů, žen a dětí komparsu, a jméno odborného poradce. U filmů krátkých, zabývajících se speciálními problémy odbornými, také jméno spolupracovníka, který zodpovídá za odbornou správnost námětu a jeho filmového rozvedení.
- d) Údaje:
s kterým atelierem zamýšlí výrobce vyjednávat i o natáčení filmu, a pokud lze i přibližnou dobu natáčení exteriérů i interiéru (tak zv. záznam termínu).

2. V německé řeči stejné údaje jako: ad 1. (tak zv. Filmvorhaben) na příslušných formulářích a s příslušným počtem opisů. Filmové Ústředí se pak dotáže ministerstva školství a národní osvěty, ministerstva obchodu a censurního úřadu (Filmprüfstelle), zda proti zadanému námětu není námitek. Jestliže všechny uvedené úřady souhlasí, vydá výrobci potvrzení o registraci a jmenovaným úřadům o tom podá zprávu.

3. Účinky registrace.

Byla-li tímto způsobem registrace provedena, platí její účinky ode dne, kdy byl námět k registraci podán.

Účinky registrace:

- a) Filmový poradní sbor projedná výrobní program filmu pouze tehdy, když výrobce prokázal, že jeho námět jest registrován.
- b) Výrobce smí u atelierů sjednávat záznam termínu pouze pro registrovaný film. (Definitivní smlouvu s atelierem smí však sjednat i teprve, když FPS vezme na vědomí výrobní program.)

- c) Výrobce získává registrací přednostní právo pro zfilmování registrovaného námětu. Toto přednostní právo spočívá v tom, že žádnému jinému výrobcí nesmí býti po dobu jednoho roku ode dne vydání registračního výměru stejný námět registrován. — (Pozn.: Byla-li registrace schválena, běží tedy ochranná lhůta ode dne podání námětu k registraci a končí uplynutím jednoho roku ode dne vydání registračního výměru; je tedy delší než rok. — Firma, která o registraci zažádala, ztrácí toto právo také tehdy, když FPS rozhodne, že žadateli nebude natáčení registrovaného námětu povoleno. V takovém případě může pak být registrace námětu převedena za souhlasu FPS na jinou firmu, u které tyto důvody vůbec nepřipadají v úvahu, jsou-li pro to dány soukromoprávní předpoklady. Ochranná lhůta může býti prodloužena, požádá-li o to výrobce alespoň 1 měsíc před jejím uplynutím a žádost řádně doloží. Ochrannou lhůtu lze prodloužit nejdéle do konce doby, kdy podle smlouvy s autorem díla by byl autor oprávněn podle § 20 zák. 218/26 od smlouvy ustoupiti, tj. do 2 let od podepsání smlouvy, nebylo-li jinak smlouveno.)

Registrací nenabývá však ještě výrobce nároku na podporu podle směrnic FPS.

4. Kdy může být registrace odmítnuta

- Když stejný nebo podobný námět jest už registrován nebo předložen k registraci pro jinou firmu a neprošla-li ještě lhůta, po které účinky registrace zanikají (čl. 5 c).
- Když jde o námět, který z hlediska kulturně-výchovného a uměleckého, nebo z důvodů ochrany veřejných zájmů není přípustný nebo žádoucí.
- Stanoví-li FPS, že registrace námětu určitého druhu nebude už vůbec nebo po určitou dobu prováděna.
- Bude-li stanovena FPS určitá hranice počtu filmů, jež může jedna firma registrovat a registrací by byla tato hranice překročena.
- Nebyl-li zaplacen poplatek, stanovený za registraci.

5. Kdo může žádati za registraci

Za registraci mohou žádati toliko výrobci (výrobní firmy), které mají živnostenské oprávnění k výrobě filmů, jsou členy příslušných svazů a splňují podmínky určené směrnicemi FPS nebo Filmového Ústředí.

6. Změny v registraci

1. Jakákoliv změna v registraci vyžaduje souhlas úřadů, uvedených v § 2, který si výrobce opatří prostřednictvím Filmového Ústředí. Jde-li pouze o změnu názvu, může ji povolit Filmové Ústředí samo, o čemž vyrozumí účastněné úřady. Má-li býti registrován námět postoupen jiné firmě, je třeba souhlasu úřadů uvedených v § 2. Souhlas tento získává výrobce prostřednictvím Filmového Ústředí. Předpokladem jest, že nový výrobce splňuje všechny podmínky odstavce 4 c, d, e, odstavce 5.

Změnou názvu nebo postoupením jinému výrobcí se ochranná registrační lhůta neprodlužuje.

Veškeré změny vyznačují se v rejstříku a strana má právo na potvrzení.

7. Registrační poplatky

Za provedení registrace vybírá Filmové Ústředí tyto poplatky:

- za celovečerní film..... K 500,-,
- za krátký film..... K 100,-,
- za změnu názvu celovečerního filmu..... K 20,-,

- d) za změnu názvu krátkého filmu K 10,-,
- e) za postoupení registrace celovečerního filmu K 20,-,
- f) za postoupení registrace krátkého filmu K 10,-.

Zápis a změny směji být provedeny toliko po zaplacení poplatku. Bude-li zápis námětu nebo změn odmítnut, budou poplatky vráceny.

8. Přechodná ustanovení

Náměty, které byly už registrovány, získávají práva, uvedená v odstavci 3. jenom tehdy, předloží-li výrobce nejdéle do 14 dnů od schválení těchto směrnic Filmovému Ústředí potvrzení censurního úřady (Filmprüfstelle), že proti nim není námitek. Ochranná lhůta počíná se dnem, kdy bude Filmovému Ústředí předloženo toto potvrzení.

„Registrace filmových námětů“, *Filmový kurýr* 14, č. 46 (15. 11. 1940), [1].

2.

Nedatováno [1944, únor, Praha]. — Vlastnoručními podpisy opatřený průklep dokumentu o novém uspořádání dramaturgického odboru společnosti Lucernafilm. Zásady popsané v tomto dokumentu vstoupily ve společnost v platnost 1. 3. 1944.

[Dramaturgie společnosti Lucernafilm]^{a)}

bude v roce 1944 nově organisována podle tohoto spisu, který vypracoval ředitel Vilém Brož a Miloslav Havel. Směrnice, které jsou zde nově vypracované, byly schváleny předsedou společnosti Lucernafilm, Milošem Havlem.

Dramaturgie se dělí na dvě oddělení:

- 1.) Ústředí dramaturgického odboru a kancelář dramaturgického odboru,
- 2.) Spolupracovníci dramaturgického odboru.

Ústředním sekretářem a pojítkem mezi odděleními 1 a 2 je Miloslav Havel.

[I. Ústředí dramaturgického odboru.]^{b)}

- 1.) Předseda Miloš Havel
 - 2.) Ředitel Vilém Brož, jeho zástupce
 - 3.) Dr. J[osef]. V[lastislav]. Rychlík
 - 4.) režisér O[takar]. Vávra
 - 5.) režisér F[rantišek]. Čáp
 - 6.) Dr. W. Trumpfová
 - 7.) Jan Drda, atd.
- budou od případu k případu jmenováni [sic!]

Sekretářem tohoto Ústředí pro náměty je Miloslav Havel, dramaturg Lucernafilmu. Dispozice uděluje pouze předseda Miloš Havel nebo v jeho zastoupení Vilém Brož.

K provádění příkazů a pro veškerou práci dramaturgického obsahu slouží předsedovi M. Havlovi a jeho zástupci, V. Brožovi dramaturg Havel, vedoucí kanceláře dramaturgického [odboru]^{e)}.

[II. Kancelář dramaturgického odboru.]^{d)}

- 1.) Dramaturg Miloslav Havel, šéf kanceláře
- 2.) Rudolf Vodička, lektor
- 3.) O[takar]. Kirchner
- 4.) E[va]. Svobodová
- 5.) M. Prokopová
- 6.) Dr. Trumpfová

Externím spolupracovníkem „Kanceláře dramaturgického odboru“ je spisovatel Karel Horký.

Věci důvěrné vyřizuje sekretářka firmy M. Prokopová, sekretářkou kanceláře je E. Svobodová.

Pro případ potřeby (osobní poslové ap.) jsou k dispozici vedoucímu kanceláře dramaturgického odboru, M. Havlovi, volní členové štábu. V každém případě se dohodne M. Havel se šéfem toho kterého štábu.

[II. Spolupracovníci dramaturgického odboru.]^{e)}

- 1.) Josef Bezdíček
- 2.) Jan Drda
- 3.) František Götz
- 4.) František Kupka
- 5.) Josef Mach
- 6.) Oldřich Nový
- 7.) Maru Russová
- 8.) Miroslav Rutte
- 9.) Václav Řezáč
- 10.) Zdeněk Štěpánek
- 11.) Vladimír Tůma
- 12.) A. J[aroslav]. Urban
- 13.) V[áclav]. Wasserman
- 14.) Jan Wenig
- 15.) V[ilém]. Werner

Dramaturg Havel se řídí následujícími směrnicemi:

[Evidence všech námětů]^{f)}

Každý došlý námět, neobjednaný i objednaný, bude zapsán do Knihy došlých námětů.

[Kniha došlých námětů]^{g)}

Do této knihy se запиše jméno autora, jeho adresa, název námětu, kdy byl doručen a co se s ním dělo, tj. byl zmítnut nebo doporučen k dalšímu rozpracování. Kniha došlých námětů bude obsahovat [všechny náměty]^{h)}. Doplnkem ke knize, která bude tak zvanou námětovou matrikou a zároveň indexem námětů, bude [kartotéka námětů]ⁱ⁾.

[Kartotéka námětů]^{j)}

Každý doporučený (ne zamítnutý) námět bude mít zde svou desku, jejíž vzor (příloha č. 1) je přiložen.¹⁾

[Zamítnuté náměty]^{k)}

Náměty, které se zamítnou, budou mít nejméně dva posudky. Zamítnutí se oznámí autorovi v každém případě písemně.

[Desky zamítnutých námětů]^{l)}

Oba posudky každého zamítnutého námětu budou ve zvláštních „deskách zamítnutých námětů“. Bude zde i dopis, kterým se oznámilo autorovi zamítnutí námětu. Na začátku bude seznam všech zamítnutých námětů, aby byla o nich přehledná evidence. Rukopisy se autorům nevracejí.

[Desky zakoupených námětů]^{m)}

V nich bude seznam všech námětů, které byly zakoupeny. Dále o každém námětu list finančních výloh.

[Dosavadní kartotéka námětů]ⁿ⁾

a autorů se novou kartotékou ruší a bude tudíž převedena do nové.

[3 druhy posudků:]^{o)}

[Bude celkem 8 druhů posudků.]^{p)}

1.) Každý námět, objednaný i neobjednaný, když byl zanesen v Knize došlých námětů, bude posouzen dvěma referenty.

1.) Miloslav Havel

4.) E. Svobodová

2.) Karel Horký

5.) O. Kirchner

3.) Rudolf Vodička

6.) Dr. [W.] Trumpflová

Aby byla náležitá kontrola, bude o každém námětu posudek [nejméně]^{q)} od dvou referentů. Posudek bude dáván vždy písemně a bude vlastnoručně podepsán a opatřen datem. Dvojice referentů bude stanovena případ od případu dramaturgem Havlem.

1) U editovaného dokumentu se v příslušném fondu žádná příloha nevyskytuje.

Posudek bude buď kladný, nebo záporný. V případě, že bude záporný, vrátí se autorovi písemně a dopis i s posudky se zařadí do „desek vrácených námětů“. V případě, že bude posudek kladný, zane- se se námět do „Kartotéky námětů“ a bude na něm dále pracováno.

(lektorský posudek — vzor na zvláštním listě)²⁾

[2. posudek]^{r)}

Námět, opatřený kladným posudkem, bude doručen dr. M. Ruttemu nebo F. Götzovi, který napí- še posudek (podle přílohy „Posudek“. Tato příloha bude dávana jako vzor každému referentu.)

[Rozhodnutí firmy.]^{s)} Po posudku 2. bude následovat rozhodnutí firmy, má-li se jít do scenosledu.

[3. posudek]^{t)}

bude pojednávat o upraveném námětu.

[4. posudek]^{u)}

bude pojednávat o scenosledu.

[5. posudek]^{v)}

bude pojednávat o upraveném scenosledu.

[Rozhodnutí firmy.]^{w)} Po tomto posudku bude následovat rozhodnutí firmy, má-li se jít do scénáře.

[6. posudek]^{x)}

bude pojednávat o zpracovaném scénáři.

[7. posudek]^{y)}

bude pojednávat o upraveném scénáři.

[8. posudek]^{z)}

bude obsahovat posudek Filmového ústředí³⁾.

Všechny posudky o jednom námětu budou uschovány vždy pohromadě, aby byl vidět postup zpracovávání toho kterého námětu. Posudky budou vždy podepsané, takže každý referent bude odpo- vídat individuálně za svůj posudek.

Každý námět bude mít své desky. V těchto deskách budou přiloženy všechny posudky.

Mimo těchto lektorských posudků, kterých je sedm, bude zde posudek Filmového ústředí a dvoje rozhodnutí firmy. To bude zaznamenáno na každé kartě toho kterého námětu.

[Rozhodnutí firmy.]^{aa)} Po 8. posudku bude následovat rozhodnutí firmy, má-li se scénář filmovat.

[Knihovna]^{bb)}

Do Kanceláře dramaturgického odboru patří také knihovna Lucernafilmu. Knihovnu spravuje Eva Svobodová.

Knihy se půjčují pouze tehdy, když si referent zapíše, kdo a kdy si knihu vypůjčil. Zápis se povede v kartotéce čtenářů, která se porídí z bývalé kartotéky námětů a autorů.

2) K editovanému dokumentu není ve fondu Lucernafilmu žádný vzorový posudek přiložen.

3) Rozuměj Českomoravského filmového ústředí.

[Kartotéka čtenářů]^{cc)}

bude obsahovat jména a adresy všech členů, kteří si vypůjčují z knihovny. O vypůjčených knihách bude vedena podrobná evidence.

Knihovna však bude také sloužit pro svůj hlavní účel:

[Hledání námětů v literatuře.]^{dd)}

Úkolem referentů Kanceláře dramaturgického odboru (Horkého, Havla, Vodičky, Svobodové, Kirchnera) bude soustavně hledat v české literatuře vhodný námět pro zfilmování.

[Kartotéka knih]^{ee)}

bude obsahovat jména autorů a tituly všech přečtených knih i s udáním, kdo, kdy, která díla přečetl a jaký je jeho názor: kladný — záporný.

[Seznam přečtené literatury]^{ff)}

Bude veden pečlivý a přesný seznam přečtené literatury.

[Obsahy literárních prací]^{gg)}

U povídek, románů, které budou označeny kladně, bude vždy dělán stručný obsah. Tyto obsahy budou písemné a podepsané. Přidělování a dohled i zde provede dramaturg Havel.

[Korespondence]^{hh)}

Kancelář dramaturgického odboru bude mít svou korespondenci. Písařské práce povede E. Svobodová a M. Prokopová. Každý dopis podepisují ředitel Brož neb jeho zástupce a dramaturg Havel. Korespondence bude uchována ve zvláštních deskách. Bude mít svůj seznam a přehledný index.

Došlé dopisy budou uchovány ve zvláštních deskách a i zde bude index došlých dopisů.

Na veškeré korespondenci bude výrazně natištěno: Rukopisy se autorům nevracejí!

[Přehled práce dramaturgického odboru v roce 1944]ⁱⁱ⁾

O veškeré práci všech spolupracovníků dramaturgického odboru bude soustavně dělán roční statistický přehled.

[Tabulka spolupracovníků]^{jj)}

Každý spolupracovník dramaturgického odboru bude mít mimo to svou zvláštní tabulku (příloha č. 2⁴⁾), na které bude zachycena veškerá jeho práce i finanční dohody.

Dozor nad dodržením lhůt, nad postupem prací, urgency apod. bude provádět dramaturg Havel.

On také svolává na přání předsedy Havla schůze spolupracovníků.

[Styk s úřady a Ústředím⁵⁾]^{kk)}

bude vykonávat R. Vodička.

[Přehledné pomůcky]^{ll)}

Aby byl o všem jasný přehled, budou soustavně vedeny tyto přehledné seznamy:

4) K editovanému dokumentu není ve fondu Lucernafilmu žádná vzorová tabulka přiložena.

5) Rozuměj Českomoravským filmovým ústředím.

- 1.) Seznam všech natočených filmů spol. Lucernafilm (režie, rok, herci)
- 2.) Seznam hotových scénářů (natočených, nenatočených)
- 3.) Seznam zakoupených námětů
- 4.) Seznam všech námětů v literatuře (doporučených k zpracování)
- 5.) Seznam všech námětů (Kniha došlých námětů)
- 6.) Seznam všech autorů (jméno, adresa)
- 7.) Seznam všech scenaristů
- 8.) Seznam všech režiserů, adeptů režie
- 9.) Seznam všech zamítnutých námětů
- 10.) Seznam registrovaných námětů (kdy, pod jakým číslem)

Všechny tyto seznamy budou ve zvláštních deskách pohromadě. Seznamy povede E. Svobodová.

