

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2024



Na obálce / Front cover:

Políčko z filmu *Dědictví, aneb Kurvahošigutntag* (Věra Chytilová, 1992) /

Film Still from *The Inheritance or Fuckoffguysgoodday* (Věra Chytilová, 1992)

ILUMINACE

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

1 / 2024

Ročník / Volume 36

OBSAH

Články

Lukáš Slavík – Klára Smejkal: Negotiating Organizational Cultures. The Evolution of the VOD Platform Implementation in Czech Public Service Television.....	5
Kryštof Kočtář: Sadismus vůči diváctvu filmového díla. Liminální zkušenost a modulace percepce při performanci <i>Náš očištec</i> (Martin Ježek, 2021).....	29
Ondřej Zach: Kritické <i>Dědictví</i> . Exkomunikace a blahorečení prvního porevolučního filmu Věry Chytilové	71
Tomáš Hubáček: Přímá profesionalizace režisérů v animované tvorbě.....	93
Ivan Klimeš: Sokol kinematografický	121

Recenze

Jonathan Owen: Peripheral Vision-Makers (Petr Szczepanik, <i>Screen Industries in East-Central Europe</i>).....	169
Tanya Silverman: Reframing Postsocialist Legacy and Imagery (Veronika Pehe, <i>Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture</i>).....	175
Kryštof Kočtář: Mnohohlas monologů o experimentálním filmu (Ksenya Gurshtein – Sonja Simonyi, eds., <i>Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe</i>)	181

CONTENTS

Articles

Lukáš Slavík – Klára Smejkal: Negotiating Organizational Cultures. The Evolution of the VOD Platform Implementation in Czech Public Service Television.....	5
Kryštof Kočtář: Sadism Against the Film Spectator. Liminal Experience and Modulation of Perception in the Performance <i>Our Purgatory</i> (Martin Ježek, 2021)	29
Ondřej Zach: Critical <i>Inheritance</i> . The Excommunication and Beatification of Věra Chytilová's First Post-Revolutionary Film	71
Tomáš Hubáček: Direct Professionalisation of Directors in Animation.....	93
Ivan Klimeš: Cinematographic Sokol	121

Reviews

Jonathan Owen: Peripheral Vision-Makers (Petr Szczepanik, <i>Screen Industries in East-Central Europe</i>)	169
Tanya Silverman: Reframing Postsocialist Legacy and Imagery (Veronika Pehe, <i>Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture</i>)	175
Kryštof Kočtář: Many Monologues about Experimental Film (Ksenya Gurshtein – Sonja Simonyi, eds., <i>Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe</i>)	181



<https://doi.org/10.58193/ilu.1775>

Lukáš Slavík  <https://orcid.org/0000-0002-2916-9219>

(Charles University, Czech Republic)

Klára Smejkal  <https://orcid.org/0000-0001-9391-6357>

(Charles University, Czech Republic)

Negotiating Organizational Cultures

The Evolution of the VOD Platform Implementation in Czech Public Service Television

Abstract

In response to the digital transformation and the surge of commercial video-on-demand (VOD) platforms like Netflix, public service media (PSM) face the challenge of adapting while preserving their core values. While current studies predominantly focus on the adaptation process of the Western European PSM, this research focuses on the under-examined Central and Eastern European media environment by investigating the case of the Czech public service broadcaster Česká televize (Czech Television, CT). The emphasis on the role of the organizational culture within this institution shows the social nature of digital innovation. It complements the current scholarship focused on the outcome of the digitalization of public service media.

Utilizing a comprehensive approach, combining semi-structured interviews with 31 individuals (some of them interviewed repeatedly) and semi-participant observations conducted from November 2020 to May 2023, the study explores how organizational culture shapes the imaginaries of the new version of the CT content platform, “iVysílání” (iBroadcasting).

The findings reveal an initial tension between the “imported” culture of the new VOD staff and the existing more conservative culture of CT, leading to different imaginaries of the platform. Over time, there is a convergence of cultures, resulting in a compromised platform imaginary between a catch-up portal and a VOD platform. Indeed, it turns out that for successful innovation implementation systematic (organizational culture) change management and clear vision articulation by top management is crucial.

Keywords

public service media, VOD platform, organizational culture, platform imaginaries, Czech Television

Klíčová slova

média veřejné služby, VOD platforma, organizační kultura, představy platformy, Česká televize

Over the last two decades, public service media (PSM) have faced the challenge of adapting to the current digital environment and gradually transforming from public service broadcasting to public service media (PSM).¹⁾ This need for transformation has intensified in recent years with the emergence of video-on-demand (VOD) platforms like Netflix.²⁾ These platforms have had a significant impact on the national television industry and present strong competition, particularly with regard to the viewing habits of younger viewers who generally prefer consumption of audiovisual content in an online environment.³⁾

Public service media are addressing this challenge through various tools such as increasing investment in producing quality content, personalizing their content, producing exclusive web-only content, and, most recently, developing their own VOD platforms.⁴⁾ However, with the development of their own VOD platforms, public service media face the dilemma of not merely mimicking the operations of commercial VOD platforms but instead maintaining the values of public service media in the new environment.⁵⁾ However, most studies examining the evolution of VOD platforms within public service media have focused primarily on adaptation strategies⁶⁾, considerably less attention has been paid to the reflection on the development of these platforms by the staff of these institutions. This happened even though every major technological innovation is also a social innovation that challenges established internal and external functioning⁷⁾ within media organizations.⁸⁾ Thus, successful innovation implementation depends on the institution's organizational culture and ability to support these innovations.

This is where this study steps in and by using an in-depth interviewing approach combining semi-structured interviews (some repeated) with 31 individuals and a series of semi-participant observations conducted between November 2020 and May 2023, exam-

-
- 1) Jo Bardoel and Gregory Ferrell Lowe, eds., *From Public Service Broadcasting to Public Service Media: RIPE@2007* (Göteborg: Nordicom, 2007).
 - 2) Alessandro D'Arma, Tim Raats, and Jeanette Steemers, "Public Service Media in the Age of SVoDs: A Comparative Study of PSM Strategic Responses in Flanders, Italy and the UK," *Media, Culture & Society* 43, no. 4 (2021), 682–700.
 - 3) Anne Schulz, David A. L. Levy, and Rasmus Kleis Nielsen, "Old, Educated, and Politically Diverse: The Audience of Public Service News," *Reuters institute*, University of Oxford, September 2019, accessed May 7, 2024, <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/our-research/old-educated-and-politically-diverse-audience-public-service-news>.
 - 4) Tim Raats, "Public Service Media Caught between Public and Market Objectives: The Case of the 'Flemish Netflix,'" in *Public Service Media's Contribution to Society: RIPE@2021*, eds. Manuel Puppis and Christopher Ali (Gothenburg: Nordicom, University of Gothenburg, 2023), 111–130.
 - 5) Raats, "Public Service Media Caught between Public and Market Objectives," 111–130; Karen Donders, "Public Service Media beyond the Digital Hype: Distribution Strategies in a Platform Era," *Media, Culture & Society* 41, no. 7 (2019), 1011–1028.
 - 6) Alessandro D'Arma, "Public Service Media and the Internet: Two Decades in Review," *International Journal of Communication* 2024, no. 18 (2024), 248–267.
 - 7) Mark G. Ehrhart, Benjamin Schneider, and William H. Macey, *Organizational Climate and Culture: An Introduction to Theory, Research, and Practice: Organization and Management Series* (New York and London: Routledge, 2014).
 - 8) Sune D. Müller, Nikolaus Obwegeser, Jakob V. Glud, and Gunnar Johildarson, "Digital Innovation and Organizational Culture: The Case of a Danish Media Company," *Scandinavian Journal of Information Systems* *Scandinavian Journal of Information Systems* 31, no. 2 (2019), 3–34.

ine how the organizational culture is manifested in platform imaginaries⁹⁾ of the planned new VOD platform within the Czech public service television Česká televize (Czech Television abbreviated to CT).

The chosen case provides an appropriate context for two reasons. Firstly, existing studies are primarily concerned with the development of public service video-on-demand platforms in Western European countries,¹⁰⁾ while studies focusing on Central and Eastern European countries are missing, with a few exceptions.¹¹⁾ Studies specifically focused on CT exist, but they deal with the production of web-only content¹²⁾, or unrelated topics such as trust in CT¹³⁾ or its information performance during a coronavirus pandemic¹⁴⁾.

Second, the development of this VOD platform, specifically the upgrade of its online archive “iVysílání” (iBroadcasting), began in 2020. Thus, compared to Western European countries, it is currently possible to follow its development from the very beginning, which provides a comprehensive overview of the role played by the institution’s organizational culture in implementing this innovation. In addition, we seek to explore how the implementation of such a radical innovation is perceived by its employees. In contrast to previous research, we do not focus on the outcomes of the innovation process but rather on its dynamics and the institution’s inner workings.

Navigating Innovation: Public Service Media adaptation strategies in the Era of VOD Platforms

Public Service Media and VOD Platforms

Public service media face many challenges in the changing media landscape towards a high-choice environment. One of them is the demographic ageing of their audience and

-
- 9) Karin van Es and Thomas Poell, “Platform Imaginaries and Dutch Public Service Media,” *Social Media + Society* 6, no. 2 (2020), 1–10.
 - 10) Catalina Iordache and Tim Raats, “The Platformization of Public Service Media: A Comparative Analysis of Five BVOD Services in Western and Northern Europe,” *International Journal of Media & Cultural Politics* 19, no. 1 (2023), 3–22.
 - 11) Martín Vaz Álvarez, José Miguel Túniz López, and María José Ufarte Ruiz, “What Are You Offering? An Overview of VODs and Recommender Systems in European Public Service Media,” in *Information Technology and Systems: Advances in Intelligent Systems and Computing* (Cham: Springer International Publishing, 2020), 1137, 725–732.
 - 12) Petr Szczepanik and Dorota Vašíčková, “Writing Online Drama for Public Service Media in the Era of Streaming Platforms,” in *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies* (Cham: Springer International Publishing, 2023), 431–451.
 - 13) Kristýna Vyslouzilová, “Public Service Media Versus Digital Media Platforms: A Threat or an Opportunity?,” *Communication Today* 10, no. 2 (2019), 74–82; Marina Urbáníková and Klára Smejkal, “Trust and Distrust in Public Service Media: A Case Study from the Czech Republic,” *Media and Communication* 11, no. 4 (2023), 1–11; Klára Smejkal, Jakub Macek, Lukáš Slavík, and Jan Šerek, “Just a ‘Mouthpiece of Biased Elites?’ Populist Party Sympathizers and Trust in Czech Public Service Media,” *The International Journal of Press/Politics* 29, no. 2 (2024), 548–569.
 - 14) Jan Motal, “‘Not a Political Virus’: Manufacturing Consent by Czech Public Service Media in the Pandemic,” *Central European Journal of Communication* 1, no. 1 (30) (2022), 15–32.

the struggle to remain relevant in an increasingly competitive environment of commercial broadcasters and VOD platforms, such as Netflix, HBO Max, Amazon Prime, ...).¹⁵⁾

The strength of the VOD platforms specifically lies in their control over user-friendly infrastructure and their ability to reinvest capital surpluses in the expansion of their archives, all with an international reach.¹⁶⁾ Thus, they pose a significant threat to public service media because first, they are proving to be the most popular form of watching 'television' content online¹⁷⁾, and second, they operate internationally and thus can expand across different audiences and markets.¹⁸⁾

Therefore, it is unsurprising that public service media have sought to respond to this challenge, adopting a range of strategic responses. A useful scheme in this regard is provided by D'Arma¹⁹⁾ who identified five types of strategic responses that are not mutually exclusive. Among the others (called complacency, resistance, differentiation and collaboration) one, called diversification/mimicry is crucial for us. This strategy is based on adaptation of the practices, technologies, and ways of working of the new challenger (e.g., streaming platform) or by producing content for this new technology. It occurs when public service media develop their own VOD platforms that mimic commercial VOD platforms' design, personalized recommendations, and strategic focus on high-budget drama.²⁰⁾ However, Michalis²¹⁾ notes that they differ from commercial VOD platforms by being strongly tied to broadcasters' TV products, practices, and linear offerings and in their efforts to introduce algorithms for personalizing content to embody public service media values.