[Postup úřadování]^{mm)}

Styk dramaturga Havla s produkcí bude pravidelný.

Aby⁶⁾ mohl soustavně informovat předsedu Miloše Havla a ředitele Viléma Brože o stavu námětů a veškerém postupu prací, bude mu vyhrazena týdně určitá doba.

Každý den půl hodiny — ředitel Brož.

Každý týden hodinu — předseda M. Havel.

Pro předsedu M. Havla bude mít dramaturg Havel vždy připravené tyto přehledné pomůcky:

- 1.) Tabulku každého spolupracovníka (příloha č. 2)
- 2.) Tabulku každého zpracovaného námětu (příloha č. 1)

[Věci a práce dramaturgického odboru]ⁿⁿ⁾

jsou naprosto důvěrné a je nepřípustné, aby se o nich mluvilo s někým, kdo není členem Ústředí dramaturgického odboru nebo Kanceláře dramaturgického odboru.

[Seznam všech pomůcek kanceláře]^{oo)}

- 1.) Kniha došlých námětů
- 2.) Kartotéka námětů
- 3.) Desky zamítnutých námětů
- 4.) Desky zakoupených námětů
- 5.) 7 druhů posudků
- 6.) Kartotéka čtenářů
- 7.) Seznam přečtené literatury
- 8.) Obsahy literárních prací
- 9.) Korespondence
- 10.) Roční statistika veškeré práce spolupracovníků
- 11.) Tabulka každého spolupracovníka
- 12.) Desky přehledných pomůcek (veškeré seznamy)
- 13.) Organizace práce. Úkoly jednotlivých referentů.

6) V editovaném dokumentu stojí původně *abych*. Při přepisu na psacím stroji bylo posléze *ch* škrtnuto dvěma pomlčkami. Nasvědčuje to tomu, že bezprostředním původcem dokumentu byl pravděpodobně dramaturg a vedoucí Kanceláře dramaturgického odboru Miloslav Havel (umělecký pseudonym Jiřího Hrbase).

Tato organizace Dramaturgie spol. Lucernafilm vstoupila v platnost dnem 1. března 1944.

[Vilém Brož]^{pp)}
 [Miloslav Havel]^{qq)}
 [R. Vodička]^{rr)}
 [Dr. Tumpfová]^{ss)}
 [Prokopová]^{tt)}
 [Kirchner]^{uu)}
 [Eva Svobodová]^{vv)}

NFA, f. Lucernafilm s. r. o., inv. č. 84.

a-b	podtrženo
c	původně „sboru“
d-n	podtrženo
o	podtrženo, počáteční číslice lomítkem škrtnuta, text nepokračuje
p-oo	podtrženo
pp-vv	vlastnoruční podpis

3.

Nedatováno [1944, únor, Praha]. — Dokument vymezující pracovní náplň jednotlivých zaměstnanců Kanceláře dramaturgického odboru společnosti Lucernafilm. Bezprostředně souvisí s novým uspořádáním dramaturgie Lucernafilmu zavedeným od 1. března 1944.

[Styk s autory]^{a)} vede dramaturg M. Havel.

[Organisace práce]^{b)}

Povinnosti jednotlivých referentů:

1.) dramaturg Miloslav Havel.

Bude odpovědný za bezvadný chod Kanceláře dramaturgického odboru.

Bude tajemníkem Ústředí dramaturgického odboru.

Udrží pravidelný styk mezi produkcí a Spolupracovníky dramaturgického odboru.

Vede jejich přesnou evidenci.

Dohlíží a sleduje postup dramaturgických prací všech spolupracovníků.

Dává náměty k posudku, dělá posudky 1 a vede evidenci všech posudků. Dohlíží a určuje hledání námětů v literatuře i dělání obsahů.

Sleduje přehled práce dramaturgického odboru, svolává schůze.

2.) Rudolf Vodička, lektor.

Vede styk s úřady a Filmovým ústředím.

Dělá posudky 1 a obsahy z literárních děl.
Zapisuje Knihu došlých námětů a Kartotéku námětů.

3.) Eva Svobodová,
úřednice Kanceláře dramaturgického odboru píše všechnu německou korespondenci, vede Knihovnu, dělá kancelářské a písařské práce pro dramaturgický odbor, vede Desky vrácených námětů a Desky zakoupených námětů.

Zapisuje do všech Seznamů.

Také posudky 1 a obsahy literárních děl.

4.) O[takar]. Kirchner

Vede osobní agendu, čte uloženou literaturu, dělá z ní obsahy, dělá posudky 1 a veškerou kancelářskou a písařskou práci pro dramaturgický odbor.

5.) Pí [M.] Prokopová

Všechny věci důvěrné povahy. Píše českou korespondenci. Strojové rozmnožení námětů a scénářů.

[Vilém Brož]^{c)}

[R. Vodička]^{d)}

[Dr. Tumpfová]^{e)}

[Prokopová]^{f)}

[Kirchner]^{g)}

[Miloslav Havel]^{h)}

[Eva Svobodová]ⁱ⁾

NFA, f. Lucernafilm s. r. o., inv. č. 84.

a-b podtrženo

c-i vlastnoruční podpis přes průklepový papír

4.

Nedatováno [1944], [Praha]. — Jeden z přehledů aktuální činnosti a zaúkolovanosti stálých spolupracovníků dramaturgického odboru společnosti Lucernafilm. Pro předsedu Miloše Havla a ředitele Viléma Brože je připravoval vedoucí Kanceláře dramaturgického odboru Jiří Hrbas (pseudonym Miloslava Havla).

[Spolupracovníci dramaturgického odboru:]^{a)}

- 1.) Dr. [Jan] Wenig – nepracuje na ničem
- 2.) V[ladimír]. Tůma – má zpracovat svůj námět [„]A. S. Vlasta[“]
- 3.) Z[deněk]. Štěpánek – nepracuje na ničem
- 4.) M[iroslav]. Rutte – má k posudku: scénář „Jenom krok“⁷⁾, divadelní hru a povídku

7) Rukopis / strojopis scénáře *Jenom krok* je uložen v Knihovně NFA, sign. S-1266-TS.

- 5.) V[áclav]. Řezáč – „Roztomilá zahrada“, V[ladimíra]. Vlčka „Tvrdou zemi“
 – má vypracovat scénář „La bella Boema“⁸⁾
 6.) V[áclav]. Wasserman – pracuje na scénáři „Sobota“⁹⁾ a bude tento film režírovat
 7.) K[arel]. Horký – dělá normální posudky o došlých námětech
 8.) V[ilém]. Werner – chce dál pracovat na scénáři „Zuzana ví, co chce“
 9.) Jos[ef]. Bezdíček – má pracovat na treatmentu a scénáři „Roztomilá zahrada“
 10.) F[rantišek]. Götze – nepracuje na ničem
 11.) A. J[aroslav]. Urban – nepracuje na ničem
 12.) V[ladimír]. Müller – pracuje na treatmentu své divadelní hry [„]Rybníkář Kuba[“]
 13.) Maru Russová – nepracuje na ničem
 14.) O[ldřich]. Nový – spolupracuje na scénáři „Sobota“
 15.) Jos[ef]. Mach – nepracuje na ničem
 16.) Jan Drda – má upravit scénář [„]Znamení kotvy[“]¹⁰⁾ a vypracovat scénář [„]Cirkus Humberto[“]
 17.) F[rantišek]. Kubka – nepracuje na ničem, má vypracovat a upravit scénář „Krejčíkovic Anežka“
 18.) K. M. Walló – nepracuje na ničem
 19.) M. Němečková – dělá obsah románu K[arla]. Hadrbolce „Agostina“
 20.) V[ladimír]. Vlček – má se rozhodnout, na čem chce pracovat, má si vybrat krátký film, který by režíroval
 21.) Miroslav Burian – má pracovat na některých historických látkách na přání Dr. [Josefa Vlastislava] Rychlíka
 22.) Soňa Bartáková – dělá posudky námětů
 23.) F[rantišek]. Čáp – má spolupracovat na scénáři [„]La bella Boema[“] a na scénáři „Viktorka“
 24.) O[takar]. Vávra – má spolupracovat na scénáři [„]Cirkus Humberto[“]
 25.) V[ladimír]. Slavínský – má pracovat na scénáři „Jenom krok“
 26.) Jos[ef]. Plavec – má hledat kulturně-historický materiál na smetanovský film¹¹⁾

[Jiří Hrbas]^{b)}

NFA, f. Lucernafilm s. r. o., inv. č. 80.

a – podtrženo

b – vlastnoruční podpis

8) Rukopis filmové povídky Václava Řezáče *La bella Boema* je uložen v Knihovně NFA, sign S-2232-FP.9) *Sobota* (Václav Wasserman; Lucernafilm 1944); v Knihovně NFA jsou ve sbírce scénářů k filmu *Sobota* uloženy pod stejným názvem synopse Olgy Scheinpflugové (sign. S-1067-SY) a dvě verze scénáře Josefa Neuberga a Olgy Scheinpflugové (sign. S-1067-TS a S-167-TS-2).10) *Znamení kotvy* (František Čáp; Československá filmová společnost 1947); v Knihovně NFA jsou ve sbírce scénářů k filmu *Znamení kotvy* uloženy pod stejným názvem filmová povídka a scénář Jana Drdy z roku 1943 (sign. S-750-FP a S-750-TS), scénář a dialogová listina Jana Drdy a Františka Čápa z roku 1947 (sign. S-750-TS-3 a S-750-DL).11) Hudební historik Josef Plavec byl odborným poradcem životopisného filmu Václava Kršky *Z mého života* (Studio uměleckého filmu, 1955) natočeného podle románu Jiřího Mařánka *Píseň hrdinného života*.

5.

1944, 13. října, Praha. — Zpráva ing. Karla Smrže, vedoucího dramaturgického oddělení ČMFÚ, o organizaci a předpokládaném průběhu námětové akce, jejímž hlavním účelem bylo ochránit vybrané členy Syndikátu českých spisovatelů před totálním nasazením.

[NÁMĚTOVÁ AKCE ČESKÝCH SPISOVATELŮ.]^{a)}

Spisovatelé, jež jsou zahrnuti do této akce, jež jim má dát možnost práce pro film, jsou trojí kategorie:

1. autoři, s nimiž již spolupracovala nebo navázala spolupráci společnost Lucernafilm,
2. autoři, s nimiž již spolupracovala nebo navázala spolupráci společnost Nationalfilm, a
3. autoři, kteří dosud nepřišli s filmem do styku, a byli nyní vybráni ze seznamu Syndikátu českých spisovatelů.

Těmto autorům má být dána vesměs lhůta dva měsíce na vypracování filmové povídky z původního, žádnou literární formou jimi dosud nevyužitého původního námětu.

Všechny tyto práce budou postoupeny dramaturgickému oddělení Českomoravského filmového ústředí, které je zhodnotí stejně, jako hodnotí náměty všech filmů naší výrobou připravovaných. Výsledky postoupí pak oběma našim výrobním firmám.

Autoři budou stručně informováni dramaturgickým oddělením ČMFÚ, jaká práce a v jakém rozsahu a formě se od nich požaduje. Text této informace byl by asi takovýto:

Práce, které mají být do dvou měsíců, tj. do prosince 1944 vypracovány a zaslány dramaturgickému oddělení ČMFÚ v Praze II, Vodičkova 30, musí být vesměs původní a autorem dosud v žádné jiné literární formě nepoužité. Musí být napsány ve formě [filmové povídky]^{b)}, tj. hutného obsahu děje, rozvedeného už tak, jak si autor představuje, že by se jeho příběh měl rozvíjet na plátně. Dramaturgický sbor, v němž za předsednictví ing. Karla Smrže zasedají pp. Artuš Černík, Jan Drda, Dr. Miroslav Rutte a Dr. Jan Sajíc, nebude posuzovat stylistickou hodnotu prací, nýbrž pouze jejich vhodnost pro film a dramatickou účinnost. Nemá proto smyslu zatěžovat filmovou povídku básnickými líčeními nebo přemírou dialogů. Charakter námětu může být jakýkoli, a každý autor může proto zvolit látku, jež nejlépe odpovídá charakteru jeho dosavadní tvorby literární — ovšem s tím, že příběh bude mít dostatečnou filmovou nosnost.

Rukopis musí mít nejméně 25 a nejvýše asi 50 str. a musí být psán strojem ob řádku na papírech normalisovaného formátu (210 x 297 mm) po jedné straně listu. Dramaturgickému oddělení ČMFÚ budiž zaslán ve třech čitelných průklepech.

Náměty musí být realizovatelné v mezích finančních, technických a jiných možnostech českého filmu, což předpokládá, že zejména nebudou vyžadovat neúměrně nákladných staveb, obrovských davových scén, složitých nebo u nás dosud neuskutečnitelných triků filmové techniky a v exteriérech práce ve vzdálených končinách za hranicemi.

Autorům zůstávají všechna práva jakéhokoli dalšího literárního zpracování zaslanych námětů. Práva filmovací mohou být od nich odkoupena (získána) některou z našich výrobních firem podle našich dnešních vžitých norem. Zakoupením filmovacích práv je autor zavázán i eventuální další spolupráci na vytvoření definitivní filmové povídky a scénáře. Tato práce bude mu ovšem rovněž honorována.

Dramaturgické oddělení by zaslalo všem vyzvaným autorům rozmnoženou ukázkou nějakého opravdu dobře zpracovaného treatmentu (např. Drdovu filmovou povídku „Děvucha z Beskyd“¹²⁾ nebo Řezáčovu filmovou povídku „La bella Boema“¹³⁾). V nejkratší možné lhůtě by pak došlý materiál zpracovalo a výsledky postoupilo jednak oběma našim výrobním firmám, jednak výrobnímu oddělení Českomoravského filmového ústředí zároveň se všemi připomínkami, na jejichž podkladě by se doporučovalo zaslané a pro film zásadně vhodné náměty upravit.

V Praze dne 13. října 1944

[ing. Karel Smrž]^{c)}

vedoucí dramaturgického oddělení

NFA, f. Nationalfilm, inv. č. 328.

a – proloženě, podtrženo

b – proloženě

c – vlastnoruční podpis přes průklepový papír

6.

1945, [počátek roku, Praha]. — *Přehled posouzených námětů dodaných českými spisovateli zařazenými na podzim 1944 do tzv. námětové akce, která měla literáty uchránit před válečným pracovním nasazením.*

[Přehled výsledků]^a spolupráce českých spisovatelů s [filmem]^b

1. Bakalář Robert:

[Pod vlajkou L. a K.]^c

Životopisný námět, líčící založení a vzestup závodů Laurin a Klement až do jejich vplynutí do závodů Škodových.

Zatím je to jenom víceméně snůška životopisného materiálu, dramaticky doslova nezvládnutého. Bylo by třeba znalce poměrů a doby (např. Bass), aby z toho po dramatisaci vznikl opravdový filmový námět.

2. Bass Eduard:

[Dobrodínece lidstva]^d

Veseloherní námět z prostředí světového módního domu, který dosud udával módu jen přehnaně štíhlým, uměle hladovějícím ženám, a když se ujme podniku dědic, venkovský krejčí, provede revoluci módy: šije se na plnoštíhlé, zdravé ženy.

Myšlenka dobrá, situace vtipné, ale celý námět řešen příliš fraškovitě. Bylo by třeba přepracovat po této stránce, ale jinak by se práce podkladem filmové veselohry stát mohla.

12) V Knihovně NFA je uložena druhá verze filmové povídky *Děvucha z Beskyd* (sign. S-706-FP-2), kde je jako autor uveden pouze Miloslav J. Stehlík, autor románové předlohy *Paprádná nenaříká* a také scénář *Děvucha z Beskyd* Jana Drdy (sign. S-706-TS). Projekt vyústil do filmu Františka Čápa *Děvčica z Beskyd* (Lucernafilm, 1944).

13) Rukopis filmové povídky Václava Řezáče *La bella Boema* je uložen v Knihovně NFA, sign S-2232-FP.

3. Bednář Kamil: [Píseň Velkého Pěvce]^e
Příliš romantický námět z prostředí taneční školy a archeologického ústavu. Dramatickým nervem je tu nález podvrženého starého rukopisu.
Řada věcí by působila nechtěně komicky. K filmové realizaci nelze doporučit.
4. Biebl Konstantin: [Černá věž]^f
Pokus o filmovou baladu. Dějištěm je černá věž na malém městě, kde zemřelého vězníka mladý vystřídá zasněný chasník. Ponurý námět, v němž jsou tři mrtví, vražda a sebevražda.
Mnoho věcí, myšlených vážně, by ve filmové realizaci vypadalo nechtěně komicky nebo dokonce groteskně. Nelze doporučit k realizaci.
5. Bojar Pavel: [Srdce a svět]^g
Příliš ilustrativně a nedramaticky líčený život rodiny dělníka, později zahradníka na menším městě. Námět mnohem spíše literární než filmový. K realizaci nelze doporučit.
6. Brdečka Jiří: [Ztracená tvář]^h
Historie milovnické hvězdy němému filmu, Gordona, který místo hereckým uměním vyhrával u obecnosti i výrobců jen svou líbivou tvář. Když ji prohraje, projde celým utrpením života, vrací se na prkna jeviště a ve zvukovém filmu se uplatní už ne jako napomádaný krasavec, nýbrž skutečný herec.
Zajímavý námět s utopistickým motivem tajemného neznámého, který vyhraje hercovu tvář.
Potřebuje prohloubení ve střeni části, ale jako filmový námět je to upotřebitelné.
7. Fiker Eduard: [Allahův sen]ⁱ
Společenská komedie s detektivním zabarvením, jejímž dramatickým nervem je vynález uspávacího plynu, používaného k narkosám, po němž nejsou žádné jiné následky než velký hlad.
Možnosti námětu nejsou zdaleka využity. Fiker má ve svém oboru lepší věci, než je tato. Nedoporučuje se k filmování.
8. Fučík Bedřich: [Zvony nad krajem]^j
Historický film z konce třicetileté války, kdy hlas zvonů letících od vsi ke vsi, od města k městu až do Prahy varoval Pražany, ukolébané již představou příštího míru, a způsobil, že Švédové dobyli jen Malé Strany.
Příliš nákladný film. Přitom dramaticky nevyužité možnosti. Nelze doporučit.
9. Golombek Bedřich: [Miliontý]^k
Veselohra o mladém, snaživém muži, kterého doslova potkalo štěstí, personifikované neznámou krásnou dívkou, jež se objevuje a zase tajemně mizí v různých údobích hrdinova života.
Nápad dobrý, ale celou látku by bylo třeba od základu přepracovat. V dané formě by některé partie filmu byly dokonce pro diváka nesrozumitelné. Nelze doporučit.

10. Hanuš Miroslav: [Plody podzimu]^l
Drama lásky mladé dívky k stránoucímu spisovateli.
Základní myšlenka není špatná (poměr dvou lidí, jež spojuje pouto duševní mnohem více než tělesné). Ale v dané formě nelze doporučit. Autor měl by být vyzván, aby se pokusil svou látku podle daných připomínek přepracovat.
11. Hořejší Alexandr: [První cena]^m
Námět došel příliš pozdě, takže nebyl ještě v plénu projednán. Dosavadní posudky jsou negativní.
12. Hrbas Jiří: [Nedokončená symfonie]ⁿ
Pokus o film z hudebního prostředí, jehož dramatická zápleтка dostává detektivní příchuť (záhada smrti slavného dirigenta, kde dva lidé jsou právem podezříváni z vraždy).
V dané formě námět příliš roztříštěný, místy v situacích i dialogu křečovitý, někdy zase zabíhající do sentimentality. Bylo by třeba velmi radikálně přepracovat. V dané formě nelze doporučit.
13. Jeřábek Čestmír: [Lod' na obzoru]^o
Zajímavé drama, kde nemanželský otec zápasí o svého syna, kterého poznává až jako starý člověk. Syn malíř, poznamenaný svým nemanželským původem i bědným životem, nechce otce znát. Umírá ještě dříve, než by se chtěl nakonec přece jen s ním smířit.
Po pronikavých úpravách byl by námět pro film upotřebitelný.
14. Jirotko Zdeněk: [Klub antixantipovců]^p
Veselohra, jejíž hlavní zápletkou je založení klubu utlačovaných manželů, jehož předseďa nakonec sám uvízne v tenatech nejzuřivější sufražetky, rozvedené paní Rohlenové. Nápad — nikterak nový (byl živnou půdou Humoristických Listů už dávno) — není filmově nijak využít ani situačně, ani dramaticky. V dané formě nelze doporučit.
15. Kadlec Josef: [Ztracená symfonie]^q
Drama z hudebního prostředí, připomínající téměř do všech podrobností natáčený už Binovcův film „Bludná pouť“, zpracovaný podle románu P. Kutného Daliborem C. Fal-tisem.
Už z tohoto důvodu nelze doporučit. I jinak je však látka zpracována křečovitě a nevě-rojatně.
16. Khás Ladislav: [Štěstí být ženou]^r
Parodistická veselohra, jejímž hlavním dramatickým nervem je převlek dívky za chlapce. Teprve ve svých osmnácti letech se stane Vlasta Matoušková zase tím, čím je od narození, když se vysvětlí záležitost její lásky a dědictví malého statku.
V základních obrysech dobře a vtipně stavěná veselohra by potřebovala v podrobnos-tech řadu úprav, s jejichž výhradou je doporučena k filmování.

17. Kopta Josef: [Dies irae...]s
Hluboce zacílené psychologické drama z venkovského prostředí. Podzemní dunění, ozývající se stále častěji a hrozivěji v malém městě, vyvolá psychosu, že se blíží den posledního soudu. Lidé se veřejně zpovídají ze svých tajných hříchů a mění se i jejich vzájemný vztah.
Dramaticky i novostí námětu velmi pozoruhodná práce, patřící mezi nejlepší výsledky této akce. S drobnějšími připomínkami doporučeno k realizaci.
18. Krpata Karel: [Stín sufit]t
Drama z českého divadelního života minulého století, v němž vystupuje pí Sklenářová-Malá, Bedřich Smetana a jiné významné osobnosti českého kulturního života.
Film by byl příliš nákladný. Proti jeho realizaci by zásadních námitek nebylo. Upozorňuje se jen, že postava Marty připomíná příliš Zuklínovou a postava Brože zase Krumlovského z Götzových „Soupeřů“.
19. Lorenzová Sáša: [Láska je romantická]u
Veselohra z prostředí tajné sňatkové kanceláře. Zpracování příliš povrchní a nevtipné. Nelze doporučit k realizaci.
20. Lorenzová Sáša: [Pokus docenta Karena]v
Drama lásky vynikajícího chirurga, jehož práce nebyla dosud veřejností uznána, a revoluční tanečnice, jejíž špatná pověst vadí lékařům v kariéře. Tanečnice se docenta vzdá, aby mu nestála v cestě, ale nakonec všechno dopadne dobře.
Myšlenka sama není špatná. Ale provedení zcela povrchní, nevěrojatné, s nánosem chtěného tragična a laciné sentimentality. V dané formě nelze doporučit.
21. Mařánek Jiří: [Podleťní bouře]w
Společenská komedie, která chce uvést na správnou míru historie věčně nestárnoucích mužů a „...pánů se šedivějícími skráněmi...“.
Sama myšlenka není špatná. Ale filmovou povídku nelze doporučit k realizaci. Látka je tu řešena povrchně, nedramaticky a nevěrojatně.
22. Mertlík Rudolf: [Poslední pacient]x
Milostné drama venkovského chlapce, který přišel do velkého města studovat, a stárnoucí ženy, jež ve svém nešťastném manželství nepoznala lásku ani porozumění.
Základní myšlenka i její hrubé rozvedení jsou dobré. Zpracování však trpí popisností a nedramatičností. Látku by musel dostat do rukou skutečný dramatik, v dané formě nelze doporučit.
23. Mertlík Rudolf: [Její župan]y
Veselohra, jejímž dramatickým nervem je svůdný dámský župánek, který málem se stane důvodem k rozvodu a na čas rozkmotří dobré přátele.
Veselohra zabíhající silně do crazy komedie. Příliš povrchní, nelze doporučit.

24. Morávek Jan: [Cesta do ráje]^z
Drama člověka, který utekl od požívačné, nevěrné ženy do rodného Posázavska, kde najde novou lásku a existenci.
Povrchní, nevěrojatně řešený námět, nelze doporučit k realizaci.
25. Morávek Jan: [Statečný švec]^{aa}
Dobová komedie o tvrdohlavém, poctivém a svoje práva hájícím ševci, který nakonec proti všem intrikám zvítězí.
Veseloherně laděný, vtipný námět s barvitě líčenými postavami i prostředím malého města. Doporučeno k realizaci.
26. Müller Vladimír: [Bloudění Dorotky vojandy]^{bb}
Historický film z doby třicetileté války, líčící v tomto rámci věrnou lásku stárnoucího muže k mladší ženě, kterou chrání a již nakonec odpouští.
Doporučeno k realizaci — ale jde tu o film příliš nákladný.
27. Nohejl Miloslav: [Nehezká]^{cc}
Veseloherní námět, jímž se má ukázat, že ženská krása zdaleka není všechno a že může trvale upoutat i žena nehezká, má-li inteligenci a šarm. V námětu jde o ženu, kterou nakonec získá z návodu svého přítele spisovatele filmový producent.
Myšlenka filmu jistě dobrá a užitečná. Ale zejména ve filmovém prostředí, kam je děj vsazen, by vyzněla zcela nevěrojatně. S autorem by jistě bylo lze později počítat (byl také těžce poškozen náletem v Plzni) — ale tuto práci nelze doporučit.
28. Nor A. C.: [Žiji život bratrův]^{dd}
Pozoruhodný námět z venkovského prostředí, kde mladý muž, připravující se na vědeckou kariéru, se po smrti otcově a bratrově vrací na rodný statek, aby neporušil rodinnou selskou tradici, a převezme za svého mrtvého bratra i jeho závazek vůči ženě, která byla jeho milenkou.
S výhradou úprav v poslední třetině práce lze doporučit k realizaci.
29. Novák J. R.: [Požár]^{ee}
Drama velkého herce, který neustále hraje mladistvé role, ačkoli už je mu přes padesát let. Zdá se, že autora inspiroval krásný německý film „Velký stín“.
Psychologicky i dramaticky by bylo třeba na věci velmi mnoho upravovat. V dané formě nelze doporučit. Šlo by také o film velmi nákladný.
30. Pašek Mirko: [Hříšník]^{ff}
Dobová veselohra (asi ve stylu Clairova „Slaměného klobouku“), zesměšňujícího falešnou maloměstskou morálku, vyplývající situačně ze záměny svatebního daru.
Zejména ve střední části bylo by třeba v námětu ještě ledacos domyslet, ale s výhradou těchto úprav hodila by se látka jako podklad živé veselohry.

31. Pazourek Vladimír: [Prokletý mlýn]^{gg}
Příběh pracovitého, statečného a čestného člověka, který svým přičiněním sejme domnělou kletbu ze starého mlýna, kde řada bývalých majitelů zkrachovala finančně i lidsky.
Dobrá tendence filmu se zcela ztrácí v ploše literárním, nefilmovém zpracování, jež postrádá i pravou dramatickост. Autor měl by však být vyzván k napsání jiného námětu, poněvadž fabulační talent nesporně má.
32. Pilař Jan: [Varhaník Štěpán]^{hh}
Příběh varhaníka Štěpána je lidsky i filmově málo dramatický, místy banální a nelze jej proto doporučit k realizaci.
33. Píša A. M.: [Peníze nejsou všechno]ⁱⁱ
Idylický obrázek z malého města na konci minulého století, dokazující na tiskaři a novináři, který se sem nastěhoval, že mnohem víc než peníze znamená odvaha rvát se se životem, chuť k práci a čest.
Námět by potřeboval ještě prohloubení po stránce dramatické, ale s touto výhradou jej lze doporučit k realizaci.
34. Pokorný Jaroslav: [Stupidní historie]^{jj}
Veselohra, která má parodovat různé filmové stupidnosti. Pokouší se o to v rámci spletené dědické historie v rodině Křupanů.
Ukazuje se, že stupidnost nelze zesměšňovat stupidností ještě větší a nevkus úplnou nechutností. Je to opravdu jen stupidní historie, kterou nelze doporučit k realizaci.
35. Renč Václav: [Pražský Oidipus]^{kk}
Drama, vyrůstající z tragického setkání matky s jejím nemanželským synem, který se málem stal jejím milencem.
Baladicky ponurá látka je autorem neobyčejně dobře rozvedena dramaticky i filmově, takže po této stránce patří mezi nejlepší práce spisovatelské akce. Už proto na ni dramaturgický sbor upozorňuje — i když pochybuje o tom, že by ji bylo lze realizovat. Autor projevil skutečný filmově spisovatelský talent.
36. Síla Jiří: [Vltava]^{ll}
Práce došla značně později, poněvadž autor byl včleněn mezi ostatní dodatečně až koncem listopadu, a nebylo lze ji proto dosud posoudit.
37. Smetáček Zdeněk: [Všední příběh]^{mm}
Příběh mladého manželství, který chce ukázat, jak je tento svazek planý, když manželé se brání mít děti, a jak i život teprva pak nabývá své plnosti.
Myšlenka námětu je jistě velmi zdravá a užitečná. Po stránce stavební bylo by však třeba, aby autor svůj námět značně přepracoval, poněvadž takto je roztržštěný a nesplní ani své poslání ideové, tím méně pak dramatické. V této formě nelze doporučit.

38. Směja František: [Země pod horami]ⁿⁿ
 Mladý učitel, přeložený do malé vsi, chce tam dělat dobrou kulturní práci. Ale musí bojovat s prostředím i se svými zpohodlnělými kolegy, kteří se neštítí žádné intriky, aby ho znemožnili.
 Příliš plochý a čítankově řešený námět, v němž se vyskytují i věci, jež by asi neprošly censurně. (Starší učitel svádí nedospělé děvče, které pak přiměje, aby z této věci obvinilo jeho mladšího kolegu.)
 Nelze doporučit.
39. Součková Milada: [Diamanty Karoliny]^{oo}
 Námět zachycuje úsek života Jana Nerudy a Karoliny Světlé, která v té době byla jeho dobrou vílou a pomáhala mu lidsky i finančně. Konflikt vášnivě lásky Nerudovy a čistého milostného vztahu Karoliny Světlé.
 Námět je prozatím spíše jen utříděným materiálem, který bude třeba dramaticky teprve zpracovat. Ale je to látka, kterou by bylo lze doporučit, poněvadž kreslí kus našich literárních dějin.
40. Srbová Olga: [Dvacet čtyři hodiny]^{pp}
 Originální příběh ženy, která věří, že bude už žít jen jediný den. Tím, co udělá za těchto posledních čtyřia dvacet hodin svého života, spálí za sebou mosty, takže když se smrt nedostaví, bere si život sama.
 Dramatický, opravdu mimořádný námět, postavený slušně i dramaticky. Dramaturgický sbor proto na něj upozorňuje — i když si je vědom toho, že je to látka hodně dekadentní.
41. Stehlík Ladislav: [Cizincem mezi svými]^{qq}
 Drama mladého sedláka, který chce pomoci celému kraji. Musí však bojovat s překážkami a intrikami, a nakonec končí dobrovolnou smrtí, když má být na obtíž i svým nejbližším.
 Zajímavý, dobře stavěný námět, který by však potřeboval řadu drobnějších úprav. S touto výhradou mohl by se stát podkladem pro film.
42. Řezáčová Ema: [Čtrnáctka]^{rr}
 Baladicky laděný příběh ze starého, ke zboření odsouzeného domu na předměstí velkoměsta, jehož obyvatelé se málem dopustí zločinu, přitahování tajemnou kabelou stařeny Šachové, v níž tuší velké peníze, jež v dané chvíli pro každého z nich znamená osudovou pomoc z nějaké nesnáze.
 Dramaticky velmi silná látka, i filmově dobře komponovaná. Doporučeno k realizaci.
43. Tůma Vladimír: [Piniová šiška]^{ss}
 Vtipná veselohra z maličké farmy kdesi na Dalekém Západě, zesměšňující různé typické znaky amerického filmu a americké milionářské i gangsterské mentality.
 Příběh by potřeboval bohatší rozvedení ve střední části. Ale s touto výhradou jej lze doporučit k realizaci — bude-li po filmu „Pancho se žen“ ještě tento žánr žádán.

44. Valenta Eduard: [Kožich]^{tt}

Historie malého úředníčka, který chce své mladé, hezké ženě koupit krásný kožich a propadne tomuto svému snu tak silně, že se stane jeho fixní ideou, ohrožující štěstí i klidné soužití obou manželů.

Originální myšlenka, dramaticky velmi silně zpracované. S menšími úpravami lze doporučit k filmování.

45. Weiss Jan: [Děvče z temnot]^{uu}

Námět poeovského ražení, líčící drama děvčete, na němž jako na zcela malém děvčátku provedl lékař pokus, zda člověk ponechaný sám sobě, bez jakéhokoli styku s ostatním světem se vrátí zase do stavu pračlověka.

Ponurý námět, dramaticky velmi účinně zpracovaný, na který dramaturgický sbor upozorňuje proto, že je to oblast, o jakou se dosud náš film nepokusil. Danou látku bylo by asi těžko realizovat, poněvadž je až příliš ponurá.

46. Závada Vilém: [Hory a doly]^{vv}

Námět z ostravského prostředí, stavící proti sobě dva světy: venkovský a městský s mohutně bušícím průmyslovým děním nad zemí i pod ní, v hlubinách dolů.

Dobře zpracovaná látka, kterou by bylo lze po provedení některých úprav doporučit k filmování.

47. Žák Jaroslav: [Milena má štěstí]^{ww}

Veselohra, nastavující křivé zrcadlo ještě dnes vžitému mínění mnoha měšťáckých maminek, že dceruška udělá štěstí jen po boku člověka tzv. lepších vrstev.