Existing studies have focused on how these PSM VOD platforms have evolved²²⁾ or on the strategic responses that public service media have taken toward commercial platforms.²³⁾ At a more detailed level, studies have then focused on the 'distant reading' of interfaces of PSM's VOD platforms.²⁴⁾

15) Schulz, Levy, and Nielsen, "Old, Educated, and Politically Diverse."

16) Tim Raats and Tom Evens, "If You Can't Beat Them, Be Them': A Critical Analysis of Local Streaming Platform and Netflix Alternative Streamz," *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 37, no. 70 (2021), 050–065.

17) D'Arma, Raats, and Steemers, "Public Service Media in the Age of SVoDs," 682–700.

18) Maria Michalis, "Public Service Broadcasting in the Online Television Environment: The Case for PSB VoD Players and the Role of Policy Focusing on the BBC iPlayer," *International Journal of Communication* 2022, no. 16 (2022), 525–544.

19) D'Arma, Raats, and Steemers, "Public Service Media in the Age of SVoDs," 682–700.

20) Ibid.

21) Michalis, "Public Service Broadcasting in the Online Television Environment," 525–544.

22) Paul Grainge and Catherine Johnson, "From Catch-up TV to Online TV: Digital Broadcasting and the Case of BBC iPlayer," *Screen* 59, no. 1 (2018), 21–40; D'Arma, "Public Service Media and the Internet," 248–67; Hanne Bruun and Julie Mønter Lassen, "New Scheduling Strategies and Production Culture in Public Service Television in the Digital Era: The Case of DR and TV 2 in Denmark," *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 0, no. 0 (2023), 1–19; Michalis, "Public Service Broadcasting in the Online Television Environment," 525–544.

23) Yu-Peng Lin and Hui-Ju Tsay, "New Challenges for Public Service Media in the Age of Platformisation," in *Public Service Media's Contribution to Society: RIPE@2021*, eds. Puppis and Ali, 131–150; Raats, "Public Service Media Caught between Public and Market Objectives," 111–130.

24) See e.g. Jannick Kirk Sørensen, "The Datafication of Public Service Media: Dreams, Dilemmas and Practical Problems A Case Study of the Implementation of Personalized Recommendations at the Danish Public Service Media 'DR,'" *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 36, no. 69 (2020), 90–115;

However, relatively few studies have focused on the adoption of technological innovation within the institution and the barriers encountered in the process.²⁵⁾ For example Farnández-Quijada et al.²⁶⁾ in their study on how Spanish PSMs manage innovation development conclude that innovation policies, while fascinated by technological developments, often fail to implement them: “Innovation is seen as a kind of ‘black box’ where the resources will “magically” become new, successful products and services in the market.” (Fernández-Quijada et al. 2015: 35) Such naive and unrealistic perspectives can significantly impact the unguided implementation of innovation, with the responsibility often falling on technology enthusiasts. Cañedo et al. take a similar view, pointing to the obstacle posed by the relatively high average age of public service media employees and the associated tendency to leave innovation exclusively to the younger generation.²⁷⁾

Thus, this study focuses on how the employees reflect the development of such a radical innovation as a public service VOD platform. This perspective allows us to understand how the transition from public service broadcasting to public service media²⁸⁾ is occurring and why it is occurring in this way.

Organizational Culture as a Driver of Innovation

Any technical innovation is also a social innovation, as it materializes and interferes with the existing normative and value order, which can be more easily identified in the innovation process.²⁹⁾ Therefore, when examining adaptation to innovation and its actual development, it is crucial to consider how the institution’s relationships, values, and norms operate. In doing so, these elements can be collectively referred to as the organizational culture of the organization.³⁰⁾

Hilde Van den Bulck and Hallvard Moec, “Public Service Media, Universality and Personalisation through Algorithms: Mapping Strategies and Exploring Dilemmas,” *Media, Culture & Society* 40, no. 6 (2018), 875–92; Jp Kelly, “‘Recommended for You’: A Distant Reading of BBC iPlayer,” *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16, no. 3 (2021), 264–285; Jp Kelly and Jannick Kirk Sørensen, “‘What’s on the Interface Tonight?’: A Longitudinal Analysis of the Publishing Strategies of Public Service Video-on-Demand Platforms in the UK and Denmark,” *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 37, no. 70 (2021), 66–109.

- 25) Azahara Cañedo, Belén Galletero Campos, David Centellas, and Ana María López Cepeda, “New Strategies for Old Dilemmas: Unraveling How Spanish Regional Public Service Media Face the Platformization Process,” *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico* 29, no. 1 (2023), 67–77; David Fernández-Quijada, Montse Bonet, Roberto Suárez Candel, and Luis Arboledas, “From Rhetorics to Practice: Implementation of Technological Innovation within Spanish Public Service Media,” *The Journal of Media Innovations* 2, no. 2 (2015), 23–39.

- 26) Ibid.

- 27) Cañedo, Galletero Campos, Centellas, and López Cepeda, “New Strategies for Old Dilemmas,” 67–77.

- 28) Bardoeel and Lowe, eds., *From Public Service Broadcasting to Public Service Media*.

- 29) Boaz Miller, “Is Technology Value-Neutral?,” *Science, Technology, & Human Values* 46, no. 1 (2021), 53–80; Ehrhart, Schneider, and Macey, *Organizational Climate and Culture An Introduction to Theory, Research, and Practice*; Benjamin Schneider and Karen M. Barbera, eds., *The Oxford Handbook of Organizational Climate and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

- 30) Susan Cartwright, Cary L. Cooper, and P. Christopher Earley, eds., *The International Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2001).

Specifically, it can be said that organizational culture within organizations can manifest itself in innovation in many ways. For example, it contributes to a sense of cohesion (but also distinction) and has a regulating and orienting function, as it ties individual actions to the organization's goals.³¹⁾ However, it can also differ across organizations in its inclination towards innovation or traditionalism³²⁾, its degree of openness to cooperation, or, conversely, its degree of conflict³³⁾, the strength of internalization of the institution's dominant values³⁴⁾, and thus crucially condition the process and outcome of innovation efforts.

It should be noted, that the concept of organizational culture has a long and rich history of use, particularly in management and organizational studies of commercial institutions. Their attempt is to understand and predict their non-/successfulness, both in normal operations, but also in the case of significant changes in the external environment or internal functioning, such as acquisitions and other organizational innovation.³⁵⁾ With the adaptation of this concept to the media environment then comes the prominent organizational culture theorist Schein³⁶⁾, who proposes three levels of its investigation. Namely it is the level of the apparent or the *level of artifacts*, which is, however, difficult to interpret without capturing the *level of declared values* and, consequently, the *level of motivations and beliefs* operating in the background. However, despite Schein's framework, the more common research practice in media studies is leaving organizational culture aside when mapping the impact of innovation. Examples include research on the scheduling of Danish television companies in the context of their digitalization and platformization³⁷⁾. Then the impact of technological and economic transformations of news production on the professional identity and operation of newsrooms of British and Danish public and commercial companies³⁸⁾ and local media newsrooms in a Central European context³⁹⁾. Finally, there is also focus on the impact of the digitalization of the cultural-journalistic way of working of the Danish public service media DR.⁴⁰⁾ In the media field, the call for researching the organizational culture regarding innovation was rarely addressed when the research was conducted on the course and form of the digital transformation of the Dan-

31) Robert S. Kaplan and David P. Norton, *The Strategy-Focused Organization: How Balanced Scorecard Companies Thrive in the New Business Environment* (Boston: Harvard Business School Press, 2001).

32) Cartwright, Cooper, and Earley, eds., *The International Handbook of Organizational Culture and Climate*.

33) Benjamin Schneider, Karen M. Barbera, Eduardo Salas, Maritza R. Salazar, Jennifer Feitosa, and William S. Kramer, "Collaboration and Conflict in Work Teams," in *The Oxford Handbook of Organizational Climate and Culture*, eds. Schneider and Barbera, 382–399.

34) Suzy Wetlaufer, "Common Sense and Conflict: An Interview with Disney's Michael Eisner," *Harvard Business Review* 78, no. 1 (2000), 114–124.

35) Ehrhart, Schneider, and Macey, *Organizational Climate and Culture*.

36) Edgar H. Schein, "The Culture of Media as Viewed from an Organizational Culture Perspective," *International Journal on Media Management* 5, no. 3 (2003), 171–172.

37) Hanne Bruun, *Re-Scheduling Television in the Digital Era*: 1st ed. (Abingdon and New York: Routledge, 2019).

38) Line Hassall Thomsen, *Inside the TV Newsroom: Profession under Pressure* (Bristol: Intellect, 2018).

39) Lenka Waschková Císařová, "We Were Innovators, But We Gave Up: The Muted Digital Transition of Local Newspapers," *Digital Journalism*, no. 3 (2023), 1–18.

40) Ursula Plesner, "Reassembling Cultural Journalism in the Digital Age," in *Technology and Creativity: Production, Mediation and Evaluation in the Digital Age* (Cham: Springer International Publishing, 2020).

ish publishing house House of JP/Politiken. It turned out that there was a mismatch between the prevailing organizational culture, characterized by a less hierarchical and creatively-driven approach among regular employees, and the organizational culture of management that prioritized a top-down approach and a business-oriented perspective. This mismatch led to significant difficulties in implementing the new finance-focused online news service⁴¹⁾. The example of the House of JP/Politiken organizational culture study, among others, also illustrates the two ways in which organizational culture can be studied.

Various standardized instruments for measuring the types and “intensity” of organizational culture, are valuable tools in situations where an organization “already has a culture” (we have good reason to believe what the character of the organizational culture is and want to find out how it manifests itself or how it impacts results)⁴²⁾. In unexplored terrains such as ours, we find it more useful to think of organizational culture as “something that happens”.⁴³⁾ This approach allows us to qualitatively examine how people in an organization understand what is going on inside and what it means for them to be part of the organization. The theoretical matter is then an interpretive tool, as in our case.