Myšlenka jistě dobrá. Ale způsob, jakým je traktována, je naprosto nepřesvědčivý a nevěrojatný (Milena se dá oklamat svým hochem, automonterem, který se dá ochotnicí od svého kamaráda holiče nalíčit, a věří, že má před sebou skutečného pana továrníka, o jakém snila). Nelze doporučit.

NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 124.

a – verzály, proloženo, podtrženo, vycentrováno

b – proloženo, vycentrováno, celý nápis na samostatné stránce

c-ww – proloženo

Ediční poznámka

Archivní dokumenty č. 2–4 pocházejí z fondu *Lucernafilm s. r. o.* uloženého v Národním filmovém archivu, dokument č. 5 z fondu *Nationalfilm s. r. o.* uloženého tamtéž a dokument č. 6 z fondu *Českomoravské filmové ústředí* uloženého tamtéž. Jde vesměs o kopie na průklepovém papíru formátu A4 psané na stroji s kurzívním typem písma. Při přípravě edice jsme se řídili aktuálními zásadami pro vydávání novodobých pramenů. Do textu jsme zasáhli jen výjimečně, a to v případě sjednocení kolísá-

vých výskytů pravopisu nebo při nezbytné opravě evidentně chybného výrazu, píšeme např. *odboru* m. *sboru*, *pojednávat* m. *projednávat*. Rozepisovali jsme rovněž zkrácená slova, např. *dramaturgem Havlem* m. *dram. Havlem*, *záporný* m. *záp.* U ustálených zkratk jsme upřednostnili stažené tvary, např. *tj.* m. *t. j.*, *apod.* m. *a pod.* V případě příjmení *Wasserman*, resp. *Wassermann* jsme se přiklonili k zavedené první variantě.

I. K.

The Future Perfect of South/East/Central European Early Cinema Studies

Ana Grgić, *Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).

At the beginning of her book on early cinema in the Balkans, Ana Grgić surveys the state of early Balkan cinema as she has found it in the close-to thirty archives in the South/East/Central European region. “The small percentage of surviving archival films in the Balkans emerge as archaeological vestiges of what once was, and can be perceived as memories — incomplete, fragmentary and blurry — of the original films,” (37) Grgić writes. She outlines the stakes of her project to lie both in the discovery of the region’s early cinematic past, a period of time that roughly spans the early 1890s until the end of the 1912–1913 Balkan Wars, and in the affectively heightened acts of remembrance that contemplation of such a fragmentary case of film heritage inevitably entails. The paucity of extant films in a particular part of the world, especially from before 1913, will not necessarily make it news-worthy for the early cinema historian. That the overwhelming majority of the world’s silent film heritage has been lost to war, pillage, fire, natural disaster, the elements, time, or simply its preservation on more durable materials is by now a well-known trope. Nevertheless, the realities of loss, particularly in the case of the South/Central/East European region, may have some contributions to make to film studies discourse in general.

What is cinema without film? Grgić notes that there are no statistics to confirm the number of extant films in the South/East/Central European region (29–30). That being said, she does give an example of loss that may distinguish this region’s film studies as, not — sadly — exemplary, but perhaps foreshadowing the not-so-distant future. “Referring to the film catalogue compiled by the Romanian film historian Bujor Ripeanu,” Grgić writes, “out of 25 fiction films made in Romania until 1918, only one has survived” (29–30). In the United States, the fact that the Library of Congress establishes three-quarters of the nation’s silent film history as missing still makes headlines.¹⁾ The sense of loss may be because with twenty-five percent of the over ten-thousand silent films produced in America, there is still much to lose. But what do you do when practically none of a region’s films remain? With the sample of available objects nearing zero, what does it mean to continue to understand “film” as the descrip-

1) Abby Ohlheiser, “Most of America’s Silent Films Are Lost Forever,” *The Atlantic*, December 2013, accessed September 30, 2022, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2013/12/most-americas-silent-films-are-lost-forever/355775/>.

tive term in this field of study? Why not call it pataphysics, as suggested by Eric Kluitenberg regarding the archaeology of “imaginary” media, the science of the fictional creations found in myth or legend?²⁾

The question is particularly intriguing as the account of early cinema’s trajectory through the South/East/Central European region given by Grgić is as rigorous as it is expansive. The book assembles an abundance of material about the silent era from non-filmic, that is, literary-critical, photographic, architectural, and other visual-cultural sources. Locating early cinema in the few physical film prints and ephemera that remain extant as much as the artifacts of other media dispositifs, Grgić understands early cinema as a cultural “imaginary” more than a delimitable set of objects. This not only aligns her work with the more speculative and archaeological work in the field³⁾ but also ends up bolstering her argument that cinema’s legacy in this region is to be sought in the systematic representation and persistence of certain dynamics of colonialism, othering, and self-representation.

Another payoff of this “imaginal” approach to cinema lies in the possibility of complicating the narrative of difference that has characterized cinema in the South/East/Central European region since its purported origins at the hands of Western industry and capitalism. Firstly, by reclaiming the discourse of its origins, which Grgić does in chapters one and two. No longer bound to the materials of film, cinema shows evidence of roots in a range of regional practices and popular traditions. Secondly, by tapping into multiple, often contesting imaginaries, it becomes possible for the cinema historian to locate difference and otherness as being produced locally and as inherent to a socio-cultural fabric that is multi-ethnic, multi-confessional, and multicultural, rather than imposed from without.

In this, Grgić makes an important point. If prior generations of scholars have focused on stereotypes of belligerence in the cinema of and on this region, Grgić succeeds in tempering the implication of cinema’s ideological complicity by showing the multiplicity of agendas involved in the region’s reception of Western notions of progress, industry, and modernity. The camera may have been used to record scenes of violence, insurgency, and war, particularly at the hands of imperial powers whose interest in eastwardly expansion or continued occupation such images would have served. This was the case, for instance, with the scenes of atrocity in Ottoman Macedonia between 1893 and 1912 that legitimized the involvement of the Great Powers in the region’s geopolitics (170–175). Or, similarly, the imperial camera’s creation of images of seeming backwardness would have helped bolster the impression of industrial advance back home (155–156). Rather than take for granted locals’ subjugation by the camera, a narrative that is often conditioned by presumptions of locals’ “naïve” reception of technology, Grgić finds ways of restoring nuance to the relations cinema introduced between viewer and viewed, self and other, occupier and occupied. She does this by gathering together ample evidence that the South/East/Central European region was indeed aware of cinema’s capacity for propaganda and political persuasion, often to the point of applying it to their own purpose. For instance, the author mentions the immediate validation gained by the Montenegrin King by distinguishing a film Pathé-

2) Eric Kluitenberg, “On the Archaeology of Imaginary Media,” *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 48–69.

3) Pavle Levi, *Cinema by Other Means* (Oxford: Oxford University Press, 2012); François Albera, “First Discourses on Film and the Construction of a ‘Cinematic Episteme,’” in *A Companion to Early Cinema*, eds. André Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago Hidalgo (New York: Wiley-Blackwell, 2012), 119–140; Erika Balsom, “Introduction — The Othered Cinema,” in *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 9–25; Noam M. Elcott, “The Cinematic Imaginary and the Photographic Fact: Media as Models for 20th Century Art,” *PhotoResearcher: ESHPh European Society for the History of Photography* 29, (2018), 7–23.

Frères made about fallen Montenegrin soldiers with a Third Degree of Honor awarded to its director (189). And, perhaps even more effectively for her argument, her range of accounts of films available in the region during this period suggests that moving images were not merely being consumed, but also deliberately manufactured by local producers whose work often sought to directly address the issue of cultural presumptions being introduced through cinema.

If Grgić's book brings much new to the table and builds an argument for early cinema in the South/East/Central European region as a case study for world cinema, it is not solely by uncovering a range of new film artifacts. The book is interesting methodologically because it builds understanding of its topic out of considerations that are cinematic in both the strictly materialist *and* the expanded sense of the term and by locating cinema in a range of technical and discursive effects. It foregrounds the networks of cultural exchange and intermedial hybridity that originally constituted cinema and that continue to make its investigation productive in spite of "incompleteness, fragmentation and blurriness" (37).

Already in the first chapter, entitled "Visual Culture in the Balkans, Haptic Visuality, and Archival Moving Images," the books commit to introducing this region's early cinema in the context of a discussion of the haptic, a mode of visibility Grgić draws on a range of thinkers to define and which she argues characterizes the region's cultural heritage (35–40). The variegated history of the haptic reinforces the connections between the region's cinema and the legacies of other arts. For instance, Grgić guides her reader through consideration of the abstract patterns on Albanian tapestries and of the surface values of Macedonian Islamic architecture before broaching the topic of what silent cinema in this region looked like (50–60). Viewed through the lenses of applied art, Mediterranean icon-painting, and architectural ornament, the moving image made by the Manakia brothers of a single seated weaver threading her loom (Figures 25, 59) will no longer appear as a symbol of the region's economic backwardness and its failure to adopt Western-style mass production. Instead, Grgić presents the brothers' decision of capture the weaver's handiwork on film as recognition of a mode of perception characteristic of this region that valorized textured surfaces, shadow-play, and tactile visibility. Their presence in this mechanically-produced image testifies to the kind of "afterlife," "survival" (*Nachleben*), or resurgence of certain iconic images that make them definitive of a given culture or civilization (60–61). Part of what underpins the decision to organize this chapter around the haptic is the reemergence of this notion within strands of film theory preoccupied with embodied modes of perception in cinema. These modes have themselves returned to Eastern genealogies of vision, such as Laura U. Marks on the persistence of transcendence and immersion in contemporary cinema (53) or Sergei Eisenstein (reference to whom is missing) on the recurrence of certain image-formulae of "pathos" or heightened affect, such as the "inverse" perspective or the axonometric drawing Grgić here brings examples to illustrate (Figures 28–31, page 64).⁴⁾

If the first chapter locates cinema temporally across different historical strata, the second chapter, entitled "Historicizing the Balkan Spectator and the Embodied Cinema Experience," situates it in space. How did cinema relate to other spaces of modernity and in which contexts did it first appear? The question is well-chosen for at least three reasons; firstly, because of the ephemerality of early cinema sites, secondly, because of the expansion in cinema's discursive territory that potentially ensues and, thirdly, because of the inaccessibility of information on this subject in the English or German lan-

4) Yve-Alain Bois, "Sergei M. Eisenstein. Montage and Architecture," *assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, no. 10 (1989), 111–131.

guage. Grgić finds evidence of cinema at a range of familiar locations for early cinema, including the fairground, the circus, inns, hotels, and taverns, indicating its close association with other, similarly temporary, sites of visual spectacle. Film screenings that took place in coffeehouses receive particular attention as these not only hark back to the *meddahs* (public storytellers) and *Karagöz* (shadow-puppet theater shows) of Ottoman times but, because of their combination of entertainment with stimulants, position cinema as a counter-site to modernity, or a *heterotopic* space (77).⁵ The notion of the haptic again becomes relevant here as the cinematic is discovered by Grgić at the experiential level in texts such as short stories by the Yugoslav novelist Ivo Andrić (80–81) and the Bulgarian writer Ivan Andreichin (98–102).

Grgić's digest of existing film historical sources deserves special commendation. In one segment of the second chapter (83–92), as with — happily — many similar segments throughout the book, the author consolidates studies of cinemas written within national discursive frameworks that have become classics in their respective region but that, for lack of translation, remain out of reach to readers with no Slavic linguistic background. In the above-mentioned segment, for instance, we have opportunity to learn that just six months after the 1895 December screening by the Lumière Brothers, projected and photographic moving images appeared in Vienna (27 March 1896), Bucharest (27 May 1896), Belgrade (29 May 1896), and within the same year, they emerge in Maribor, Zagreb, Sophia, Thessaloniki, Istanbul, Trieste and Northern Macedonia (83–92). The rapidity with which film emerged across this region is noteworthy, particularly in contrast with other forms of image production. While it is important to distinguish between the availability of cinema's physical apparatus and its eventual reorganization of a culture's field of sensory relations, the appearance of film virtually simultaneously across the European continent should counter presumptions made regarding the region's experience of modernity.⁶

The book's third chapter, entitled "Mapping Constellations: Movement and Cross-cultural Exchange of Images, Practices and People," bears out the need to extend the conceptual, disciplinary but also national frameworks in which scholarship on cinema tends to take place. In this chapter, Grgić presents the handful of individuals whose investment into and enthusiasm for moving images made possible the emergence of the medium within such a short time period in this region. Procuring technical equipment and films from distributors like Gaumont and Pathé-Frères in cities like Vienna and Budapest, these entrepreneurially-minded enthusiasts of film, much like other itinerant entertainers, brought moving images into the lives of inhabitants of more rural areas. And while some of these individuals, such as the film-"adventurer" Stanislaw Noworyta (129–130), covered more ground with their showmanship than others, all of them led a peripatetic lifestyle that may have substantially contributed to the establishment of the very networks of infrastructural and filmic exchange that would soon make possible cinema's institutionalization. The role of intercultural, multi-lingual, cross-border, and transnational relations in determining cinema's emergence becomes clear in Grgić's account of these pioneers' nomadic approach to cinema spectatorship. Cultural difference would have been inscribed into cinema starting with its very conditions of appearance — in addition to the experience of largely untranslated intertitles and foreign cultural contents on films imported from France, America, Denmark, Germany, etc. (129–135, 136). As Grgić's book makes evident, the conditions in which ear-

5) See also Michel Foucault and Jay Miskowicz, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16, no. 1 (1986), 22–27.

6) This has also been recently demonstrated by Izabella Füzi: Izabella Füzi, *[From the Fairground to the Movies: The Emergence of Hungarian Mass Visual Culture (1896–1914)] A Vurstlitól a Moziig: A Magyar Vizuális Tömeg-kultúra Kibontakozása (1896–1914)* (Szeged: Apertúra Könyvek, 2022).

ly cinema in this region was exhibited, distributed, and circulated testify to the existence of a thoroughly cross-cultural network of exchange between different cultures, languages, faiths, and ethnicities.

Two of the examples of itinerant film pioneers Grgić gives in this chapter demonstrate the potential behind such cross-cultural dialogue in the contemporary scholarly context, namely in terms of intercepting with and cross-fertilizing ongoing and parallel projects in film archival research. Without such dialogue, neither of the two following figures would have been discovered as significant. The first one is Louis Pitroff de Beéry, a nomadic film exhibitor and a filmmaker responsible for several film titles in the early teens (134–139). His film *Karađorđe* from 1911, which Grgić returns to in detail later in the book, is “considered the first Serbian fiction film, but also the first Balkan fiction film by some film historians” (136). Despite the arguably crucial role de Beéry played in the emergence of cinema in this region, piecing together who he was and what he did would prove difficult without doing “inter-archival” research — as Grgić has herself done — in Bosnia and Herzegovina, where he appears to have shown films, Serbia, where he made films, France, where he developed his films, and Hungary, from which he originated.

Similarly, research into the legendary Ienache and Milton Manakia, a.k.a. the Manakia brothers, also requires a circuitous path through the region's many archives (139–144). The mystery that continues to shroud basic information regarding the brothers, who made some of the world's earliest ethnographic footage and who, as Grgić writes, captured the last days of the Ottoman Empire on camera, may have as much to do with the lack of cross-cultural dialogue between different national archives as it had with their mixed ethnicity and cultural heritage. Born of a Romanian and Moldovan minority population and working out of Greece and Northern Macedonia, the brothers would be ultimately separated by the Iron Curtain and most of their films lost. “Rather than focusing on the parameters of present-day nations,” Grgić writes, referring to separate attempts on the part of film historians to claim the Manakia Brothers as Yugoslav, Macedonian, Greek, Albanian Turkish, or Romanian nationals, “the early cinema history in the Balkans is [here] envisaged through a transnational and intercultural perspective, which allows the plurality of voices and micro histories to emerge” (148). That the Greek auteur Theo Angelopoulos dedicated his magnum opus, *Ulysses' Gaze* (1995), to tracking down the traces of films by the Manakia brothers serves her point nicely. This kind of investigative process not only benefits individual nations' and regions' film histories, but also secures a better preparedness for the challenges of mapping a world cinema and a post-filmic discourse regarding cinema.

Grgić dedicates the final two chapters of her book to the phenomenon of a “gaze” through which early cinema negotiated an imaginary of the Balkans. Chapter four, entitled “Imagining the Balkans: the Cinematic Gaze from the Outside,” examines several episodes in the crafting of the Balkan “Other” through a visual discourse of war, violence, and atrocity in still and moving images. Key to the argument is the creation of the images at the hands of foreign professional film producers and amateurs who are traveling for purposes of tourism or ethnographic study. Coming to the region during an era of historic conflict, rebellion, and counter-insurgency that culminated in the Balkan Wars of 1912–13, these outside observers shot images of locals they imagined to be bandits, rebels, or soldiers engaged in scenes of unrest, as well as those individuals, such as merchants and artisans, who were perceived as typifying the generally “Balkan” character of the region. Among these, Grgić relates, are scenes shot by the Charles Urban Trading Company, a contingent with often “little knowledge of the history and local traditions” (167), the visual accounts of several episodes of battles, skirmishes, and atrocities during the Balkan Wars taken by filmmakers hired by Pathé-Frères, and scenes of refugee camps docu-

mented by members of Albert Kahn's "human geography" project. These and other films both mentioned and omitted (such as, for instance, Georges Méliès's *The Terrible Turkish Executioner* from 1904) coopted the gaze of the film camera to create a "savage" or "exotic" spectacle that implicitly served the interests of Western geopolitical involvement in a region, insofar as this was battling the collapse of two historic empires and the rise of nationalism in its newly formed nation-states.