Since we are not interested in examining the organizational culture of Czech television as such, but in relation to a specific digital innovation object, we draw on the concept of “platform imaginaries,” which van Es & Poell⁴⁴⁾ use for study of PSM platformization to capture “ways in which social actors understand and organize their activities in relation to platform algorithms, interfaces, data infrastructures, moderation procedures, business models, user practices, and audiences.” In doing so, we adapt this concept towards the perception of PSM as the field of innovation efforts and the social (rather than technological or economic) nature of this innovation. We thus work with the concept of *CT platform imaginaries*, i.e., ways in which CT employees understand the New video platform (NVP), imagine its audience, and organize their activities in relation to this innovation regarding expectations, norms, and attitudes in the background. Consequently, we are asking the question of **how the organizational culture of Czech Television employees shapes their CT NVP imaginaries during its development and implementation?**

Czech television and its digitalization through the creation of a New video platform

Czech Television is a successor media outlet of the former Československá televize (Czechoslovak Television) established in 1953. After the fall of the state socialist regime in 1989, CT was re-established by law as an independent public service media in 1992. Over the years, Czech Television and Český rozhlas (Czech Radio) have consistently ranked among the most trusted and watched media outlets in the Czech Republic, boasting

41) Müller, Obwegeser, Glud, and Johildarson, “Digital Innovation and Organizational Culture,” 3–34.

42) Mats Alvesson, *Cultural Perspectives on Organizations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

43) Kate Davey and Gillian Symon, “Recent Approaches to the Qualitative Analysis of Organizational Culture,” in *The Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2021).

44) van Es and Poell, “Platform Imaginaries and Dutch Public Service Media,” 1–10.

a market share of approximately 30 %.⁴⁵⁾ Regarding trustworthiness, CT is equal to its Western counterparts, such as the British BBC and Austrian ORF.⁴⁶⁾

CT started to provide linear broadcasting on the web in 2000 and, seven years later, offered a bigger volume of audiovisual content for download for a fee through the project Videopůjčovna (Videostore). This project was replaced in 2009 by the first version of iBroadcasting, a portal allowing free access to content. In 2011, with the switch to its new version, CT also permitted access to iBroadcasting on mobile phones and tablets and two years later through the HbbTV app on TV sets.⁴⁷⁾

The path of the NVP, which was supposed to be a substantial upgrade of the existing portal, can be traced back to the formulation of the vision of CT's digital development by the previous General Director, Petr Dvořák when running for re-election in 2017. While initially vaguely articulated, his vision hinted at introducing a personalized recommendation mechanism focusing on the needs of young users. Dvořák also aimed to boost investment in online production, emphasizing the reinforcement of existing functions of CT's online products, particularly in education and archiving, rather than creating an entirely new VOD portal⁴⁸⁾. In 2019, he made his vision more specific and modified, identifying competition with global VOD providers (Netflix and HBO Go) as a goal in the Czech media market. This is probably why the NVP was called "Czechflix" in its early times of development. Later, in 2021, never-fulfilled plans for creating a National Broadcasting Platform, following the example of the UK and France, which would be jointly formed by Czech Television and the two strongest commercial broadcasters (Nova and Prima) became public.⁴⁹⁾

A year after formulating the CEO's first visions (2018), an operational team was allocated within the Marketing Division of CT to handle the functioning of the existing iBroadcasting portal. After reflecting on the depth of the innovation, it was decided by the CT management in 2019 that the NVP would be developed entirely in-house. The New Videoplatform Department (NVD) was given the mandate for its development and this department was moved temporarily under the General Director. Since then, the team, led by two managers, an experienced UX designer, and a sociologist, has grown, especially with new employees for technical (UX developers, back- and front-end developers) and content development. In the latter's case, these were young people with a humanities academic background. In mid-2019, the "content" team published and implemented the first

45) Anna Jurková, "Česká televize na vyzádání: Kurace hlavní stránky iVysílání mezi lety 2020 a 2022" (Diploma thesis, Faculty of Arts, Karlova univerzita, 2023); Nic Newman, Richard Fletcher, Craig T. Robertson, Kirsten Eddy, and Rasmus Kleis Nielsen, *Reuters Institute Digital News Report 2022* (Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2022); Václav Štětka and Roman Hájek, "Monitoring Media Pluralism in the Digital Era," Research Project Report, Country report: The Czech Republic (Centre for Media Pluralism and Media Freedom, Robert Schuman Centre, 2021).

46) Newman, Fletcher, Robertson, Eddy, and Nielsen, *Reuters Institute Digital News Report 2022*.

47) "ČT v datech," *ceskatelevize.cz*, accessed February 1, 2024, <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/novodoba-historie-ct/ct-v-datech/>.

48) Petr Dvořák, "Koncepte dalšího rozvoje České televize jako televize veřejné služby," *ceskatelevize.cz*, 2017, accessed February 1, 2024, https://img.ceskatelevize.cz/boss/document/996.pdf?v=1&_ga=2.155181691.292854941.1643191562-1181038139.1464633631.

49) Ondřej Aust, "Moje vize? Czechflix: Ještě máme čas vytvořit protiváhu globálním videotékám, říká Petr Dvořák," *Euro*, no. 1 (2021).

open call for the title web-only content of the NVP for its intended launch in February 2021, followed by a second call at the end of 2020. Both open calls generated hundreds of proposals, 25 of which were approved for development. Since the beginning of 2020, the team has been working on defining a “manifesto” (guiding principles) for CT web-only production and then on a document describing the content strategy, i.e., the principles of web-only program development, acquisitions, positioning for on-air broadcasting and organizational changes to some divisions. This document was further updated as NVD became more established. During the year, the organization and management of previously fragmented online activities were unified, and a product-based management model was introduced with a product manager at the head of each online “product.” NVD thus becomes part of the newly consolidated Development and New Media division as one of the five online products. Due to technical and organizational difficulties, the launch of NVP was repeatedly delayed, as was the release of the platform’s flagship content, CT’s first web-only series inspired by the world-famous SKAM series called TBH. The NVP was finally launched in December 2021 as a technically and visually upgraded version of iVysílání and similarly named Nové iVysílání (New iBroadcasting). Its further innovation follows to this day.⁵⁰⁾ Thus, compared to public service televisions in Western Europe, the development of the new video platform in CT has been slightly delayed. By the end of this research, it operates an online video archive, which includes web-only content, but still it has not implemented a login option or an automated recommendation system, as is the case of DR, BBC, or YLE.⁵¹⁾ Similarly, the conditions of Czech public service media differ from the Western European countries in terms of funding. The average annual fee in the European Broadcasting Union is approximately 106 EUR, which puts the Czech Republic with 88 EUR per year for both PSM below the European average⁵²⁾. Moreover, the amount of the fee has remained unchanged for more than 15 years⁵³⁾, causing financial difficulties for the institution, which in March 2023 resulted, among other things, in selling non-exclusive licenses for part of its very successful old and brand-new original content to the most watched Czech commercial TV station Nova, respectively to its video platform Voyo.⁵⁴⁾

50) Szczepanik and Vašíčková, “Writing Online Drama for Public Service Media in the Era of Streaming Platforms,” 431–451.

51) Iordache and Raats, “The Platformization of Public Service Media,” 3–22.

52) “License fee: Where? How? What’s New?,” *European Broadcasting Union*, December 2023, accessed May 7, 2024, https://www.mediaguru.cz/media/qswmkt0s/ebu-mis_licence_fee_2023-public.pdf.

53) Lucie Stuchlíková, “Boj o televizní poplatky: Možnost je, že neporostou tolik, zato pravidelně,” *Seznam zprávy*, April 5, 2024, accessed May 4, 2024, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-politika-boj-o-televizni-poplatky-moznost-je-ze-neporostou-tolik-zato-pravidelne-249133>.

54) Ondřej Aust, “Spolupráce à la Czechflix: Voyo televize Nova začíná nabízet vybrané seriály ČT,” *Mediář*, 2023, accessed February 1, 2024, <https://www.mediar.cz/spoluprace-a-la-czechflix-voyo-televize-nova-zacina-nabizet-vybrane-serialy-ct/>.

Method: An Ethnographic Insights into the Organisational Culture of Czech Television

Our motivation was to understand how organizational culture shapes the CT NVP digitalization process. We wanted to capture its artifacts embedded nature, but most importantly we wanted to examine how employees understand CT NVP innovation and which values and beliefs motivate their work and CT NVP understanding. To ensure sufficient insight, we conducted between autumn 2020 and autumn 2023, in-depth semi-structured interviews with 31 employees of the newly formed NVD but also with employees of other relevant divisions of Czech Television (Marketing, PR, Program). CT is a traditional hierarchically organized institution; therefore, it was necessary to interview not only selected representatives of the regular rank but also representatives of the lower (heads of departments) and higher management (heads of divisions). Spreading the interviews over time and conducting them repeatedly with some communication partners allowed us to follow all the developmental phases of this ICT innovation.⁶⁰⁾ We recruited our informants by snowball and purposive sampling to ensure both reasonable heterogeneity of findings and confidence that we are interviewing people for whom the NVP is relevant in some meaningful way. We focused during interviews on their professional biography; NVP understanding, its impact on individual work and the functioning of CT as an organization; work organization; and decision-making and most interviews lasted between one and two hours. In order to understand the “situated”⁶¹⁾ nature of the NVD work, work substance and working methods, but mainly the character of collaboration with representatives of other departments, we involved several semi-participant observations of the daily routine of the NVD primarily through attendance at joint meetings. In the course of these observations, the researchers sometimes had the employees explain the nature of the observed events or had the employees briefly reflect on these events. All participants were made aware of the purpose of the research and gave informed consent to participate verbally (observations) or in writing (interviews). We guaranteed the informants respect the principle of anonymity and confidentiality as well as compliance with national and European data protection laws.

Transcripts of research interviews and field notes were subjected to Thematic Analysis⁶²⁾ to find recurring patterns of meaning (themes). The process of thematic analysis progressed from the initial generation of a large number of descriptive codes, through the search for themes, to the final thematic abstraction. In the first step, we generated a number of codes relating to many different aspects of employees’ working lives and reflections in relation to NVP. In the second step, we reduced and linked these into internally structured themes related to the nature of relationships and cooperation across CT employees and the goals, values, purposes and visions associated with the NVD. In the last step, we

60) Ian Sommerville, *Software Engineering* (Boston: Pearson, 2011).

61) Martyn Hammersley and Paul Atkinson, *Ethnography: Principles in Practice* (London and New York: Routledge, 2007).

62) Virginia Braun and Victoria Clarke, *Thematic Analysis: A Practical Guide* (London and Thousand Oaks: SAGE, 2022).

revised these themes, especially in light of developments over time, resulting in the final thematic-narrative structure.