Beyond blatantly self-serving reportage, another feature that characterizes this "Balkanizing" gaze is its compromised documentary status. Grgić notes on several occasions that the footages of atrocities and violence were often staged. Although it is not perhaps surprising that production companies shied away from actual battlefields (although some, like de Beéry, allegedly joined them), the extent to which they owned up to their spectators as fabricating reality appears to have varied. Some films, such as Pathé-Frères' *Assassination of the King and Queen of Serbia* (1903) and *Massacre in Macedonia* (1903), were clear reenactments portraying events no traveling cameraperson could have happened upon by chance (although they were not marketed as such). Other views, such as *With the Insurgent Bands of Macedonia* (1904), were extolled as actualities, newsreels, or, as the Charles Urban company put it, "the only Animated Pictures of Macedonian and Bulgarian Scenes in existence" whose producers would have been taking the "risk of being shot" in procuring the images for Western audiences. Early cinema is thus shown to be coincident and complicit in the colonialist process (177).

However, for Grgić the story of early cinema in the South/East/Central European region does not end there. Images may belong to their makers, but the desire to make further images does not. Her final chapter, entitled "Made in the Balkans: Mirroring the Self," surveys the range of filmmaking practices that appeared in the wake of the introduction of western cameras by outside observers of the region. Grgić's purpose here seems partially to reorient the discourse of post-colonialism from the cultural pessimism of self-Balkanization, which she inherits from prior generations of scholar, into a more affirmative and validating discourse of "self-representation". And while this gesture and the ensuing readings of various film productions in Cluj, Ljutomer, Sombor, Split, and elsewhere offer eloquent testimony to this effect, this reader remained intrigued by her decision to ultimately focus the end of the book on two examples of films dedicated to not only nation-building, but also examples of unabashed nationalism within early film production. Both *The Life and Deeds of the Immortal Vožd Karađorđe* (1911), a celebration of a nineteenth-century Serbian military leader, and the depiction of Romania's 1877 independence war, *The Independence War* (1912), also known as *Independența României*, are consciously Romantic portrayals of military might (the military of both countries being involved in production) and national sovereignty (*Karađorđe* was purchased by the Serbian Royal Court) as demonstrated in the vanquishing of the Ottoman enemy. And while the size of the productions, their cast, and *mise-en-scène* may make them landmarks in the region's history of pre-industrial filmmaking, they imply the downfall of the imaginary of intercultural and multi-ethnic dialogue that Grgić so beautifully demonstrated to have once bolstered cinema into a cultural imaginary in the region. This reader is left desiring of further discussion of the many other, less-than-usual-sounding genres of film production the region's enterprising pioneers embarked upon, such as the Greek Spyros Dimitrakopoulos' comedies (220–221), Romanian and Bulgarian detective and adventure films (221), Serbian realist dramas (221, 203), Slovenian home movies made under the influence of an itinerant Fritz Lang! (216–220), and a Hungarian-Serb's visionary scenes of Greek love and statuary come-to-life (203–204). These seem to bear evidence of the kind of asynchronous contemporaneity or "hybrid modernity," as Grgić puts it, that makes South/East/Central European early cinema such an intriguing case of study. Or, in her words, a "*heterotopia*," "[connecting] spectators in the Balkans to other spaces," as

Grgić puts it, “and [allowing] them to join the global network of viewing, sharing, and appropriation of spaces and events elsewhere.”

In summary, there are multiple cross-disciplinary and discursive agendas at work in Grgić’s treatment of cinema in the South/East/Central European region. The aim of the book is fundamentally to invest debate regarding this region’s cinema with critical, postcolonial, and speculative methods. In this regard, Grgić draws on a discourse of post or “semi”-coloniality that already exists in English-language film scholarship, particularly as represented by Maria Todorova and Dina Iordanova, the second of whom contributed the book’s foreword.⁷⁾ Questions of intersectionality, peripheralization, self-orientalism, and “Balkanization,” the consensual enactment by non-western individuals and institutions of toxic non-western stereotypes, already connect this region’s cinema scholarship with the emerging field of world cinema and its ambition to decolonize film discourse. Nevertheless, Grgić’s decision to focus on the historical period of early cinema makes for a novel and arguably necessary intervention in this body of scholarship. Firstly, the pre-industrial mode of production involved in early cinema and the artisanal and craft-based conventions it drew on open the door onto a range of cultural and artistic artifacts that would traditionally fall within the disciplinary purview of aesthetics and art history — discussing them within film history has the potential to foreground the multiple genealogies of concepts shared between these disciplines, such as, for instance, hapticity. Secondly, the itinerant nature of early cinema and the ephemeral quality of its exhibition spaces uncover a network of cross-cultural and multi-ethnic exchange that has the potential to overwrite any monocultural or national frameworks still palpable within the literature. And thirdly, because it is a neglected but not entirely untreated topic of film-historical research written in regional languages, early cinema in Grgić’s case has yielded a range of discoveries connecting different bodies of textual, visual, and archival knowledge. In this respect, Grgić’s movements across and in between the region’s national archives and institutions could invite Anglo-Saxon scholars to embark on their own trajectories through her Albanian, Serbian, Croatian, Slovenian, Hungarian, and Romanian references. Only by integrating these sources and giving them space within English-language scholarship will it become possible to decolonize South/East/Central European cinemas from the agendas of the west.

Eszter M Polónyi (University of Nova Gorica)

Bibliography

- Albera, François. “First Discourses on Film and the Construction of a ‘Cinematic Episteme,’” in *A Companion to Early Cinema*, eds. André Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago Hidalgo (New York: Wiley-Blackwell, 2012), 119–140.
- Grgić, Ana. *Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).
- Balsom, Erika. “Introduction — The Othered Cinema,” in *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 9–25.

7) Dina Iordanova, “Foreword: Travelling Down / Travelling Through,” in Ana Grgić, *Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).

- Bois, Yve-Alain. "Sergei M. Eisenstein: Montage and Architecture," *assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, no. 10 (1989), 111–131.
- Elcott, Noam M. "The Cinematic Imaginary and the Photographic Fact: Media as Models for 20th Century Art," *PhotoResearcher: ESHPh European Society for the History of Photography* 29, (2018), 7–23.
- Foucault, Michel and Jay Miskowiec. "Of Other Spaces," *Diacritics* 16, no. 1 (1986), 22–27.
- Füzi, Izabella. *A Vurstlitól a Moziig: A Magyar Vizuális Tömegkultúra Kibontakozása (1896–1914)* (Szeged: Apertúra Könyvek, 2022).
- Iordanova, Dina. "Foreword: Travelling Down / Travelling Through," in Ana Grgić, *Early Cinema, Modernity and Visual Culture: The Imaginary of the Balkans* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).
- Kluitenberg, Eric. "On the Archaeology of Imaginary Media," *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011), 48–69.
- Levi, Pavle. *Cinema by Other Means* (Oxford: Oxford University Press, 2012).
- Ohlheiser, Abby. "Most of America's Silent Films Are Lost Forever," *The Atlantic*, December 2013, accessed September 30, 2022, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2013/12/most-americas-silent-films-are-lost-forever/355775/>.

Pozastavení se mezi realismem a modernismem

Emre Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Cham: Palgrave Macmillan, 2018).

Knihu Emre Çağlayanova otevírá zdánlivě banální otázka: „Co je to s tím šustícím listím ve větru, [...] co to mělo znamenat?“ (ix). Jedná se o reakci na opakující se záběr ve filmu *Poslední dny* (Gus Van Sant, 2005), v němž postava na útěku před nezvanými hosty vyběhne mimo obraz a divák — místo aby ji očima následoval — je nucen po třicet vteřin pozorovat větvový stromů, jímž proudí vítr. Pro kontempLATIVNÍ tvorbu spojenou s hnutím „pomalé kinematografie“ (slow cinema) je zkoumání těchto na první pohled nudných a bezvýznamných momentů typické; a dost příznačně se podobné filmy objevují s nástupem nového milénia zahlceného nadbytkem informací, jež nás atakují ze všech stran s čím dál tím rychlejším tempem.¹⁾

Recenzovaná publikace vychází z disertační práce, kterou filmový publicista a výzkumník tureckého původu dokončil na Univerzitě v Kentu v roce 2014. Výsledná o čtyři roky později vydaná kniha *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (2018) v duchu historické poetiky zohledňuje dějinný kontext a produkční fáze pomalé tvorby, jež pak využívá k neoformalistické analýze filmů. Představuje první publikaci, která v návaznosti na Davida Bordwella uchopuje pomalou kinematografii jako institucionální hnutí i jako estetický mód oscilující mezi realismem a modernismem. Autor si podle svých vlastních slov klade za cíl vysvětlit příčiny a důsledky kvalit daných snímků tím, že věnuje stejnou pozornost jak jejich formálním rysům, tak historickým podmínkám jejich výroby, uvádění, distribuce a recepce.

Çağlayan pomalou kinematografii zkoumá skrze dvě hlavní hlediska. První tvoří formální aspekty — „estetická materialita“ —, tedy prvky vedoucí k požadovanému meditativnímu způsobu diváctví (mrtvý čas, oddramatizování každodenních činností v reálném časoprostoru, minimum střihů aj.), které autor analyzuje v souvislosti s paralelním vývojem lokálních (národních) a globálních (mezinárodních) specifik. Druhým ohniskem zájmu jsou institucionální a historické podmínky a nové způsoby promítání a recepce filmů, jež umožnil nástup digitálních technologií.

1) Van Santův film byl inspirován tvorbou Chantal Akerman, jak sám zmiňuje v dokumentu věnovaném Akerman s názvem *Nikam nepatřím* (Marianne Lambert, 2015), což bohužel autor textu ani v rámci vztahových vlivů nezmiňuje. Peter Bowen, „...the Way Someone Would Shoot a Film in an Architectural Magazine“: Gus Van Sant on Last Days“, *Filmmaker Magazine*, 2018, cit. 8. 9. 2022, <https://filmmakermagazine.com/105592-the-way-someone-would-shoot-a-film-in-an-architectural-magazine-gus-van-sant-on-last-days/>.

Çağlayan mluví o umělecké kinematografii, pod kterou snímky řazené k pomalé kinematografii spadají, jako o upozadovaném tématu, ne ve vztahu ke kritické reflexi, ale co se nových odborných konceptualizací týče. Opírá se proto hlavně o dvě dnes již kanonické publikace, jež jsou pro historicko-poetický přístup zásadní — *Narration in the Fiction Film* (1985) Davida Bordwella a *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (2007) Andráse Bálinta Kovácsa.²⁾ Kniha rovněž navazuje na antologii Rosalindy Galt a Karla Schoonovera *Global Art Cinema* z roku 2010, jež kombinuje hledání nových metod zkoumání soudobých trendů v umělecké kinematografii (včetně slow cinema) s propojováním nízké a vysoké kultury — tzn. „nečistou“ kinematografií.³⁾ V duchu této publikace Çağlayan zbavuje pomalou kinematografii pověsti „nudných“ filmů s dlouhými záběry, ve kterých se ještě ke všemu nic neděje, a zároveň projevuje zájem o proplétání umělecké kinematografie s žánrovými inklinacemi.

Dále se Çağlayan zabývá dvěma zásadními příspěvky ke zkoumání pomalé kinematografie — *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* (Ira Jaffe, 2014) a *Slow Cinema* (eds. Tiago de Luca a Nuno Barradas Jorge, 2016).⁴⁾ Zatímco první zmiňovanou publikaci autor vnímá spíše kriticky, ke druhé odkazuje pozitivně, byť s výtkami. Jaffeho knize (oprávněně) vytýká přílišné zaměření na textuální analýzu bez zohlednění souvislostí, jež vyvstávají z kritických debat o globálním působení pomalé tvorby. Ve druhém případě polemizuje například s de Lucovou tezí, že pomalá kinematografie za svou estetickou a politickou sílu vděčí realismu v duchu André Bazina, spočívajícím v „nepřerušovaném zachycení skutečnosti a její přeměně v esteticky ctnostnou vizi“ (11). Jakkoli se Çağlayan k Bazinovu dědictví rovněž hlásí (viz níže), namítá, že zatímco bazinovský realismus usiluje o „objektivní a nefiltrovanou reprezentaci reality“, pomalá kinematografie realismus přetváří do podoby „odlišného, přehnaného, manýristického a často zkresleného subjektivního vnímání skutečnosti“ (12). Osobně bych publikaci editované de Lucou a Barradasem Jorgem vytkla rovněž selektivnost při výběru tvůrců, jejichž díla v kontextu pomalé kinematografie rozebírají — výběr působí nesystematicky, jako by se přispěvatelé zaměřovali jen na své idiosynkratické oblíbenosti.

Autor se ve své knize věnuje třem představitelům pomalé tvorby — Bélu Tarrovi, Tsai Ming-lianovi a Nuri Bilge Ceylanovi.⁵⁾ Strukturu zároveň buduje okolo třech typů nálad či naladění — nostalgie, absurdna a nuda —, které považuje za stěžejní estetické prvky pomalé kinematografie. Tvorbu zmíněných tří režisérů vidí autor jako nostalgickou, protože anachronicky znovuzrozuje estetické tendence modernistických filmů 60. a 70. let. Filozofický termín „absurdno“ přejímá ze směru avantgardního divadla, který se rozvíjí od 50. let 20. století a v souznění s dobovým existencialismem spatřuje v lidském bytí absurditu kloubící „nesynchronní, nemístné a opožděné“ (xii–xiii). A nudu Çağlayan nevnímá pouze negativně jako rozhořčení nad ztrátou času, nýbrž jako formální strategii vyžadující trpělivost, jež proměňuje „nečinnost a monotónnost v produktivní a esteticky obohacující zážitek“ (xiii). Tyto koncepty autor využívá k objasnění stylistických strategií pomalých filmů, výrazně se však

2) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985). András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

3) Rosalind Galt – Karl Schoonover, eds., *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

4) Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* (New York: Columbia University Press, 2014); Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge, eds., *Slow Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).

5) Výběr těchto tří zásadních osobností měl demonstrovat rozmanité stylistické rysy pomalé kinematografie a také jejich geografické rozšíření po celém světě. Lze nicméně vytknout absenci zastoupení tvůrců ze Severní či Jižní Ameriky, stejně jako zastoupení žen režisérek. Tuto absenci uznává i autor textu s poznámkou, že ve filmovém průmyslu i v pomalé kinematografii pracují převážně muži (xiii).

liší míra jejich uplatnění a uplatnitelnosti. Například v tvorbě Bély Tarra budeme absurdno hledat jen těžce a v kapitole jemu věnované Çağlayan zmiňuje absurditu pouze ve spojení s velrybou ve filmu *Werckmeisterovy harmonie* (2000) a s Tarrovým výrokem o černobílém filmovém materiálu: „Černočerné oblasti rámu zakrývají význam a unikají narativnímu uchopení, přičemž zároveň činí filmy absurdními“ (93).

Çağlayan přichází s tezí, že v rámci pomalé kinematografie dochází k proplétání realistických tradic s tradicemi modernistickými. Na tuto provázanost již poukázal András Bálint Kovács slovy, že „jedním z hlavních příspěvků neorealismu k modernismu bylo jeho potlačení hierarchie mezi narativním pozadím a narativním popředím, čímž se uvolnila narativní struktura“ (253). Podle autora se projevuje také i ve zmiňované přeměně bazinovského realismu, zejména logiky dlouhého záběru, v subjektivně deformované vidění skutečnosti. Çağlayan propojování realismu a modernismu v pomalé kinematografii demonstruje ve třech podobách: nostalgii odkazující na evropský modernismus u Bély Tarra, absurdního humoru v díle Tsai Ming-lianga a nudy v tvorbě Nuri Bilge Ceylana.⁶⁾ Sbližování realistické a modernistické tradice tedy na rozdíl od Kováče obohacuje o rozměr lokální i globální filmové praxe, čímž problematizuje zjednodušující tvrzení o akceleračním a homogenizačním efektu globálního kapitalismu. Ukazuje, že vybraní autoři vytvářejí díla, jež sice odpovídají globálním tradicím filmových nových vln, ale současně se v nich odrážejí lokální prvky, jako například guerrilla styl natáčení typický pro tureckou Yeşilçam kinematografii v tvorbě Ceylana. Odpovědi hledá v pragmatických reakcích filmařů na lokální tvorbu stejně tak jako na globální estetické debaty a kritické koncepty.