The themes found are reported below in the spirit of the interpretive paradigm of social research,⁶³⁾ using appropriate theoretical insights. The data presented and the socio-demographic data provided are subjected to a high degree of anonymization given the applied nature of the research, but mainly because of the promise to informants. Informants expressed more or less significant concerns about the potential impact of the findings on the internal or public functioning of the organization, and some were only willing to participate under the condition of a high degree of anonymity. While we believe that none of the findings presented are controversial, we are fulfilling our commitment. As a result, without further specification, we only indicate whether the statement is from an employee of the NVD in the form of an “internal view” (IV) or an employee outside the NVD in the form of an “external view” (EV) reference.

Analysis: Convergence of organizational cultures during the New Video Platform implementation

Our research revealed three key stages in which organizational culture manifested itself in CT's digital transformation process. Each of these stages is also a revealed theme. These are the ‘initialization’ phase, which was characteristic of the period of the early days of NVD from 2018 to summer 2020; then the ‘negotiation’ phase, which is typical of the period of NVD integration from summer 2020 to summer 2022; and finally, the ‘strategic ambiguity’ phase, which continued from summer 2022 to the end of our research in autumn 2023.

Initialization

The term initialization refers both to the beginnings of the projection work on the NVD as an innovation but also to the “activation” of the organizational culture that shaped the rather ambitious ideas of the platform, which was also underlined by the location of NVD outside the standard structure of the Czech Television. NVD was a newly established team of dozens of young professionals whose task was to find an expression for the needs of CT in the digital age and a way to achieve this. These collectives often have a *fragmented organizational culture*⁶⁴⁾ that crystallizes around a high emphasis on innovation and novelty, autonomy, and “introversion.” Results depend on and are achieved through the invention and expertise of individuals rather than relying on established and existing processes. Both key characteristics found their expression in NVD's self-perception and functioning,

63) Isaac Reed, *Interpretation and Social Knowledge: On the Use of Theory in the Human Sciences* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011).

64) Robert Goffee and Gareth Jones, “Organizational Culture: A Sociological Perspective,” in *The International Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2001), 3–20.

which is also visible from the quotations below: In the first year and a half, NVD thought of NVP as a *radical innovation*⁶⁵⁾ both technically (new content handling system, multiplication of user metrics, new content categorization, audience segmentation, visual transformation, and unification) and in terms of content and curation (development of young oriented web-only programs and emphasis on short formats, reduction of accompanying content and text before video content, editorial curation not just an “archive window”) which as such should be implemented “in one moment” through the so-called big bang release⁶⁶⁾. The result was to be a brand-new PSM VOD platform built on a greenfield site.

IV: I see NVD as an enclave, a kind of nest of progressive free-thinking that is somewhat autonomous and protected enough to push these strategies out. Within CT, I see it as a demarcated territory that is not as much a part of the institution as the other departments. There are new people trying to take it from the other end.

IV: Ideally, we will be a regular commissioner of new online content; we will produce some [...] that will somehow cultivate the Czech internet, and it will be one of the better sources of content on the internet.

IV: That seems to be the key today, [...] to think about linking those archives with new material, to lead the viewer somehow to that archive, which they might not open on their own because they don't know those things, etc.

From the beginning, the cooperation, especially with the existing editorial staff and editors of the “old” video portal, was perceived by both parties as difficult and conflicting. However, NVD also encountered difficulties with many other departments it came into contact with occasionally when trying to obtain information and support for their innovation efforts. Therefore, cooperation with the team servicing the existing platform was discontinued entirely in May 2019, and the development proceeded autonomously. A large part of the disputes and mutual difficulties between NVD and its surroundings lay in the difference in organizational culture. Indeed, much of the rest of Czech Television emphasized the norms resembling the so-called *communal culture*⁶⁷⁾, which is typical respect for the traditional functioning of the organization and its heritage. For these representatives, innovation raises thought and awareness, given the nature of the institution, of the need for enormous mobilization of resources and effort, i.e., vigilance. Thus, respect for the institution sometimes leads to trying to “convert” one's counterparts and acting devotedly, which can be perceived as obsessiveness. As a result, NVD employees were perceived as too radical, ignorant, and wild, and conversely, other departments were perceived as conservative and uncomprehending.

65) Francis J. Flynn and Jennifer A. Chatman, “Strong Cultures and Innovation: Oxymoron or Opportunity?,” in *The International Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2001), 263–287.

66) Hugh W. Ryan, “Managing Development in the Era of Large Complex Systems,” in *New Directions in Project Management: Best Practices Series*, ed. Paul C. Tinnirello (Boca Raton: Auerbach, 2002), 355–360.

67) Flynn and Chatman, “Strong Cultures and Innovation: Oxymoron or Opportunity?” 263–287.

EV: So, when the NVD people came in... I was like, they're young, they're promising, they're smart... they understand a lot of things more than I do, but they have no idea how complicated it is. Well, we must seem to them... they must find the television structure incredibly old. It is, but there's nothing we can do about it.

EV: And we were becoming such troublemakers in the eyes of the NVD because they came in fresh, unencumbered, and wanted to build great things on the green field. And we were the ones saying, 'But this can't be done because this can't be done because...' because we were used to the system and knew its limits and boundaries. And maybe we got disliked by them.

The disputes were both⁶⁸: on the *procedural level*, i.e., how and who was responsible for the tasks (e.g., whether the NVD content team or the production team of the Programme's "on-air" division can create the new formats; to what extent the CT employees as the clients of the new portal could be overlooked). But also on the *tasks level* themselves, i.e., what should be done (e.g., whether access to the archive material online could be liberalized, whether the production of the programs' supplementary material could be stopped).

Negotiation

Once cultural and organizational differences were activated and recognized, the negotiation of shared interests and boundaries of acceptance began. Several fundamental organizational and cultural shifts have weakened the boundaries between the two "camps" over time.

There have been several successful institutionalization steps by NVD: 1) the second, expanded Content Strategy document was approved by the management of Czech Television, which gives the content team responsibility for the production of web-only titles (spring 2021). This document also sets the parameters of mutual responsibilities towards some other departments and divisions of CT and the process of collecting and evaluating proposals for web-only content has been standardized internally; 2) NVD, with the introduction of new vertical-horizontal management, has moved under the Development and New media division during 2022 and gain an Executive Director, all these changes have intensified the already existing need for coordination, routinization and meetings of NVD across CT; 3) the first web-only series TBH and Pět let (Five Years) (February and September 2022) has been successfully produced and run. The legitimacy of NVD contents has been confirmed by the assignment of an identification number which this content has "for life" in CT's content registration system (summer 2021). The latter web-only series aired on-air in prime time, and 4) the NVP itself was put into operation. Some aspects of this process are illustrated in the following accounts:

IV: (We need to start going to others) because there will be more insight into how things worked and what they might have hoped for from the change, that they are

68) Schneider, Barbera, Salas, Salazar, Feitosa, and Kramer, "Collaboration and Conflict in Work Teams," 382–399.

working in some kind of continuity. We're in that counterview where we start from scratch, whereas everybody else has worked in continuity for a long time.

IV: The fact that Five Years aired in primetime (in linear broadcasting), on a weekend, is great, and I take it as a confirmation that there is a way [...], as a good signal that even the television in the bigger structures understands that something interesting can be created here (in NVD).

On the other hand, NVD was forced to reconsider both its ambition to innovate radically and the emphasis on autonomy in relation to the rest of CT. Both was then reflected in terms of staff and platform imagery: 1) NVD hired some of the staff members of the team operating the "old" existing platform, which they see as an opportunity to regain the know-how lost in the creative phase; 2) supplementary materials in text form were retained on NVP after criticism from CT staff for their benefit and that of the recipients, albeit in a limited form; 3) the launch of the first web-only programs did not lead to a significant attraction of young audiences; the content editorial team began to consider changing the focus from the most precisely targeted "young audiences" to more broadly defined groups; 4) the launch of NVP has been repeatedly postponed, and the method of its launch has been changed from big bang to phased release. The rollout of many more advanced VOD functionalities and solutions (e.g., personal content recommendation, user profile, content searching) has been postponed. This was due to the unexpected complexity and fragmentation of existing back-end video archiving and management infrastructures, which did not allow for a simple replacement of the "old video platform" with a new one. Thus, the new version of the video platform functioned visually and technically more like a facelifted existing video platform with partial technical improvements.

The successes and "failures" of NVD were both essential performative steps that not only demonstrated the transformation of the culture of the employees towards a more communal one. NVD was more open to cooperation and openness to the bearers of "tradition" and their fundamental objections and needs, but also on a very practical level this transformation was demonstrated by the actual work done in solving the common work agenda. On the other hand, in the conservative environment of CT, they began to find signs of being considered part of the institution and its heritage but also acceptance of the need to move from the catch-up and linear logic of CT operation to VOD accessibility.

EV: (In the area of knowledge about digitalization and platformization), they (in NVD) have comparable capabilities not only in the Czech Republic but also abroad. It was clear that they were going to have some first bumps and they would have to get their bearings, get a feel for how things work here, and figure out what to do next, but when I met with [name of ONV staff] in work meetings, I see a great acceptance of the institution, of the public service. They may want to do some things controversially, but they certainly don't want to demolish anything here. They already fit in very well here and are not losing that drive or ambition. But they must have had a hard time.

The significance of aligning organizational cultures and creating tangible connections is underscored by the observation that in instances where this convergence is lacking or falls short of expectations, there is also a lack of alignment in platform imaginaries. A typical example was the Programme division, where adherence to traditional on-air logic and its connection to the CT brand was firm. Conversely, where this alignment occurred, it is more of a practical highlighting of existing barriers to VOD solutions.

EV: What we didn't quite understand and what surprised us all were the web-only shows. [...] Because iBroadcasting has always been a terrestrial medium for the new generation, those who don't want to be tied to some kind of linear track of shows. It's a service that extends terrestrial broadcasting. And the moment it becomes a separate platform, that's where we missed it. What is it supposed to bring, if there are programs broadcasted under the Czech Television brand, what is this?

EV: You can have ideals and big castles in the air and try to build them, but you have to know if you have what it takes. You can run the (series title) with all the previous series, but you must have the (license) to do it. It's a question of budget.

Strategic ambiguity

Where there has been a convergence of organizational cultures and the associated practical linking of NVD with some other departments by the summer of 2022, there has been an interesting agreement in the specific platform imaginary. The platform was perceived as "stuck in the middle" between a simple facelift of existing services and their functions (catch-up archive) and a VOD platform with its own curation strategy and production.

Employees perceived this stagnation through the prism of *strategic ambiguity*⁶⁹⁾, emphasizing that the previous process of convergence of organizational cultures and the establishment of practical links had long been induced mainly by ordinary employees. However, they felt that this approach had been exhausted and that the lack of further strategic identification of the future development and objectives of the NVP could no longer be overcome in this way. The longevity of this ambiguity and the intensity of responsibility on the part of these employees has drained the potential of reinforcing a sense of freedom and autonomy and has led to frustration and uncertainty.⁷⁰⁾ In their view, CT management must ultimately not only decide in which direction it wants to take the platform and allocate resources accordingly but also consistently communicate this decision and translate it into organizational practices.