Çağlayan rozděluje svůj text do pěti kapitol. V první z nich se věnuje obsáhlému úvodu do problematiky pomalé kinematografie, její genealogii a uměleckým vlivům. Představuje v něm argumenty spojované s „hnutím za zpomalení“ (slow movement), jehož agendu však označuje za příliš zjednodušující, jelikož podle něj lze zpomalování filmového času pozorovat již od počátku kinematografie. Na druhou stranu přitom opomíjí, že se tento diskurz objevil primárně v reakci na zmíněný homogenizační efekt globálního kapitalismu, který se v mainstreamové kinematografii projevil tlakem na zesílenou kontinuitu vyprávění.⁷⁾ V okamžiku, kdy dochází ke zrychlování spotřeby, snižuje se naše kognitivní kapacita pozorovat protáhlé záběry a nuda se stává nepřítelem, kterému se snažíme za všech okolností vyhnout. Zesílená kontinuita tak koreluje s vývojem zrychleného vnímání, které se projevuje bližším rámováním, extrémními rozdíly ve využití objektivů (rychlé střídání širokoúhlých a dlouhoohniskových variant), takzvanou odpoutanou kamerou, která volně pluje prostorem bez ohledu na pohyb postav, ale hlavně rychlejším střihem (nižší průměrnou délkou záběrů).

Dále autor poukazuje na to, jak zásadní úlohu sehrály tyto posuny ve vnímání u mezinárodních festivalů, kritiky, akademie či blogů. Pomalá kinematografie coby odnož kinematografie umělecké totiž přitahovala a stále přitahuje pozornost elitářských zájmů, které v ní spatřovaly alternativu vůči zesílené kontinuitě. Zejména zvýšená role mezinárodních filmových festivalů, pitchingových fór, koprodukcí a fondů podnítila finanční i kulturní podporu filmů, které byly považovány za umělecké, potažmo pomalé, a na druhé straně podpořila kritické uvažování upřednostňující nedominantní formy vyprávění (17).

Lze tvrdit, že historickou genealogii pomalé kinematografie lze pozorovat již ve 20. letech — tendence k pomalosti vidíme například v tvorbě Victora Sjöströma nebo Carla Theodora Dreyera a poz-

6) Tyto tři tendence — nostalgii, absurditu a nudu — však v různé míře rozprostírá napříč tvorbou všech tří režisérů.

7) David Bordwell, „Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film“, *Film Quarterly* 55, č. 3 (2002), 16–28. Rovněž poukazuje na tendenci diskuze rozdělovat na ty, jež zastávají zpomalení, a ty, jež hnutí zavrhnou jako nostalgickou a regresivní ztrátu času.

ději ve vlivných uměleckých trendech, jako byly neorealismus, modernismus či strukturalismus. Každé z těchto hnutí doprovázely nové technické možnosti, které vedly ke stylistickým inovacím. Estetika pomalosti však podle autora zesílila v reakci na konkrétní faktory, mezi něž patří úpadek analogového filmu a vzestup digitálních technologií (umožňujících např. nahrávat bez nutnosti střihu), již zmíněné změny v způsobech sledování filmů a rostoucí obliba blockbusterů, která u části publika vytvořila poptávku po alternativě (10).

Druhá kapitola se zaměřuje na tvorbu maďarského režiséra Bély Tarra. Sleduje vývoj jeho autorské vize od počátků ve stylu cinéma vérité po jeho poslední film *Turínský kůň* (2011), byť opomíjí jeho raný televizní film *Macbeth* z roku 1983. V této kapitole, stejně jako ve dvou následujících, je vidět, že se Çağlayan detailně orientuje v hudební tvorbě a v řadě případů čerpá ze své v mezidobí publikované studie s názvem „Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design“ (2018).⁸⁾ Autor demonstruje, jak se v pomalých filmech míchají, smyčkují a modulují rytmy okolních zvuků, díky čemuž se pomalost promítá i do sluchového vnímání. Příkladem je prolog s dobyt看em obývajícím farmu bez jakékoli lidské přítomnosti v *Satanském tangu* (1994), který autor shrnuje následovně: „Tato kontemplativní scéna v pravém slova smyslu představuje symbolický příklad mrtvého času a popisné pauzy: při absenci jazyka a konvenčních forem významu se sekvence spoléhá na různé využití zvukových efektů — vítr, zvony, bučení“ (65).

V kapitole o Tarrovi Çağlayan seznamuje čtenáře s řadou funkcí, které spadají do filmově-historického chápání pomalé kinematografie. Například pojetí dlouhého záběru upřesňuje skrze definici Eda Gallafenta, podle níž je dlouhé trvání určeno nejen různými historickými konvencemi, ale i tím, jak kontrastují s jinými formálními prvky, jako jsou střih a mizanscéna. Příkladem může být scéna z *Werckmeisterových harmonií* (2000), ve které sledujeme několikaminutovou oslavu tety Tünde a opileho generála. Çağlayan tvrdí, že vybudované prostředí scény prosazuje kameru jako svébytného pozorovatele, což je ještě zesíleno v momentě, kdy postavy rámuje dveřmi a nabádá tak diváka k pečlivější kontrole a zkoumání filmového obrazu. Poukazuje také na známou, ale obecně jen středně využívanou techniku Cinemetrics⁹⁾ umožňující podrobnou analýzu střihu, bohužel ji však ve své analýze dále nijak nevyužívá, přestože se již řada Tarrových, Tsaiových i Ceylanových filmů v databázi nachází (a platilo to i před rokem 2014).

V dané kapitole autor zároveň představuje řadu konceptů, které jsou podle něj pro porozumění pomalé kinematografii zásadní. Prvním je Bazinova teorie realismu, kterou pomalá kinematografie podle autora posouvá do extrému tím, do jaké míry odděluje narativní motivaci záběru od toho, co zobrazuje, čímž vytváří oddramatizované sekvence plné rozpínavých momentů mrtvého času. O něco méně podrobně se věnuje termínu „obraz-čas“ Gillesse Deleuze,¹⁰⁾ na kterém se snaží vysvětlit určité estetické účinky pomalého filmu, primárně prvek mrtvého času. Autor vychází z Deleuzovy interpretace daného jevu v poválečném neorealismu, prezentujícím divákům „čisté optické a zvukové situace“

8) Emre Çağlayan, „Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design“, *The New Sound-track* 8, č. 1 (2018), 31–48.

9) *Cinemetrics*, cit. 8. 9. 2022, <http://www.cinemetrics.lv/database.php>.

10) Deleuze uvažuje o existenci filmového obrazu v rámci dvou módů: obrazu-pohybu a obrazu-času. Poválečná kinematografie podle něj spolu s novým vnímáním reality přinesla nový typ obrazu s novou dimenzí času. „Jsou to čisté optické a zvukové situace, v nichž postava neví, jak odpovědět, prostory zbavené původního smyslu, v nichž přestává zakoušet a jednat, takže se dává na útěk, na projížďku, přechází sem a tam, mlhavě lhostejná k tomu, co se stane, nerozhodná v tom, co má dělat.“ Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas* (Praha: Národní filmový archiv, 2006), 323–324.

(54), jež vyjadřují časovost přímým a nefiltrovaným způsobem. Posléze Çağlayan zmiňuje také „popisnou pauzu“ Gerarda Genetta — okamžik, ve kterém se vývoj vyprávění pozastaví bez bezprostředního nebo rozpoznatelného důvodu. Popisná pauza je podle autora užitečným pojmem, neboť dovoluje pochopit, jak mrtvý čas souvisí s narativním vývojem. „Popisná pauza je extrémní bod, ve kterém vyprávění pokračuje, zatímco příběhová akce je opuštěna. Jinými slovy, tok informací a akce ve filmu si zachovává kontinuitu, zatímco příběhové události a vývoj se zdají být pozastaveny“ (58–59).

Konkrétněji Çağlayan pracuje s figurou flâneura, označující postavy bezcílně bloumající v prostoru.¹¹⁾ Tento termín používá k analýze „tarrovských“ scén, ve kterých se nejen postavy, ale i doprovázející kamera „prochází“ a pozorují okolní prostředí. Základ kontemplativního způsobu diváctví podle autora spočívá v trojúhelníkovém vztahu mezi protagonistou, kamerou a divákem, ve vztahu, který ztělesňuje postava flâneura, „jehož neustálý pohyb a odcizený pohled v mnoha ohledech připomíná Tarrova kamera“ (77–78). „Flâneurská“ kamera tak zejména ve spojení s kompozicí a pohybem kamery nabádá diváka k pečlivějšímu pozorování filmového plátna. Bezcílně se plahočící postavu vidí autor zároveň jako metaforu Tarrovy kontemplativní estetiky, ve které se postavy i kamera procházejí s účelem pozorovat.¹²⁾

Çağlayan dále tvrdí, že Tarrovy filmy jsou nostalgické, ale nikoli regresivní či recyklující. Vzhlíží-li k modernistické tvorbě 60. a 70. let a aplikují určité formální prvky,¹³⁾ zejména motivy černobílého filmu a melancholického tónu, jež podle autora odpovídají jisté estetické tendenci zasazené do regionálního a geopolitického kontextu střední Evropy. Tento pohled se podobá pojetí Kováče a způsobu, jakým nahlíží na rozdělení evropské modernistické kinematografie podle států.¹⁴⁾ Nicméně fakt, že Tarr využívá černobílý materiál, se dá z důvodu jakési depresivní vize socialistického východu vyvrátit, a to tvrzením samotného režiséra:

Miluji černou a bílou. Když vidíte černobílý obraz, okamžitě víte, že to není realistické [...] protože se něco transformuje. Na druhou stranu dokážu v temnotě skrýt spoustu věcí a dokážu si představit bílé světlo pro něco, co je důležité.¹⁵⁾

Jinými slovy, výběr černobílého materiálu je uměleckou formou komunikace (ne)skutečnosti spíše než depresivním zobrazením východní Evropy. Nakonec autor přichází s termínem „retro-umělecko-kinematografický styl“ (retro-art-cinema style), jímž označuje uměleckou senzibilitu založenou na nápodobě stylu minulé doby, konkrétně modernistické kinematografie. Tento popis nostalgické tvorby však autor načrtává velice vágně a obrysně, nikoli jako funkční nový koncept. Filmový modernismus 60. a 70. let je bezesporu obdobím, za kterým se jak tvůrci, tak i kritici a teoretici rádi ohlížejí, je však sporné, zda se zrovna v případě Tarra jedná pouze o nekritickou nápodobu stylistických konven-

11) Pojem využíval např. Walter Benjamin k reflexi zkušenosti chodce v moderním velkoměstě. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (New York: Bellknap Press, 2002).

12) Připodobňuje tuto strategii k tvorbě Rainera Wernera Fassbindera, který používá tento typ kamery a kompozice ke zdůraznění uvěznění svých postav a jejich izolace od společnosti jako celku. Na druhé straně říká, že Tarr nabádá diváka k voyeuristickému pozorování pomocí rámování, posíleného o pohyb kamery, kdy jsme si plně vědomi pohybu kamery, který ale neodcizuje, naopak vede ke kontemplativnímu vidění (77–78).

13) Dále vidí jako historickým precedentem strukturalismus 60. a 70. let, který v řadě estetických strategií používá pomalá kinematografie, jako je radikální délka a tempo záběrů, či eliminaci příčin a následků.

14) Kovács, *Screening Modernism*, 51.

15) Matt Levine – Jeremy Meckler, „Listening to the World: A Conversation with Béla Tarr“, *Walker*, 2012, cit. 7. 9. 2022, <https://walkerart.org/magazine/bela-tarr-turin-horse>.

cí minulosti, a ne spíše o přirozenou návaznost na kinematografickou tradici, se kterou osobně rezonuje a kterou zároveň svébytným způsobem posouvá a přetváří.

Další termín, který autor využívá k vysvětlení specifických prvků pomalé kinematografie, je „cinefilní moment“. Cinefilní moment přebírá od Paula Willemena, jenž jej chápe jako „privilegovaný, potěšující, fascinující okamžik vztahu k tomu, co se děje na obrazovce [...] jako jistý „moment odhalení“, „to, co je odhaleno, je subjektivní, prchavé, proměnlivé v závislosti na souboru tužeb a subjektivní konstituci, která je součástí konkrétního setkání s konkrétním filmem“ (83). A protože se autor snaží zapojit neoformalistickou analýzu, tedy ucelený rozbor zahrnující i prvky mimo střih a délku záběrů, představuje cinefilní moment vhodný nástroj, jak uchopit časoprostorově specifickou formu pomalé kinematografie nabádající k pozornému sledování. V tomto směru autor cinefilní moment popisuje jako fascinující okamžik poskytující diváckou slast. Může se jednat o gesto, barvu, zvuk, pohled, dialog nebo obraz, které jsou v rámci pomalé kinematografie zásadní pro svou schopnost něco odhalit, častokrát mimo kauzální rámec. Cinefilní moment tedy nabízí jakési uskutečnění Bazinovy estetiky realismu (83–84). Zde ovšem vyvstává určitý rozpor: zatímco Bazinova estetika se pokouší zachytit prvky, které nebyly původně zamýšleny pro kameru, Tarrova tvorba je velice detailně inscenována od délky záběru přes pohyby kamery až po rámování a neponechává žádný prostor pro improvizaci. Přesto Tarrovy filmy podle autora cinefilní momenty obsahují, neboť kombinace dominantních prvků pomalé tvorby, jako jsou dlouhý záběr, mrtvý čas a obsesivní rámování, diváky nejen povzbuzuje, ale i nutí detailně pozorovat a odhalovat skryté, miniaturní či pomíjivé prvky obrazu.

Negativem této kapitoly je autorova tendence vykládat snímky podle jediné možné interpretace, jež v souvislosti s filmy přirozeně nakloněnými mnohoznačnosti působí obzvláště problematičtě. Například ve flâneurském procházení krajinou ve filmech Bély Tarra vidí průsečík pro srovnání s tvorbou Michelangela Antonioniho, jehož krajiny vnímá jako symbolické odrazy mentálního rozpoložení postav. Nicméně již Kovács tvrdí, že krajina nemusí odpovídat psychologii postav, naopak může utvářet kontrast mezi krásnou živelností materiálního světa a depresivními, až neurotickými psychickými stavy protagonistů.¹⁶⁾

Ve třetí kapitole zkoumá autor tchajwanského režiséra Tsai Ming-lianga. Dosavadní literaturu vzniklou o režisérově tvorbě dělí na texty zabývající se jeho filmy ve vztahu k „reprezentaci globálního postmoderního neklidu, jenž odráží tchajwanskou zkušenost, která vyjednává zároveň dialektiku mezi tradicí a modernitou“,¹⁷⁾ a na straně druhé na texty zkoumající „voyeuristické zobrazení genderu a sexuality“ a „spojitost těchto reprezentací se vznikajícími společenskými a politickými diskurzemi na Tchaj-wanu“.¹⁸⁾ Tvrdí tak, že modernistický rámec není dostatečný vzhledem k různorodosti Tsaiovy tvorby, jež snoubí minimalistickou a campovou estetiku, žánrovou i uměleckou senzibilitu. Zatímco Tsaiovo dílo funguje jako zrcadlo odrážející neduhy tchajwanské společnosti, nesoulad, který je v Tsai-

16) Kovács, *Screening Modernism*, 149–153.

17) Çağlayan zmiňuje např. Chuck Stephens, „Intersection: Tsai Ming-liang's Yearning Bike Boys and Heartsick Heroines“, *Film Comment* 32, č. 5 (1996), 20–23. Richard Read, „Alienation, Aesthetic Distance and Absorption in Tsai Ming-liang's *Vive L'Amour*“, *New Formations* 40, (2000), 102–112. Jasmine Nauda Trice, „Diseased Bodies and Domestic Space: Transmodern Space in Tsai Ming-liang's *The Hole*“, *Asian Cinema* 16, č. 2 (2005), 255–267.

18) Çağlayan zmiňuje např. Fran Martin, „Vive L'Amour: Eloquent Emptiness“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 175–182. Chris Berry, „Wedding Banquet: A Family (Melodrama) Affair“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 183–190. Gina Marchetti, „On Tsai Ming-liang's *The River*“, in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, eds. Chris Berry – Feii Lu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), 113–126.

ových filmech přítomen, a jeho kritická reflexe jsou základním vodítkem k jeho porozumění. Tsai prolíná modernistickou a minimalistickou estetiku s manipulací žánrových konvencí — pornografie, muzikálu či melodramatu —, přičemž tento mix ústí v ironii nebo i (sebe)parodii. Çağlayan tvrdí, že Tsai vědomě pracuje s tradicí tchajwanské nové vlny, současně ji ovšem podvrací žánrovou hybridizací, ve které vidí vstupenku na mezinárodní filmové festivaly. Jeho snímky odpovídají poptávce festivalů po filmech, které zkoumají exotické východoasijské kultury prostřednictvím známé estetiky umělecké kinematografie (156).

V kontextu absurdního humoru staví autor překvapivou paralelu mezi postavami v Tsaiových filmech a postavami ve filmech Jacquesa Tatiho, či dokonce u Bustera Keatona nebo Charlie Chaplina. Vyzdvihuje přitom zejména groteskní situace, jež demonstrují banalitu, nesmyslnost a komplexnost lidského bytí ve 20. století. Stran jejich vlivu na pomalou kinematografii zdůrazňuje strategii formálního zadržování či prodlužování, použití mrtvého času a nehybnost spojenou s absurdním humorem a epizodickou strukturou, skrze niž jsou diváci konfrontováni s monotónností každodenních rituálů. „Logiku absurdna“ Çağlayan vidí jako další funkci dlouhého záběru v pomalé kinematografii, jako chybějící článek mezi vaudevillem a absurdním divadlem coby „radikálním znehodnocením mluveného slova“ (136). Toto znehodnocení je součástí širších „antiliterárních“ tendencí, pramenících z „existenciálního zoufalství absurdity lidského stavu“ (136). Nezabývá se tedy předáváním informací, ale strohým ztvárněním situací. Reflexí promíchávání mnohdy humorného absurdna a pomalé tvorby autor obohacuje dosavadní bádání a umožňuje uvědomit si nečistotu soudobé umělecké tvorby, ze všech stran nabourávané žánrovými konvencemi.

Čtvrtá kapitola, zaměřená na práci tureckého režiséra Nuri Bilge Ceylana, je vzhledem k úvodnímu příslibu historicko-poetického přístupu nejúspěšnější. Autor označuje Ceylanovu tvorbu za jedinečnou ve vztahu k filmové praxi a produkčním konvencím tureckého filmového průmyslu, které spoluutvářely stylistické rysy filmů. Sleduje také, jak se recepce jeho tvorby liší mezi nezaujatými diváky v Turecku a na mezinárodních festivalech.

Vzhledem k nedostatečné reflexi turecké kinematografie v anglofonní sféře Çağlayan zpřehledňuje zásadní body její historie. Prozkoumává tak způsoby, jakými národní konvence turecké kinematografie přiměly autory sladit své filmy s lokálními tradicemi, zejména s Yeşilçam filmy, primitivní tureckou nápodobou Hollywoodu. Jejímí specifiky jsou např. recyklace postupů ze západních filmů, zasazování hereckých hvězd do bizarních zápletek, těžkopádný postsynchronní dabing anebo zjevně nízké produkční kvality. Ceylanovy filmy odporují formálním konvencím Yeşilçam filmů, protože obsahují autobiografické rysy a estetické cítění do značné míry ovlivněné evropskou uměleckou kinematografií (162). Ceylan však zároveň přijal minimalistickou, nízkorozpočtovou a guerrillovou formu filmové tvorby, která Yeşilçam často připomíná.

Ústřední prvek Ceylanovy tvorby představuje podle autora schopnost proměnit nudu v esteticky pohlcující zážitek. Tvrdí tak, že nuda ve svých nejjednodušších projevech může mít na diváky produktivní účinek, a to pomocí stylistických prvků, které povzbuzují k toulání myslí a nabízejí divákovi překvapivé objevy. Při jejich sledování je divák nucen se odvrátit od obvyklých strastí vyprávění k pozornějšímu zkoumání formálních parametrů, potažmo motivací postav a existenciálních motivů. Příkladem jsou dlouhé záběry ve filmu *Tenkrát v Anadolii* (2011), jež zobrazují rozostřená, světlem přesylená či deštěm rozmížená skla. Přestože mohou na první pohled působit jako vyprázdněné momenty nečinnosti (podobně jako v úvodu zmiňované šumící listí ve větru), napovídají tyto záběry časté rozostřenosti pravdy, kterou se postavy ve filmu snaží, samozřejmě s nevyhnutelností neúspěchu, zaostřit.

Co autor vidí možná až moc zjednodušeně, je vývoj Ceylanovy tvorby. I když Çağlayan implicitně odkazuje na vliv modernistických režisérů, nereflexuje fakt, že Ceylanovou primární inspirací je tvorba Andreje Tarkovského. Toto opomenutí zamrzí nejen proto, že sám Ceylan ruského autora v rozhovorech často zmiňuje, nýbrž také z důvodu, že odkazy na motivy z jeho filmů demonstrují propojování lokálních specifik a globálních tradic. Příkladem budiž scéna ze snímku *Vzdálený* (2002), v němž protagonista sleduje v obýváku nekvalitní VHS kopii *Stalkera* (1979) a střídá ji s pornografií.

Knihu Çağlayan uzavírá kapitolou, v níž rozebírá témata, kterým se v předchozích částech nevěnoval (nebo je pouze naznačil) a která vyzývají k dalšímu prozkoumávání. Řeší například otázku, zda lze vůbec uvažovat o současné pomalé kinematografii jako o proudu umělecké kinematografie, nebo jaké má pomalá kinematografie postavení v rámci globálního estetického stylu a institucionálního diskurzu. Stejný význam autor přisuzuje digitálním technologiím, které ovlivňují jak produkční a distribuční aspekty pomalé kinematografie, tak i diskurzy, jež se kolem ní utvářejí. Jednak zdůrazňuje úlohu internetového prostoru, konkrétně online diskuzních fór a kritických debat, které dále umožnily specifikaci estetiky pomalosti i tvůrčích postupů a současně prohloubily snahy o srozumitelnost pro mezinárodní komunitu kolem uměleckého filmu (221). Jako zásadní faktory vidí snížení výrobních nákladů filmů a hledání nových distribučních kanálů a způsobů uvádění. „Protože jen málo z těchto filmů je k dispozici v kinech, technologický pokrok v uvádění (jako jsou oficiální streamovací služby, internetové pirátství, domácí video a systémy s vysokým rozlišením) zvyšují jejich viditelnost a urychlují jejich dostupnost“ (222).

V závěrečné části též autor poprvé využívá terminologii možná lépe využitelnou v předchozích kapitolách, totiž pojem „kinematografie malého národa“ (Mette Hjort). Snímky rozebíraných autorů se pohybují v různých konstelacích „auteuristického transnacionalismu“, kdy režiséři operují v rámci nadnárodní spolupráce (mezinárodní filmové festivaly, distribuční společnosti aj.). Zároveň pomalé autory zařazuje do „modernizujícího transnacionalismu“ kvůli nemožnosti zařadit se do vlastních národních kinematografií, což souvisí s autorovými předešlými hypotézami o filmech, které vyjednávají mezi lokálním a globálním.

Çağlayan sám poukazuje na upozaděnou otázku recepce pomalých filmů. Ptá se například: „Co vlastně znamená pomalá tvorba pro její diváky?“ Odpověď přitom hledá překvapivě skrze optiku francouzského poetismu 30. let. Důsledkem je tvrzení, že sklon k modernismu a výraznému estetickému cítění filmů funguje pro diváky současně jako „nostalgická reflexe a čirá kontemplace, absurdní dojem i melancholické odhalení, meditativní nuda a estetické nadšení“ (224).

Nakonec se autor zamýšlí nad budoucností pomalé kinematografie. Jeho vybraní režiséři buďto ukončili tvorbu jako Béla Tarr či Tsai Ming-liang (který se ovšem k pomalé filmové tvorbě po pauze vrátil, jak dokazuje jeho zatím poslední celovečerní film *Dny* z roku 2020), anebo se přesunuli k jiné fázi tvorby jako Nuri Bilge Ceylan s filmem *Zimní spánek* (2014), který již do pomalé tvorby nezapadá. Text končí optimistickou vidinou pomalé tvorby, doufajíc v novou nastupující generaci aktualizující a radikalizující tento fenomén.

Současný stav teoretického a historického bádání v oblasti pomalé tvorby a umělecké kinematografie obecně se díky autorově knize posunul od stagnace k nové a funkční konceptualizaci. Namísto přímocaráho škatulkování či úzkého zaměření na časovost ukazuje pomalou tvorbu jako mnohorozměrný estetický fenomén. Autor naplňuje úvodní záměr knihy o rozvinutí teorie stejně tak jako historické poetiky a přináší neotřelé uvažování o propojování estetiky pomalosti a lokálních i globálních praktik. I čtyři roky po publikaci Çağlayanova kniha zůstává jednou z nejobsáhlejších publikací o dané

problematicke, která bez problému zasvětil novému čtenáři a obohatil svým originálním seskupením věrné příznivce pomalých filmů, kteří už mají o Tarrovi, Tsaiovi či Ceylanovi načteno.¹⁹⁾

Dana Licehamrová (Masarykova univerzita)

Bibliografie

- Benjamin, Walter. *The Arcades Project* (New York: Bellknap Press, 2002).
- Berry, Chris. „Wedding Banquet: A Family (Melodrama) Affair“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 183–190.
- Bordwell, David. „Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film“, *Film Quarterly* 55, č. 3 (2002), 16–28.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).
- Bowen, Peter. „... the Way Someone Would Shoot a Film in an Architectural Magazine“: Gus Van Sant on Last Days“, *Filmmaker Magazine*, 2018, cit. 8. 9. 2022, <https://filmmakermagazine.com/105592-the-way-someone-would-shoot-a-film-in-an-architectural-magazine-gus-van-sant-on-last-days/>.
- Çağlayan, Emre. „Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design“, *The New Soundtrack* 8, č. 1 (2018), 31–48.
- Çağlayan, Emre. *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Cham: Palgrave Macmillan, 2018).
- Cinematics*, cit. 8. 9. 2022, <http://www.cinematics.lv/database.php>.
- de Luca, Tiago – Nuno Barradas Jorge, eds. *Slow Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016).
- De Villiers, Nicholas. *Cruisy, Sleepy, Melancholy: Sexual Disorientation in the Films of Tsai Ming-liang* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022).
- Deleuze, Gilles. *Film 2: Obraz-čas* (Praha: Národní filmový archiv, 2006).
- Galt, Rosalind – Karl Schoonover, eds. *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- Church, David. *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021).
- Jaffe, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* (New York: Columbia University Press, 2014).
- Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).
- Levine, Matt – Jeremy Meckler. „Listening to the World: A Conversation with Béla Tarr“, *Walker*, 2012, cit. 7. 9. 2022, <https://walkerart.org/magazine/bela-tarr-turin-horse>.

19) V této čtyřleté mezeře lze ovšem zmínit publikace, které se zabývají pomalou kinematografií. Např. kniha Davida Churcha *Post-Horror* se věnuje žánrové tematice, konkrétně současnému hororu, ve kterém vidí tendence spojené s pomalou tvorbou. David Church, *Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021). Zmínit lze také knihu Nicholase De Villiersa *Cruisy, Sleepy, Melancholy*, věnující se tvorbě Tsai Ming-lianga. Nicholas De Villiers, *Cruisy, Sleepy, Melancholy: Sexual Disorientation in the Films of Tsai Ming-liang* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022).

- Marchetti, Gina. „On Tsai Ming-liang’s *The River*“, in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, eds. Chris Berry – Feii Lu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), 113–126.
- Martin, Fran. „Vive L’Amour: Eloquent Emptiness“, in *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI, 2003), 175–182.
- Nauda Trice, Jasmine. „Diseased Bodies and Domestic Space: Transmodern Space in Tsai Ming-liang’s *The Hole*“, *Asian Cinema* 16, č. 2 (2005), 255–267.
- Read, Richard. „Alienation, Aesthetic Distance and Absorption in Tsai Ming-liang’s *Vive L’Amour*“, *New Formations* 40, (2000), 102–112.
- Stephens, Chuck. „Intersection: Tsai Ming-liang’s Yearning Bike Boys and Heartsick Heroines“, *Film Comment* 32, č. 5 (1996), 20–23.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH

DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Illuminace 1/2023

Television and COVID-19: How to Deal with Global Pandemics While Broadcasting

(Deadline September 30, 2022)

Guest Editor: Jana Jedličková

One reason that COVID-19 is a global issue is that it has significantly influenced our everyday experience, our daily routines, and even imprinted itself into our social behaviour and cultural practice. Though it only appeared as recently as the autumn of 2019 and spread worldwide in the winter of 2020, the virus has already become a fixed part of our shared social reality. It ultimately even reached a point where not only had almost every living human being at least heard of COVID-19, they most probably consumed some content that directly or indirectly reflected upon our own pandemic-related experiences. While it certainly can be viewed as a disruptive element in our shared lives, the global pandemic can also present an opportunity for new ways of making social connections and giving rise to new cultural practices and shared experiences. Television (including online streaming platforms and VOD portals) is a medium that equally occupies the private and public spheres, and thus not only enables constructed reflections of COVID-19 and its cultural and social meanings in our lives, it also creates new interpretations and meanings of the disruptive existence of global pandemics.

Therefore, the following issue of *Illuminace* is focused on the topic of television and TV industries dealing with COVID-19. Even though we realize that topics connected to the virus and its influence on TV industries and audio-visual industries, and the entertainment business in general, are time-consuming in regard to conducting proper academic research, we urge readers to share your academic views on the pandemic's influence on creative industries (mainly connected to linear and non-linear TV). After all, studies reflecting upon broadcasting and/or streaming COVID-19 news, disrupting TV production, or challenging distribution strategies already exist and have been or are in the process of being published.

Many TV productions were held back or cancelled due to the pandemic. TV companies had to change their programming strategies because less new content was being made (leading to fast and cheap reality TV programming, short-format comedy series targeting younger audiences, and extensively relying on reruns and archival programming). Shooting was also upheld by extensive health protection regulations and, lately, also by demands of mandatory vaccinations for cast and crew (in some countries often resulting in losing actors who disagree with the policies). Not to mention there are increased costs for producing TV series. On the other hand, TV programming went through a renaissance due to the need to report reliable information (the role of PSM raised significantly, hand in hand with the viewership of public service media) and to fight against fake news. Many TV companies and streaming services (including VOD portals) reported raised interest in documentary and educational television content, not to mention broadcasting targeting children. COVID-19 also significantly influenced our societal and individual mental health, which television often used as an advantage, and it also reframed a concept of so-called comfort TV. Not only do we observe the rise of calming, soothing, optimistic TV series (contrary to dark and semi-traumatic quality TV prevalent in the past two decades), but the topic of mental health is often the main theme of many TV series and factual programming (e.g., *Ted Lasso*, *Queer Eye*, *The Morning Show*,

We're Here, *Doom Patrol*, *In Treatment*, *WandaVision* and *The Falcon and The Winter Soldier*, *Station Eleven* just to name a few internationally known examples). There is also a new format of covid short programming appearing all over the globe: fictional TV series targeting younger audiences (sometimes branded as online-only or web series) and reflecting upon life during lockdowns (series such as Irish *Le Ceangal*, Spanish *Quarantine Diaries*, or Czech *Láska v čase korony* (Love in the Time of Corona) or *Třídni schůzka* (Parent-Teacher Conference)). Not by chance, series such as these are usually set in Zoom or Skype interface, using specific communication tools and situational comedy coming from relying on lousy internet connections, weak technological skills, and distance relationships. Finally, TV industries needed to adapt very quickly to a new and unprecedented situation. Unlike live arts such as music, theatre, and dance, you can watch your favourite TV programme without the need to leave your apartment. Thus, TV was able to adapt, though not without costs, and even offer space and time to those who were less flexible, such as movie blockbusters aiming for cinema openings. Streaming portals such as Netflix, Amazon, or HBO Max (and other non-exclusively TV VODs) jumped in to catch potential viewers who got stuck in their homes: they even developed and offered group and family viewing options, along with the possibility to chat with friends while watching a TV show, to their interfaces. Many such technological features are being reconsidered as there is no further use for them.

Thus, for this issue, we invite global, national, regional, or other studies, case studies, academic reflections, etc., focusing on COVID-19 and its influence (or presence) on TV and audio-visual industries, with possible topics including but not limited to:

- COVID-19 (or absence of) as a theme of contemporary TV content
- narrative strategies, online communication, and TV content targeting young viewers
- comfort TV framed through COVID-19 pandemic
- educational and documentary TV formats, reality TV, and/or live TV and COVID-19
- reporting COVID-19 news on TV
- watching and streaming TV in the age of COVID-19
- new production and distribution strategies of contemporary TV programming resulting from national lockdowns and health protection regulations
- role of PSB in the context of the COVID-19 pandemic
- COVID-19 resulting in innovative TV programming strategies, targeting new audiences, launching new streaming services and TV channels (or rebranding old ones)
- TV and live arts (music industry and theatre especially) as an example of crisis cooperation due to the COVID-19 pandemic
- technology and COVID-19 in TV broadcasting and streaming
- contemporary TV trends influenced by COVID-19

For further inspiration, see the literature, podcast, and blog examples of semi- or fully academic reflections on COVID-19 in TV industries cited below.

Please send an abstract (250 words) and a short bio (150 words) to lucie.cesalkova@nfa.cz and ja.jedlickova@gmail.com by **June 1, 2022**. The authors will be informed of the decision by **June 25, 2022**. The deadline for submitting the full article is **September 30, 2022**.

Literature:

- Apuke, Oberiri Destiny and Omar Bahiyah. "Television News Coverage of COVID-19 Pandemic in Nigeria: Missed Opportunities to Promote Health Due to Ownership and Politics," *SAGE OPEN* 11, no. 3 (2021), 1–13.