69) Olaf Hoffmann, "Between Strategic Clarity and Strategic Ambiguity – Oscillating Strategic Communication," *Corporate Communications: An International Journal* 27, no. 2 (2022), 284–303.

70) Antonio Botti and Antonella Monda, "Goal Ambiguity in Public Organizations: A Systematic Literature Review," *International Journal of Business and Management* 14, no. 7 (2019); Miyeon Song, Kenneth J. Meier, and Anna Amirkhanyan, "Goal Ambiguity, Management, and Performance in U.S. Nursing Homes," *Administration & Society* 52, no. 8 (2020), 1170–1208.

If management wants to move the NVP towards VOD, it must articulate its relationship with on-air broadcasting and ensure acceptance of an equal position of the broadcast platform and coordination of broadcast plans and agendas. NVD should then be able to create content for the platform in a more autonomous and larger volume with the possibility of pre-premiere and its way of releasing content. Furthermore, management should resolve licensing restrictions for online publishing and adapt the content-sharing partnership with commercial broadcasters to the platform status.

IV: We have a service that works to its content plan. We can deliver web-only content, some of it successful, some of it less successful. I think that works well. Obviously, if the finances were tenfold, we'd be doing tenfold, but the start and the rollout that we've had has been good. But what needs to be discussed as part of the strategy is how to deal with acquisition series, [...] it could also be about producing more web-only series. Also, for us, as for NVD, the Programme division is fundamental in the structure we are operating in now. Still, the management of CT (CEO) has not directly articulated a specific development goal for The New iBroadcasting. EV: We still haven't decided whether The (New) iBroadcasting is a catch-up or a VOD platform. And I think that's terrible. [...] Because you want something other than a catch-up from a VOD platform. Colleagues at NVD are creating VOD, but I feel like the institution wants them to be a catch-up service; it's schizophrenic, and a decision must be made.

Digital Innovation Management in Czech Television: insights and challenges

Our study responds to the call for transferring research perspectives of PSM digitalization from the context of Western and Northern Europe, where research on the subject is relatively extensive, to the media systems in Central Europe.⁷¹⁾ In doing so, we have focused our perspective on the internal character of Czech Television — the organizational culture and its shaping influence on the New Video Platform imaginaries⁷²⁾, in contrast to studies focusing on the functioning and outcomes of VOD platforms.⁷³⁾

Our study comes up with two main findings. First, organizational culture emerged as one of the essential drivers of the digitalization process, its form, and its outcome. Initially, the “imported” fragmented culture⁷⁴⁾ of NVD staff allowed their expertise and courageous imaginary of a ‘full-VOD’ platform to shine through. This imaginary consisted primarily of upgrading the existing inadequate technical infrastructure, creating web-only content, and its curation towards a multi-platform operation of PSM.⁷⁵⁾ The prize for this was a certain ‘isolationism’ in relation to the experiences and needs of the rest of the organization, which, in keeping with its own more ‘conservative’ and tradition-oriented communal cul-

71) Iordache and Raats, “The Platformization of Public Service Media,” 3–22.

72) van Es and Poell, “Platform Imaginaries and Dutch Public Service Media,” 1–10.

73) D’Arma, Raats, and Steemers, “Public Service Media in the Age of SVoDs,” 682–700.

74) Goffee and Jones, “Organizational Culture: A Sociological Perspective,” 3–20.

75) Bardoel and Lowe, eds., *From Public Service Broadcasting to Public Service Media*.

ture⁷⁶⁾, expected more of a facelift update of the existing CT video portal “iVysílání” (iBroadcasting) and a simple extension of the content database. In this respect, the findings of our study are comparable to study that examined how the BBC was developing a new version of iPlayer. Also in this case, there were disagreements between the autonomous ‘technology’ wing of the development and the content-oriented rest of the institution. The BBC resolved these disagreements by moving away from project-type management in relation to digital innovation towards the unification of online activities into ten products. Each product had a technology and a content manager. According to our results, CT reacted similarly by hiring a technical development manager and a content manager during the initiation phase. However, the difference was that the BBC had appointed Victoria Jaye as Content Manager, who, unlike the Content Manager of the NVD at CT, had worked at the institution for several years, so was very familiar with the BBC’s existing content capabilities and organizational processes.

At the BBC, the situation was thus largely resolved, as the move to product management, together with the introduction of joined-up technology and product management, has led to a convergence of different cultures and imaginaries about how the BBC should operate (iPlayer as a new channel for TV content x iPlayer as a technology extravaganza for new audiences, new content, without continuity).⁷⁷⁾ On the other hand, at the Czech Television there was ongoing a feeling that the staff of the NVD did not understand the processes of the institution sufficiently, as there were only a small number of people working there who had previous experience of the functioning of the institution. As this knowledge and professional seniority is important for the holders of a communal organizational culture, their reaction was to misunderstand the ambitions of their newly arrived colleagues and to emphasize the impossibility of radical changes caused by existing technical or operational constraints.

However, also in CT, due to the successes and failures of the NVD over time, the two cultures have converged gradually, which has subsequently been reflected in the compromised form of the platform and the production and curation functioning. The price of this convergence was a certain level of exhaustion, insecurity, and a sense of loneliness of the staff towards the top management, which, according to them, provided only vague instructions and insufficient management of the whole project. At the same time, it proved useful that for development of NVP were responsible people with extensive experience in developing similar technologies in commercial sphere. This is probably what contributed to the fact that the platform was updated in the end, and it also differentiated the case of Czech Television from that of Spanish public television, where innovation was left entirely on the shoulders of enthusiastic television employees primarily initiated from the bottom.⁷⁸⁾ However, it turned out that even in CT, there was a lack of a more specific idea of what function the video platform should fulfill and persistent belief among staff that the development of the platform was somewhere in the middle between a catch-up portal and a VOD platform, which is a characteristic of PSM in Eastern and South Europe, as op-

76) Goffee and Jones, “Organizational Culture: A Sociological Perspective,” 3–20.

77) Grainge and Johnson, “From Catch-up TV to Online TV,” 21–40.

78) Fernández-Quijada, Bonet, Suárez Candel, and Arboledas, “From Rhetorics to Practice,” 23–39.

posed to PSM in Western Europe⁷⁹⁾, where PSM VOD platforms not only produce web-only content, but in many cases have implemented a public service algorithm and sophisticated content curation and categorization⁸⁰⁾.

Our second finding is that for the successful implementation of innovation is crucial systematic change management within the PSM⁸¹⁾, which part must necessarily be consistent management of organizational culture change at several levels.⁸²⁾ This becomes apparent when we place our findings in the broader internal and public matter connected with Czech Television. It is evident that steps that have influenced the organizational-cultural equilibrium within CT have been taken, but their systematicity and coherence remain an open question, with visible limits at some levels.

Specifically, our findings show that at the level of top-policy and strategy, the General Director's long-term communication of the need for digital transformation proved important. His longstanding publicly and internally presented visions, although somewhat ambiguous and variable in their goals⁸³⁾, created a necessary basal sense of 'urgency for change'⁸⁴⁾ in the institution. At the level of recruitment, CT management contributed to the shift in organizational culture, by the decision to fully in-house development of the New Video Platform, by hiring a large number of completely new professionals who brought a fragmented organizational culture to CT and formed a what is referred to in the literature as 'coalition of progressive innovators.'⁸⁵⁾ On the leadership level, there was a shift from project to product management, with the hiring of an executive director who, according to the employees, also positively impacted the level of cooperation and communication within CT and contributed to convergence of fragmented and communal organizational culture by leadership towards more intensive communication and cooperation. However, on the other hand, the whole process of innovation was, according to the employees, too much and for too long carried by their values and their efforts to solve practical difficulties needs and to seek opportunities for "common ground." The socialization and communication level of organizational culture change was therefore not (timely and appropriately) managed by management, according to them. Final level of organizational management is level of source allocation. Taking into account the increasing need to find a solution to the growing lack of funding for the stable operation of CT⁸⁶⁾, recent establishment of cooperation with the Czech commercial television Nova consisting of a non-exclusive release some of the very valuable archive materials but also new content

79) Iordache and Raats, "The Platformization of Public Service Media," 3–22.

80) D'Arma, Raats, and Steemers, "Public Service Media in the Age of SVoDs," 682–700.

81) Matthias Karmasin, Sandra Diehl, and Isabell Koinig, eds., *Media and Change Management: Creating a Path for New Content Formats, Business Models, Consumer Roles, and Business Responsibility* (Cham: Springer International Publishing, 2022).

82) Lesley Willcoxson and Bruce Millett, "The Management of Organisational Culture," *Australian Journal of Management* 3, no. 2 (2000).

83) For a more detailed description of the genesis of the General Director's vision, see Szczepanik and Vašíčková, "Writing Online Drama for Public Service Media in the Era of Streaming Platforms," 431–451.

84) John P. Kotter, *A Sense of Urgency* (Boston: Harvard Business Press, 2008). John P. Kotter, *Leading Change* (Boston: Harvard Business School Press, 1996).

85) Ibid.

86) See Method: An Ethnographic Insights into the Organisational Culture of Czech Television section.

for Nova VOD platform Voyo⁸⁷⁾ may be one of the solutions. On the other hand, the question is how and whether this step is reflected with regard to the targeted work with the nature of the organizational culture, or the feasibility of the “maximalist” vision of fully VOD CT platforms. In other words, the organizational accessibility and exclusivity of the CT archive could influence which platform imaginaries and values embodied in the organizational culture would be achievable.

If we were to compare process of CT digitalization as a whole it was from this perspective more similar to the case of Spanish PSM⁸⁸⁾, rather than the Danish private media context. In Spanish case, the innovation process was largely informal and dependent on specific “innovation pioneers.” Their ideas, were supported by management but other processes that would have facilitated the management of the innovation development were no longer adapted and interconnected. Danish private media context was, on the contrary, characteristic with rigid efforts to ‘enforce’ an organizational management culture based on strong centralization of decision-making and solution structuring. This top-down approach clashed with the decentralized and ad-hoc-based culture of editorial staff.⁸⁹⁾ In CT thus, it seems that in the initiation and negotiation phase, the lack of clarity of strategic objectives and weaker strategic management may make it easier for employees themselves to find ways and compromises⁹⁰⁾, but in the last phase, this decentralization of responsibilities, the limits in coordination, and focus and intensity of the management of digitalization even with respect to organizational culture may become an unbeatable obstacle. For further progress, the “practice” of employees carried by their values is no longer sufficient. Thus, although the CT employees found a kind of compromise position in the organizational culture and in the NVP imaginaries, the definitive orientation of the platform towards a VOD solution or remaining in a predominantly catch-up mode requires intensive input from the top management and clarification with regard to the strategy, balance of the on-air/online principle both in terms of licensing and resource allocation.

This finding of a compromise position was, therefore, according to CT employees, challenging and exhausting, which underlines the need for a systematic understanding of the nature of organizational culture, its cleavage lines and levels, and the ways of its management by the management of media organizations before the digitalization effort.

Acknowledgements

We would like to thank Johana Kotišová without whose work we would have nothing to build on. We would also like to thank her for insightful advice and discussions in the early stages of our entry into the field. We are very grateful to all our participants for their trust, openness and help in recruiting other study participants. We also thank the reviewers for their valuable comments to improve the manuscript.

87) Aust, “Spolupráce à la Czechflix.”

88) Fernández-Quijada, Bonet, Suárez Candel, and Arboledas, “From Rhetorics to Practice,” 23–39.

89) Müller, Obwegeser, Glud, and Johildarson, “Digital Innovation and Organizational Culture,” 3–34.

90) Botti and Monda, “Goal Ambiguity in Public Organizations,” 137–148; Hoffmann, “Between Strategic Clarity and Strategic Ambiguity — Oscillating Strategic Communication,” 284–303.

Funding

This work was supported by the Technology Agency of the Czech Republic under the grant Strategies for the Sustainability and Development of Public Service Television in the Internet Era: Examples of Good Practice Based on International Comparison (Grant No. TL03000251).

Bibliography

- Álvarez, Martín Vaz, José Miguel Túñez López, and María José Ufarte Ruíz. "What Are You Offering?: An Overview of VODs and Recommender Systems in European Public Service Media," in *Information Technology and Systems: Advances in Intelligent Systems and Computing* (Cham: Springer International Publishing, 2020), 1137, 725–32.
- Alvesson, Mats. *Cultural Perspectives on Organizations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- Aust, Ondřej. "Moje vize? Czechflix: Ještě máme čas vytvořit protiváhu globálním videotékám, říká Petr Dvořák," *Euro*, no. 1 (2021).
- Aust, Ondřej. "Spolupráce à la Czechflix: Voyo televize Nova začíná nabízet vybrané seriály ČT," *Mediář*, February 28, 2023, accessed February 1, 2024, <https://www.mediar.cz/spoluprace-a-la-czechflix-voyo-televize-nova-zacina-nabizet-vybrane-serialy-ct/>.
- Bardoel, Jo, and Gregory Ferrell Lowe, eds. *From Public Service Broadcasting to Public Service Media: RIPE@2007* (Göteborg: Nordicom, 2007).
- Botti, Antonio, and Antonella Monda. "Goal Ambiguity in Public Organizations: A Systematic Literature Review," *International Journal of Business and Management* 14, no. 7 (2019), 137–148.
- Braun, Virginia, and Victoria Clarke. *Thematic Analysis: A Practical Guide* (London and Thousand Oaks: SAGE, 2022).
- Bruun, Hanne. *Re-Scheduling Television in the Digital Era*: 1st ed. (Abingdon and New York: Routledge, 2019).
- Bruun, Hanne, and Julie Münter Lassen. "New Scheduling Strategies and Production Culture in Public Service Television in the Digital Era: The Case of DR and TV 2 in Denmark," *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 0, no. 0 (2023), 1–19.
- Cañedo, Azahara, Belén Galletero Campos, David Centellas, and Ana María López Cepeda. "New Strategies for Old Dilemmas: Unraveling How Spanish Regional Public Service Media Face the Platformization Process," *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico* 29, no. 1 (2023), 67–77.
- Cartwright, Susan, Cary L. Cooper, and P. Christopher Earley, eds. *The International Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2001).
- "ČT v Datech," *ceskatelevize.cz*, accessed February 1, 2024, <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/novodoba-historie-ct/ct-v-datech/>.
- D'Arma, Alessandro, Tim Raats, and Jeanette Steemers. "Public Service Media in the Age of SVoDs: A Comparative Study of PSM Strategic Responses in Flanders, Italy and the UK," *Media, Culture & Society* 43, no. 4 (2021), 682–700.
- D'Arma, Alessandro. "Public Service Media and the Internet: Two Decades in Review," *International Journal of Communication* 2024, no. 18 (2024), 248–267.
- Davey, Kate, and Gillian Symon. "Recent Approaches to the Qualitative Analysis of Organizational Culture," in *The Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2021).

- Donders, Karen. "Public Service Media beyond the Digital Hype: Distribution Strategies in a Platform Era," *Media, Culture & Society* 41, no. 7 (2019), 1011–1028.
- Dvořák, Petr. "Konceptce dalšího rozvoje České televize jako televize veřejné služby," *ceskatelevize.cz*, 2017, accessed February 1, 2024, https://img.ceskatelevize.cz/boss/document/996.pdf?v=1&_ga=2.155181691.292854941.1643191562-1181038139.1464633631.
- Ehrhart, Mark G., Benjamin Schneider, and William H. Macey. *Organizational Climate and Culture: An Introduction to Theory, Research, and Practice*: Organization and Management Series (New York and London: Routledge, 2014).
- Fernández-Quijada, David, Montse Bonet, Roberto Suárez Candel, and Luis Arboledas. "From Rhetorics to Practice: Implementation of Technological Innovation within Spanish Public Service Media," *The Journal of Media Innovations* 2, no. 2 (2015), 23–39.
- Flew, Terry. "Rethinking Public Service Media and Citizenship: Digital Strategies for News and Current Affairs at Australia's Special Broadcasting Service," *International Journal of Communication*, no. 5 (2011).
- Flynn, Francis J., and Jennifer A. Chatman. "Strong Cultures and Innovation: Oxymoron or Opportunity?," in *The International Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2001), 263–287.
- Goffee, Robert, and Gareth Jones. "Organizational Culture: A Sociological Perspective," in *The International Handbook of Organizational Culture and Climate* (Chichester and New York: Wiley, 2001), 3–20.
- Grainge, Paul, and Catherine Johnson. "From Catch-up TV to Online TV: Digital Broadcasting and the Case of BBC iPlayer," *Screen* 59, no. 1 (2018), 21–40.
- Hammersley, Martyn, and Paul Atkinson. *Ethnography: Principles in Practice* (London and New York: Routledge, 2007).
- Hansen, Rina, and Sia Siew Kien. "Hummel's Digital Transformation Toward Omnichannel Retailing: Key Lessons Learned," *MIS Quarterly Executive* 14, no. 2 (2015).
- Hoffmann, Olaf. "Between Strategic Clarity and Strategic Ambiguity — Oscillating Strategic Communication," *Corporate Communications: An International Journal* 27, no. 2 (2022), 284–303.
- Iordache, Catalina, and Tim Raats. "The Platformization of Public Service Media: A Comparative Analysis of Five BVOD Services in Western and Northern Europe," *International Journal of Media & Cultural Politics* 19, no. 1 (2023), 3–22.
- Jurková, Anna. "Česká televize na vyžádání: Kurace hlavní stránky iVysílání mezi lety 2020 a 2022" (Diploma thesis, Faculty of Arts, Karlova univerzita, 2023).
- Kaplan, Robert S., and David P. Norton. *The Strategy-Focused Organization: How Balanced Scorecard Companies Thrive in the New Business Environment* (Boston: Harvard Business School Press, 2001).
- Kelly, Jp. "'Recommended for You': A Distant Reading of BBC iPlayer," *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16, no. 3 (2021), 264–285.
- Kelly, Jp, and Jannick Kirk Sørensen. "'What's on the Interface Tonight?': A Longitudinal Analysis of the Publishing Strategies of Public Service Video-on-Demand Platforms in the UK and Denmark," *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 37, no. 70 (2021), 66–109.
- Karmasin, Matthias, Sandra Diehl, and Isabell Koinig, eds. *Media and Change Management: Creating a Path for New Content Formats, Business Models, Consumer Roles, and Business Responsibility* (Cham: Springer International Publishing, 2022).

- Kotter, John P. *A Sense of Urgency* (Boston: Harvard Business Press, 2008).
- Kotter, John P. *Leading Change* (Boston: Harvard Business School Press, 1996).
- Lassen, Julie Münster, and Jannick Kirk Sørensen. "Curation of a Personalized Video on Demand Service: A Longitudinal Study of the Danish Public Service Broadcaster DR," *Illuminace* 33, no. 1 (2021), 5–33.
- "License fee: Where? How? What's New?," *European Broadcasting Union*, December 2023, accessed May 7, 2024, https://www.mediaguru.cz/media/qswmkt0s/ebu-mis_licence_fee_2023-public.pdf.
- Lin, Yu-Peng, and Hui-Ju Tsay. "New Challenges for Public Service Media in the Age of Platformisation," in *Public Service Media's Contribution to Society: RIPE@2021*, eds. Manuel Puppis and Christopher Ali (Göteborg: Nordicom, University of Gothenburg, 2023).
- Michalis, Maria. "Public Service Broadcasting in the Online Television Environment: The Case for PSB VoD Players and the Role of Policy Focusing on the BBC iPlayer," *International Journal of Communication* 2022, no. 16 (2022), 525–544.
- Miller, Boaz. "Is Technology Value-Neutral?," *Science, Technology, & Human Values* 46, no. 1 (2021), 53–80.
- Motal, Jan. "'Not a Political Virus': Manufacturing Consent by Czech Public Service Media in the Pandemic," *Central European Journal of Communication* 1, no. 1 (30) (2022), 15–32.
- Müller, Sune D., Nikolaus Obwegeser, Jakob V. Glud, and Gunnar Johildarson. "Digital Innovation and Organizational Culture: The Case of a Danish Media Company," *Scandinavian Journal of Information Systems Scandinavian Journal of Information Systems* 31, no. 2 (2019), 3–34.
- Newman, Nic, Richard Fletcher, Craig T. Robertson, Kirsten Eddy, and Rasmus Kleis Nielsen. *Reuters Institute Digital News Report 2022* (Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2022).
- Plesner, Ursula. "Reassembling Cultural Journalism in the Digital Age," in *Technology and Creativity: Production, Mediation and Evaluation in the Digital Age* (Cham: Springer International Publishing, 2020).
- Raats, Tim. "Public Service Media Caught between Public and Market Objectives: The Case of the 'Flemish Netflix,'" in *Public Service Media's Contribution to Society: RIPE@2021*, eds. Manuel Puppis and Christopher Ali (Gothenburg: Nordicom, University of Gothenburg, 2023), 111–130.
- Raats, Tim, and Tom Evens. "'If You Can't Beat Them, Be Them': A Critical Analysis of Local Streaming Platform and Netflix Alternative Streamz," *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 37, no. 70 (2021), 50–65.
- Reed, Isaac. *Interpretation and Social Knowledge: On the Use of Theory in the Human Sciences* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011).
- Ryan, Hugh W. "Managing Development in the Era of Large Complex Systems," in *New Directions in Project Management: Best Practices Series*, ed. Paul C. Tinnirello (Boca Raton: Auerbach, 2002), 355–360.
- Schein, Edgar H. "The Culture of Media as Viewed from an Organizational Culture Perspective," *International Journal on Media Management* 5, no. 3 (2003), 171–172.
- Schneider, Benjamin, and Karen M. Barbera, eds. *The Oxford Handbook of Organizational Climate and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- Schneider, Benjamin, Karen M. Barbera, Eduardo Salas, Maritza R. Salazar, Jennifer Feitosa, and William S. Kramer. "Collaboration and Conflict in Work Teams," in *The Oxford Handbook of Organizational Climate and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 382–399.