- Berman, Judy and Simmone Shah. "How Docu-Mania Took Streaming by Storm," *TIME Magazine* 197, no. 13/14 (2021), 95–97.
- Berman, Judy. "How the Virus Attacks Traditional TV," *TIME Magazine* 195, no. 20/21 (2020), 87–89.
- "Covid-19 crisis: Public service media audience performance," EBU, 2020, cit. 14. 1. 2022, <https://www.ebu.ch/publications/research/membersonly/report/covid-19-crisis-psm-audience-performance>.
- "Covid-19 crisis: Public service media support to the arts and creative sector," EBU, 2020, cit. 14. 1. 2022, <https://www.ebu.ch/publications/research/membersonly/dataset/covid-19-crisis-psm-support-to-the-arts-and-creative-sector>.
- Flynn, Roddy. "Irish Film and Television the Year in Review-2020: Introduction, The Irish Audiovisual Sector in 2020: Living in the Shadow of Covid," *Estudios Irlandeses — Journal of Irish Studies*, no. 16 (2021), 303–311.
- Graca, Martin and Sláva Gracová. "Effect of the Quarantine on Television Viewership," *Megatrends & Media: Media Farm — Totems & Taboo*, no. 1 (2020), 41–48.
- Horeck, Tanya. "Netflix and Heal': The Shifting Meanings of Binge-Watching during the Covid-19 Crisis," *Film Quarterly* 75, no. 1 (2021), 35–40.
- Kabbadj, Mohcine and Mohamed Bendahan. "Television Channels in the Face of the Covid-19 Pandemic: Case of Public Television Channels in Morocco," *Essachess* 14, no. 2 (2021), 129–150.
- Lino, Mirko. "Post-Apocalypse Now. Cinema and Zombie Series as a Pre-Mediation of Contagion: Spaces, Media and Lockdowns," *Between* 11, no. 22 (2021), 113–138.
- Raats, Tim. "The Resilience of Small Television Markets to COVID-19: the Case of Lockdown," *Baltic Screen Media Review* 8, no. 1 (2020), 82–89.
- Samudio Granados, Marcela, Mónica Maruri Castillo, and Roberto Ponce-Cordero. "Voices and Images of Hope: The Rebirth of Educational Television in Ecuador in Times of COVID-19," *Journal of Children & Media* 15, no. 1 (2021), 65–68.
- Shaw, Caitlin. "Introduction: Television and Nostalgia Now," *Journal of Popular Television* 9, no. 3 (2021), 287–91.
- Túniz-López, Miguel, Martín Vaz-Álvarez, and César Fieiras-Ceide. "Covid-19 and Public Service Media: Impact of the Pandemic on Public Television in Europe," *El Profesional de La Información* 29, no. 5 (2020), 1–16.

Other sources on contemporary TV industries (and covid-19):

- Aca-Media. *The Society for Cinema and Media Studies*. [podcast]. <https://spoti.fi/3qQV7vB>.
- Digital TV Europe: TV Watch. [podcast]. <https://spoti.fi/3EYNKaD>.
- Digital TV Europe, cit. 14. 1. 2022, <https://www.digitaltveurope.com/>.
- Talking TV. *TV News Check*. [podcast]. <https://spoti.fi/3sUGtWW>.
- FLOW TV, cit. 14. 2. 2022, <http://www.flowjournal.org/>.
- CST online, cit. 14. 1. 2022, <https://cstonline.net/>.

(Eco)Traumatic Landscapes in Contemporary Audiovisual Culture

(Deadline: September 30, 2022)

Guest editor: Bori Máté

The advent of the Anthropocene epoch is marked by the emergence of so-called (eco)traumatic landscapes, which bear the tragic consequences of human intervention in the ecosystem. These landscapes are essentially defined by “hyperobjects,” a concept by which Timothy Morton refers to those human-manufactured things “that are massively distributed in time and space relative to humans” and are directly responsible for “the end of the world.”¹⁾ In geographical areas such as Chernobyl, Fukushima, or “Mar de plástico” in Almería (southern Spain), long-life plastic or nuclear materials exert long-term harmful effects not only on the surrounding primal, natural elements (like water, soil, air) but also on human and nonhuman life forms around. The damage played out by invisible nuclear, plastic, or agrochemical “perpetrators” over years and generations is a typical example of “slow violence,” a usual consequence of so-called “toxic geographies.”²⁾ Rob Nixon’s idea of this specific form of violence associated with capitalism and industrialization calls our attention to the social consequences and human suffering present in these areas and environments; at the same time, slow violence broadens our traditional ideas of spatiotemporality and provokes artistic and theoretical questions about representation, visibility, medium specificity, but also agency and affectivity. Similarly to Nixon’s concept, Jennifer Gabrys points out that forests themselves become “planetary media” by recording, registering, and operationalizing collective amassings of carbon and heat, the results of global warming.³⁾ Thus, the ways ecology-related traumatic events register in nonhuman agents can be considered as both planetary and medial events. See, for example, the camera-less Japanese experimental film, *Sound of a Million Insects, Light of a Thousand Stars* (Tomonari Nishikawa, 2014), which was created by burying a 100-foot-long 35mm negative film under fallen leaves approximately 25 km away from the Fukushima Dai-ichi Nuclear Power Station. The soil, the insects inhabiting that soil, the air that carries radioactive molecules are the planetary media that then imprint themselves into the film’s body — another organic material — that does not only function as another (planetary) medium but makes visible the local manifestation of a hyperobject called radiation.

Certain experimental films and documentaries that Scott MacDonald theorizes as “ecocinema” suggest that it is not the undertaking of such cinematic works to create “pro-environmental narratives shot in a conventional Hollywood manner [...] or even in a conventional documentary manner.” Their task lies in providing “new kinds of film experience” that pose “an alternative to conventional media-spectatorship and to help nurture a more environmentally

1) Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2013).

2) Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2011).

3) Jennifer Gabrys, “Becoming Planetary,” *e-flux*, October 2018, accessed June 30, 2022, <https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/217051/becoming-planetary/>.

progressive mindset.”⁴⁾ MacDonald primarily emphasizes cinematic works that produce “visual/auditory training in appreciating the experience of an immersion within natural processes” and offer viewers “a depiction of the natural world within a cinematic experience that models patience and mindfulness.”⁵⁾ Instead, we propose to open up his original category towards audiovisual works that might not focus (or at least not quite unequivocally) on the aspects of patience and deep appreciation of nature, yet foster the development of a more environmentally progressive mindset by creating a sensory experience of hyperobjects (global warming, radiation, the long-lasting effects of pollution and the extraction of raw materials, etc.).

This issue was inspired by the observation that certain photographic works, experimental films, and expanded cinema pieces, among other audiovisual practices that follow distinctive formal strategies, confront us with the challenges of documenting slow violence in audiovisual arts. Thus, we aim to address the modes by which artistic practices place and configure human agency in relation to traumatic events and the role of technology and materiality in translating trauma to sensual artworks. We would like to point out how the trauma discourses of such photographic and filmic documents take a stand on the politics of visibility/audibility and the possibilities of artistic expression in the Anthropocene.

For this issue, we welcome proposals on the following topics or others considered pertinent in the context of this call within the fields of cinema, photography, and other visual arts:

- Landscapes of social and ecological traumas
- Landscapes as emotional archives
- Re-conceptualization of the representation of (eco)trauma
- Affect theory and (film) phenomenology in (audio) visual “representations” of (eco)trauma
- “New materialist” and non-linear approaches to agential matter
- Human and non-human agency
- Decolonial theory and trauma
- Artistic vs political images
- Conflicts of trauma representations and documentations
- Personal and collective consequences of (eco)trauma
- Photographing and filming hyperobjects

Abstracts of the proposed studies of up to 200 words together with a short biography should be sent by **September 30, 2022**, to lucie.cesalkova@nfa.cz and barbatrukk1@gmail.com. The authors will be informed of the decision by **October 21, 2022**. The deadline for submission of final studies is **January 31, 2023**.

Literature:

- Barad, Karen. “Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart,” *Parallax* 20, no. 3 (2014), 168–187.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matters: A Political Ecology of Things* (Durham and London: Duke University Press, 2010).
- Bennett, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005).

4) Scott MacDonald, “The Ecocinema Experience,” in *Ecocinema Theory and Practice*, eds. Sean Cubitt, Salma Monani, and Stephen Rust (New York and London: Routledge, 2012), 20.

5) *Ibid.*, 19.

- Gabrys, Jennifer. "Becoming Planetary," *e-flux*, October 2018, accessed June 30, 2022, <https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/217051/becoming-planetary/>.
- Graham, Steve and Marvin Simon. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition* (London and New York: Routledge, 2001).
- Haraway, Donna J. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others," in *Cultural Studies*, eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula A. Treichler (London and New York: Routledge, 1992), 295–336.
- Heather, Davis. "Life & Death in the Anthropocene: A Short History of Plastic," in *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture*, eds. Swati Chattopadhyay and Jeremy White (London and New York: Routledge, 2019).
- Kanngieser, AM and Zoe Todd. "Listening as Relation, an Invocation" (Lecture given at CTM 2021: Critical Modes of Listening, January 21, 2021, accessed June 30, 2022, 1:06:39: <https://www.youtube.com/watch?v=kGe0DYMroEg>).
- Lewis, Richard. "Technological Gaze: Understanding How Technologies Transform Perception," in *Perception and the Inhuman Gaze: Perspectives from Philosophy, Phenomenology, and the Sciences*, eds. Anya Daly, Fred Cummins, James Jardine, and Dermot Moran (London and New York: Routledge, 2020).
- MacDonald, Scott. "The Ecocinema Experience," in *Ecocinema Theory and Practice*, eds. Sean Cubitt, Salma Monani, and Stephen Rust (New York and London: Routledge, 2012), 17–42.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2013).
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2011).
- Schuppli, Susan. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence* (Cambridge: MIT Press, 2020).
- Tsing, Anna Lowenhaupt, Heather Anne Swanson, Elaine Gan, and Nils Bubandt, eds. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).
- Tumarkin, Maria M. *Traumascaples: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy* (Melbourne: Melbourne University Publishing, 2005).

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

Knihovna Národního filmového archivu nabízí zahraniční filmové databáze

<https://nfa.cz/cz/knihovna/licencovane-databaze/>

Ve studovně Knihovny NFA (KNFA) jsou v roce 2020 uživatelům (pro registrované uživatele i ve vzdáleném přístupu) k dispozici pro náš obor vybrané elektronické informační zdroje (EIZ). Kromě původních databází NFA (Filmový přehled, Digitální knihovna NFA, Online katalog Knihovny NFA), jsou to licencované elektronické zdroje (mediální databáze, zahraniční filmové databáze). Konkrétně v případě zahraničních filmových databází se jedná v rámci České republiky o jedinečnou kombinaci EIZ, která bude navíc našim čtenářům dostupná až do roku 2022.

Zahraniční filmové databáze v Knihovně NFA:

1. **Screen Studies Collection** (dříve FIO — Film Indexes Online)

nabízí komplexní nástroj pro přístup k aktuálním publikacím zaměřeným na filmovou vědu spolu s podrobnými a rozsáhlými filmografiemi.

Kolekce zahrnuje indexy a filmografie

- a) American Film Institute (AFI) Catalog
- b) Film Index International (FII)
- c) FIAF International Index to Film Periodicals

a) **American Film Institute (AFI) Catalog**

Filmografická databáze zaměřená na americkou produkci poskytující podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území USA nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893–1972. Databáze obsahuje více než 48000 záznamů filmů s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách; dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Nové údaje jsou vkládány dvakrát ročně. Klíčový zdroj doporučený pro výuku, výzkum a studium filmového umění.

b) **Film Index International (FII)**

Filmografický informační zdroj vytvářený British Film Institute (BFI). Představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou knihovnu s více než 100000 podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých 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 článcích s filmovou tematikou od roku 1972 do současnosti z více než 345 filmových akademických i populárních periodik z celého světa. Roční přírůstek činí 12000 záznamů. Každý záznam sestává z bibliografických údajů, abstraktu a záhlaví (jména autorů, filmové tituly, předmětová hesla). Databáze obsahuje také záznamy o televizi od roku 1979 (cca 50000 záznamů), od roku 2000 se omezila na články s televizní tematikou pouze z filmových periodik.

2. JSTOR

zkratka z anglického Journal Storage (úložiště časopisů)

Digitální knihovna pro studenty a výzkumníky poskytující přístup k více než 12 milionům akademických článků, knih a primárním zdrojům z mnoha disciplín včetně filmu.

Představuje špičkovou on-line databázi digitalizovaných plných textů z více než 2000 vědeckých časopisů. Každý časopis je plně digitalizován od prvního čísla prvního ročníku až po pohyblivou hranici (moving wall), což je obvykle „tři až pět let od současnosti“.

3. EBSCO

Megazdroj vědeckých informací pro společenské a humanitní obory.

Databáze EBSCO vychází vstříc požadavkům všech výzkumníků a nabízí elektronickou knihovnu obsahující desítky tisíc časopisů, magazínů a reportů a mnoha dalších publikací v plném textu.

EBSCOHost je jednotné rozhraní umožňující přístup k vybraným bibliografickým a plnotextovým databázím.

V Knihovně NFA jsou k dispozici dvě databáze megazdroje EBSCO:

a) Academic Search Ultimate

Databáze byla vytvořena v reakci na zvyšující se nároky akademické komunity a nabízí nejširší kolekci recenzovaných plnotextových časopisů, včetně mnoha časopisů indexovaných v předních citačních indexech. Obsahuje tisíce plnotextových časopisů v angličtině i jiných jazycích, publikovaných na severoamerickém kontinentu, v Asii, Africe, Oceánii, Evropě a Latinské Americe, a nabízí tím pádem jedinečné regionální pokrytí. Databáze integruje lokální obsah předních územně specifických zdrojů z celého světa a umožňuje tak studentům pohled na jejich studium a výzkum z globální perspektivy. 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 audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

Působí v právním rámci Rady Evropy a spolupracuje s řadou partnerských a profesních organizací z oboru a se sítí korespondentů. Kromě příspěvků na konference jsou dalšími hlavními činnostmi vydávání ročenky, zpravodaje a zprávy, kompilace a správa databází a poskytování informací prostřednictvím internetových stránek observatoře (<http://www.obs.coe.int>).

Česká republika je členem EAO od roku 1994.

LUMIERE VOD je adresář evropských filmů dostupných na vyžádání v Evropě. Najdíte 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



Filmový přehled, databáze Národního filmového archivu

Objemná filmografická databáze *Filmový přehled* Národního filmového archivu přináší rozsáhlá, ověřená a doposud dohledatelná data a filmografické údaje od počátků české kinematografie. Aktualizuje a nahrazuje tak informace, které byly dříve vydány v katalozích *Český hraný film I–VI* a *Český animovaný film I*. Uživatel tak nalezne především údaje o českých **hraných** (všechny od roku 1898), **dokumentárních** (prozatím výběrově 1898–1991, všechny od 1992) i **animovaných** (všechny 1922–1945 a od 1992, prozatím výběrově 1946–1991), studentských, dlouhých i krátkých filmech, jež byly uvedeny v kinech. Databáze je pravidelně aktualizována a stále doplňována.

Údaje o filmech: filmografická (všichni tvůrci, členové výrobního štábu, herecké obsazení a další), produkční (výrobci, všechny názvy, žánry, první a poslední natáčecí den, datum cenzury, schválení literárního a technického scénáře, první kopie a celého filmu, ateliéry, lokace a další), distribuční (předpremiéry, distribuční, slavnostní, festivalové premiéry, popřípadě obnovené premiéry, distribuční slogany nebo premiérová kina) a technická (distribuční nosič, poměr stran, barva, zvuk, mluveno, jazyková verze, podtitulky, mezititulky, úvodní/závěrečné titulky, animační technika, minutáž, původní metráž) data, anotace, obsahy, zajímavosti, fotografie i plakáty.

Údaje o osobnostech a společnostech: filmografie, profese, zjištěná data i místa narození a úmrtí, alternativní jména, životopisy, fotografie.

Údaje o ocenění a dotacích: česká ocenění, festivaly a přehlídky, zahraniční ocenění udělená českým filmům. Plánováno je též zveřejnění filmových dotací za léta 1992–2022.

<https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

Rešerše ve sbírce Národního filmového archivu

Odborné i laické veřejnosti nabízíme možnost **vypracování tematických rešerší** ve sbírce Národního filmového archivu. S žádostmi o ně se prosím obraťte na e-mailovou adresu **reserse@nfa.cz**.

Podrobnější informace viz

<https://nfa.cz/cz/sbirky/reserse/>.

Přehled jednotlivých částí sbírky Národního filmového archivu viz

<https://nfa.cz/cz/sbirky/sbirky-a-fondy/>.



**Národní
filmový
archiv**

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2022

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,
Tereza Cz Dvořáková, Radomír D. Kokeš,
Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, 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: Tiskárna Protisk, s. r. o.

Iluminace vychází 3× ročně. /

Iluminace is published three times a year.

Rukopis byl odevzdán do výroby v lednu 2023. /

The manuscript was submitted in January 2023.

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: 360 Kč.

Předplatné e-verze: 180 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: € 30 (Europe) or \$ 36 (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