- Schulz, Anne, David A. L. Levy, and Rasmus Kleis Nielsen. "Old, Educated, and Politically Diverse: The Audience of Public Service News," *Reuters institute*, University of Oxford, September 2019, accessed May 7, 2024, <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/our-research/old-educated-and-politically-diverse-audience-public-service-news>.
- Singer, Jane B. "Ethnography of Newsroom Convergence," in *Making Online News: The Ethnography of New Media Production: Digital Formations 49* (New York, Bern, Frankfurt am Main, and Berlin: Lang, 2008).
- Smejkal, Klára, Jakub Macek, Lukáš Slavík, and Jan Šerek. "Just a 'Mouthpiece of Biased Elites?' Populist Party Sympathizers and Trust in Czech Public Service Media," *The International Journal of Press/Politics* 29, no. 2 (2024), 548–569.
- Sommerville, Ian. *Software Engineering* (Boston: Pearson, 2011).
- Song, Miyeon, Kenneth J. Meier, and Anna Amirkhanyan. "Goal Ambiguity, Management, and Performance in U.S. Nursing Homes," *Administration & Society* 52, no. 8 (2020), 1170–1208.
- Sørensen, Jannick Kirk. "The Datafication of Public Service Media: Dreams, Dilemmas and Practical Problems A Case Study of the Implementation of Personalized Recommendations at the Danish Public Service Media 'DR,'" *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 36, no. 69 (2020), 90–115.
- Štětka, Václav, and Roman Hájek. "Monitoring Media Pluralism in the Digital Era," Research Project Report, Country report: The Czech Republic (Centre for Media Pluralism and Media Freedom, Robert Schuman Centre, 2021).
- Stuchlíková, Lucie. "Boj o televizní poplatky: Možnost je, že neporostou tolik, zato pravidelně," *Seznam zprávy*, April 5, 2024, accessed May 4, 2024, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/domaci-politika-boj-o-televizni-poplatky-moznost-je-ze-neporostou-tolik-zato-pravidelne-249133>.
- Szczepanik, Petr, and Dorota Vašíčková. "Writing Online Drama for Public Service Media in the Era of Streaming Platforms," in *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies* (Cham: Springer International Publishing, 2023), 431–451.
- Thomsen, Line Hassall. *Inside the TV Newsroom: Profession under Pressure* (Bristol: Intellect, 2018).
- Urbáníková, Marína, and Klára Smejkal. "Trust and Distrust in Public Service Media: A Case Study from the Czech Republic," *Media and Communication* 11, no. 4 (2023), 1–11.
- Van den Bulck, Hilde, and Hallvard Moe. "Public Service Media, Universality and Personalisation through Algorithms: Mapping Strategies and Exploring Dilemmas?," *Media, Culture & Society* 40, no. 6 (2018), 875–892.
- van Es, Karin, and Thomas Poell. "Platform Imaginaries and Dutch Public Service Media," *Social Media + Society* 6, no. 2 (2020), 1–10.
- Vysloužilová, Kristýna. "Public Service Media Versus Digital Media Platforms: A Threat or an Opportunity?," *Communication Today* 10, no. 2 (2019), 74–82.
- Waschková Císařová, Lenka. "We Were Innovators, But We Gave Up: The Muted Digital Transition of Local Newspapers," *Digital Journalism*, no. 3 (2023), 1–18.
- Wetlaufer, Suzy. "Common Sense and Conflict: An Interview with Disney's Michael Eisner," *Harvard Business Review* 78, no. 1 (2000), 114–124.
- Willcoxson, Lesley, and Bruce Millett. "The Management of Organisational Culture," *Australian Journal of Management* 3, no. 2 (2000), 91–99.

Biography

Lukáš Slavík is a researcher and a PhD candidate at the Department of Media Studies and Journalism, Masaryk University, Czech Republic. His doctoral research is focused on trust in media in convergent and fragmented media environments, media and content credibility, and the link between trust in media and social trust. More generally, his research focuses on the sociology of media audiences and the sociology of media organizations.

Klára Smejkal is a researcher and a PhD candidate at the Department of Media Studies and Journalism, Masaryk University, Czech Republic. In her doctoral research, she focuses on Public Service Media and their audiences, on trust in media, and the link between Public Service Media use, populist attitudes, and political polarization. Moreover, she also focuses on research on journalists and media organizations.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1772>

Kryštof Kočtář (Masarykova univerzita, Česká republika)

Sadismus vůči diváctvu filmového díla

Liminální zkušenost a modulace percepce při performanci

Náš očištec (Martin Ježek, 2021)

Sadism Against the Film Spectator.

Liminal Experience and Modulation of Perception in the Performance

Our Purgatory (Martin Ježek, 2021)

Abstract

Some filmmakers choose not to convey a narrative to their viewers, but to attack their senses directly. In this study, we will examine the experimental filmmaker Martin Ježek's expanded cinema performance *Our Purgatory* (2021), which uses various techniques to target precisely this type of bodily and affective spectatorship. It is designed for three projectors and three screens, which can only be encountered in the form of a performance. For this reason, we will draw on the work of theater scholar Erika Fischer-Lichte, who has developed a concept of the aesthetics of performativity that offers a suitable theoretical basis for research on artworks as events. First, however, we have to come up with arguments as to why her thoughts can be applied to the medium of film. Using Fischer-Lichte's notion of liminality, which she uses to grasp the transformation of the audience's bodily and sensory experience through performance, we will then attempt to explore the various ways in which *Our Purgatory* modulates the perception of members of its audience. Our research question can be formulated as follows: what are the specifics of the audience's mode of perception of the expanded cinema performance *Our Purgatory* and which particular — whether intentional, dependent on Ježek's "sadistic" conceptualization, or completely accidental — elements condition this liminal sensory experience? In addition to Fischer-Lichte's texts, the works of phenomenology and the philosophy of Gilles Deleuze will also be relevant for us, as they will help us to grasp that mode of bodily experience that defies the order of signification. In the analytical part of the thesis, we will turn our attention to the visual components of *Our Purgatory*, working, among others, with the aggression of stroboscopy typical for structural film and the flash and freeze technique of spontaneous film, and to its chaotic soundtrack, and then we will explore the moment of intentional silence and darkness implemented in this film performance, which offers the potential for the emergence of a specific temporality.

Klíčová slova

Náš očištec, liminalita, Martin Ježek, expanded cinema, percepce

Keywords

Our Purgatory, liminality, Martin Ježek, expanded cinema, perception

— — —

Úvod: Jak může být systematický výzkum organizován „z hlediska diváka“?

Při vzpomínání na svou zkušenost s filmovou performancí Kena Jacobse ze série *Nervous System* (1975–2000) volí Lewis Klahr tato slova: „Dokonce i flicker efekt, který si v jiných experimentálních filmech užívám, zde působil příliš drsně a abrazivně.“¹⁾ Můžeme pak dodat, že ačkoli tato Jacobsova série přísluší do druhé poloviny 20. století, je to právě určité přimknutí k přímému útoku na smysly diváctva, co filmová teoretička Kim Knowles shledává jako velmi častý tvůrčí záměr v soudobých projevech expanded cinema²⁾ — tedy v performancích pracujících s projekcí filmového materiálu, které se odehrávají zpravidla mimo prostory kina.³⁾ V tomto textu se budeme zabývat rovněž expanded cinema performancí, a sice dílem *Náš očištec* (2021) českého experimentálního filmaře Martina Ježka, kteráž jde po oné pomyslné linii traktované Knowles, neboť se skrze rozličné výrazové prostředky taktéž snaží dosáti agresivní smyslové stimulace svých diváků a divaček. Na rozdíl od svých novějších filmů — *Chceme umírat* (2022) a *Satan mezi námi* (2023) — Ježek v úvodním slovu ke všem třem projekcím *Našeho očiště*, které jsem měl možnost navštívit,⁴⁾ vždy tu více, tu méně explicitně publikum varoval před možnými tělesnými riziky spojenými se sledováním tohoto díla.⁵⁾ Je to pak právě percepční rovina *Našeho očiště*, které se v tomto textu budeme primárně věnovat. Daná Ježkova expanded cinema performance před námi totiž otevírá problematiku konstrukce a modulace takového typu divácké zkušenosti, který se pojí s přetížením percepčního aparátu vlivem různorodých faktorů, a to např. stroboskopie či hlasité zvukové složky. Jde o diváctví, jemuž dominuje smyslové přesaturování a tělesná destabilizace. Tuto pro expanded cinema nikoli netypickou tendenci ovšem Ježek ozvláštňuje tím, že ji co do tvůrčích záměrů ukotvuje v „sadistické“ me-

1) Lewis Klahr, „Ken Jacobs and Ecstatic Abstraction“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 213–214.

2) Kim Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices* (London: Palgrave Macmillan, 2020), 205.

3) Jonathan Walley, *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 10.

4) Jedná se o následující projekce — na MFDF Ji.hlava (29. 10. 2023), na FAMU (12. 4. 2022), která proběhla v rámci oborového semináře Martina Čiháka, a v českobudějovickém kostele svatě Rodiny (13. 4. 2022). Přepis úvodních slov ke všem těmto třem promítáním se nachází v příloze mé bakalářské práce — viz Kryštof Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“: Liminalita při projekcích experimentálního filmu *Náš očištec* (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2022), 52–64.

5) Co se týče projekcí druhých dvou zmíněných filmů, v případě snímku *Chceme umírat* jsem měl možnost navštívit promítání na MFDF Ji.hlava (28. 10. 2022), na PAF v Olomouci (3. 12. 2022), v kině Ponrepo (4. 3. 2023) a v brněnské Káznici (19. 10. 2023). Snímek *Satan mezi námi* se doposud promítal jen dvakrát, na MFDF Ji.hlava (26. 10. 2023) a v kině Ponrepo (10. 11. 2023), přičemž jsem byl přítomen na obou projekcích.

chanice projekce⁶⁾ a zároveň do ní včleňuje postupy typické pro tzv. strukturální a spon-tánní film, čímž onomu agresivnímu a útočnému charakteru soudobých expanded cinema performancí vtiskuje jasný a neotřelý tvar.

Vlivem zaměření naší pozornosti vstříc percepci se ústředním pojmem analýzy *Naše-ho očistce* stane liminalita, kterou teatroložka Erika Fischer-Lichte chápe jako určitou transformaci stavu diváka při kontaktu s uměleckým dílem ve formě události⁷⁾ a spájí ji mj. se změnou „fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného sta-vu“.⁸⁾ My si zde liminalitu ztotožníme zejména s potenciální percepční změnou proběhlou u subjektu sledujícího a slyšícího *Náš očistec*, čímž se nám otevře široké pole externích podnětů nutných k zohlednění při analýze. Pro náš text klíčovou výzkumnou otázku tedy formulujeme takto: jaká jsou specifika diváckého modu percepce expanded cinema per-formance *Náš očistec* a které konkrétní prvky a výrazové prostředky — ať již odvislé od Ježkovy „sadistické“ konceptualizace a jeho záměrů, či zcela akcidentální — tuto liminál-ní smyslovou zkušenost podmiňují?

Cílem této práce není vytvořit univerzální model percepce, který by šlo libovolně apli-kovat na liminální zkušenosti s dalšími expanded cinema díly. Naši pozornost v analytic-ké části této práce zaměříme primárně na samotný *Náš očistec*, a to za účelem rozkrytí prvků podílejících se na již naznačeném tvůrčím sadismu vůči diváctvu filmové perfor-mance. Stejně jako Martine Beugnet, která se rovněž zabývala snímky vizuálně a auditiv-ně rozrušujícími, se tedy i naše argumentace bude odvíjet směrem od zde zkoumaného materiálu vstříc nalezení jeho specifik determinujících způsobení šoku či otrěsu.⁹⁾ Měli bychom nyní také vzpomenout Juliana Hanicha, jenž se v promyšlení modalit filmového diváctví v souvislosti s afektivitou odvolává na následující otázku: „Jak může být systema-tický výzkum organizován ‚z hlediska diváka‘?“¹⁰⁾ V tomto kontextu lze zmínit, že ačkoli má vlastní smyslová zkušenost s *Naším očistcem* posloužila coby výchozí bod kvalitativní fáze výzkumu, která předcházela napsání tohoto textu a souvisela s návštěvami tří projek-cí *Našeho očistce*, popis konkrétních fenomenálních jakostí mé percepční zkušenosti zde zůstane povětšinou stranou, a to ve snaze vyhnout se přespřílišnému subjektivismu, tedy tomu, co v souvislosti s některými teoretiky afektu Eugenie Brinkema pejorativně nazývá jako „solipsistické či idiosynkratické snění“.¹¹⁾ Zde představovaný modus percepce tedy budu pojímat především jako potencialitu závislou na dispozicích percepčního aparátu konkrétního *Náš očistec* sledujícího subjektu, nikoli jako nevyhnutelnou danost. Přinej-menším určitou relevanci uvažování nad tímto modelem a jej podmiňujícími prvky se však pokusím doložit a demonstrovat četnými idejemi Ježka z rozličných paratextů (úvodů k projekcím, rozhovoru, který jsem s ním vedl, atd.). Ty nám mnoho napoví ohledně jeho

6) Martin Ježek, „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“, *Kapitál noviny*, 2022, cit. 26. 12. 2023, <https://kapital-noviny.sk/psychosexualni-aspekt-v-procesu-strihove-skladby/>.

7) Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, přel. Markéta Polochová (Mníšek pod Brdy: Na konári, 2004), 252–259.

8) Tamtéž, 258.

9) Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 14–19.

10) Julian Hanich, *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 143.

11) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014), 42.

záměru smyslovou zkušenost diváků *Našeho očiště* agresivně ovlivňovat a rovněž skrze ně uchopíme s tím úzce související Ježkovu „sadistickou“ konceptualizaci své filmové performance.

Jak již bylo naznačeno, toto dílo je možné recipovat pouze jako expanded cinema performance prostředkovanou právě Ježkem. Stejně jako v případě jiných svých děl nemá tento tvůrce od *Našeho očiště* kopii¹²⁾ a jeho projekci se navíc v roli promítače vždy ujímá výhradně sám. Mimoto je *Náš očištec* dílem polyekranovým, ternárním, tedy určeným pro tři plátna a trojici zpravidla do hlediště implementovaných 16mm projektorů, čímž pádem se s ním lze dostat do kontaktu jedině ve formě filmové události, expanded cinema performance zprostředkované v Ježkem předem určených podmínkách.¹³⁾ Právě z těchto důvodů metodologicky ukotvíme zde rozvíjený výzkum liminální zkušenosti při projekcích *Našeho očiště* v uvažování již zmíněné německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte. Ta se totiž pokusila zpřesnit principy performančních studií¹⁴⁾ a ve svých teoretických pracích zaměřila pozornost právě vůči performativním uměleckým dílům v událostní a procesuální formě. V kontextu tohoto textu je navíc důležité, že ve vztahu k percepci performativních uměleckých děl jako událostí či představení deklaruje desémantizaci, tedy určité odznakování vznikající v perspektivě apercipujícího subjektu, a to ve prospěch vnímání založeného na přimknutí k materiálním aspektům recipovaného. Tímto odklonem od semiózy směrem k afektivní percepci, od rozumového čtení ke smyslovému a tělesnému citění, zřetelně konvenuje záměrům našeho výzkumu.

Nutno podotknout, že v těchto aspektech Fischer-Lichte vychází především z fenomenologie a poststrukturalismu. I my budeme v analytické pasáži naší práce operovat s teze-
mi, jejichž zdroje lze najít v oněch dvou myšlenkových směrech, avšak hlas dáme autorům, kterýmž se Fischer-Lichte věnuje pouze minoritně, ačkoli v jejich uvažování lze najít zřetelné afinity s dílčími závěry pojetí performativity této teatroložky. V případě fenomenologie to bude Hermann Schmitz, jenž se mj. zabýval tělesností v souvislosti s intenzivními emočními vzruchy, naproti tomu poststrukturalismus si nahradíme úžeji vymezitelnou filozofií Gillesa Deleuze, který ve svých textech často promýšlel zkušenost tělesné destabilizace a otřesu subjektu, přičemž bývá jakožto myslitel řazen zpravidla právě k poststrukturalismu. V souvislosti s Deleuzem pak dodejme, že tento autor se experimentálnímu filmu věnoval jen velmi okrajově, na což upozorňují teoretičky Nicole Brenez v článku „Recycling, Visual Study, Expanded Theory — Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons“¹⁵⁾ a Rebecca A. Sheehan v monografii *Avant-Garde Cinema's Philosophy of the*

12) Ivana Hrončková, „Literatúra v pohyblivom obraze: Prípadová štúdia vybraných filmov Martina Ježka“ (Disertační práce, Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2021), 22.

13) Můžeme dodat, že v rámci projektu Videoarchív byl v Národním filmovém archivu digitalizován materiál *Našeho očiště* určený k projekci pouze na prostřední ze tří pláten, který tak tvoří spíše reduktivní náhradu Ježkova díla-události. K tomu viz „Náš očištec“, *Videoarchív NFA*, cit. 22. 12. 2023, <https://videoarchiv.nfa.cz/katalog/nas-ocistec>. Ohledně práce Videoarchivu a publikace tohoto projektu jsem se vyslovil v textu — Kryštof Kočtář, „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.

14) K tomu viz Alice Koubová, *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019), 97–98.

15) Nicole Brenez, „Recycling, Visual Study, Expanded Theory — Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 158–161.

In-Between.¹⁶⁾ V naší práci se tedy rovněž pokusíme poukázat na relevanci Deleuzova uvažování v kontextu tělesného otřesu způsobeného právě experimentálními filmy, jimiž se on sám ovšem příliš nezabýval.

Vyjma již zmíněných myšlenkových zdrojů budeme náš text fúzovat také pracemi teoretiků, kteří se zabývají experimentálním filmem (Jiří Anger, Martin Čihák či Peter Weibel), dále myslitelů vnímajících film jako médium oplývající potenciálem působit perceptivní šoky a tělesné otřesy (např. Antonin Artaud, Martine Beugnet či Kim Knowles) a v neposlední řadě i autorů zkoumajících liminalitu (Victor Turner a Paul Stenner). Zajímá nás totiž rovněž následující výzkumná otázka — jak lze ad hoc aplikovat uvažování teatroložky Fischer-Lichte na výzkumu expanded cinema performance *Náš očištec*, a to s apelem na její liminálně-percepční rovinu? Za pomoci zmíněných autorů se pokusíme uvažování Fischer-Lichte, kteráž se filmovému umění ve svém výzkumu prakticky nevěnuje, převést do disciplíny filmových studií a poukázat na jeho potenciál při výzkumu percepce *Nášeho očištele*. Právě této aktualizaci věnujeme první dvě teoreticky orientované pasáže, které vložíme před samotnou analýzu díla-události. Analýza pak bude členěna takto: od výchozího bodu v podobě konceptualizace *Nášeho očištele* pojícího se se „sadismem“, který v rámci expanded cinema performance představuje určitý ozvláštňující prvek, se přesuneme ke dvěma smyslům, na něž tato díla působí především — tedy k vizuálním podnětům, jež se odvíjejí například od rovněž ozvláštňujícího včlenění postupů strukturalního a spontánního filmu do expanded cinema, a dále auditivní stránce díla, která se svou hlasitostí a rhizomatickým charakterem taktéž podílí na modulaci diváckého vnímání, liminální zkušenosti. Závěrem se pak budeme zabývat potenciálem *Nášeho očištele* vyjevit specifickou časovost, již spouští právě smyslová a tělesná destabilizace.

Re-performativizace filmového představení: Raná kinematografie a expanded cinema jako performativní fenomény zdůrazňující diváckou percepci

Při promítání expanded cinema performance *Náš očištec* se tři 16mm projektory nacházejí buď vklíněny přímo do hlediště variabilního prostoru (projekční sál, kostel, káznice...), nebo jsou rozestavěny v jeho bezprostřední blízkosti — v obou případech tak zpravidla zasahují do zorného pole části publika a svým hučením doprovázejí čtyřkanálovou zvukovou stopu. Tyto projektory navíc Ježek sám během cirká sedmdesát minut trvající filmové události obsluhuje, přičemž se rovněž vždy ujímá úvodního slova, které v některých případech pronáší přímo z hlediště. Pomocí projektorů promítá na trojici pláten, z nichž to prostřední celé projekci dominuje, neboť je největší a současně nejexponovanější v tom smyslu, že na něj ze všech pláten napříč performance obrazy dopadají bezesporu nejčastěji. Na druhé dva ekrany se naproti tomu promítá vždy v simultánních dávkách a v rámci oněch sedmdesáti minut pouze občasně.

Pro postižení komplexity oněch prostorových konfigurací a současně efemérního charakteru tohoto díla odvislého od vždy rozdílné podoby vnímané projekce proběhlé na různých

16) Rebecca A. Sheehan, *American Avant-Garde Cinema's Philosophy of the In-Between* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 16.



Obr. 1: Rozestavení projektorů a ekranů při projekci *Našeho očištění* v kostele svaté Rodiny v Českých Budějovicích (13. 4. 2022). Autor fotografie: Kryštof Kočtář

ných místech by bylo vhodné dát promítání *Našeho očištění* do souvislosti spíše s intermedialními performancemi, nikoli pouze (kino)projekcemi. Jenže co přesně onen obtížně uchopitelný pojem performance znamená? Nahlédneme-li do publikace *A Dictionary of Film Studies*, nalezneme zde dva jeho možné významy. První se centralizuje kol těl filmovou projekcí zprostředkovaných, jde o herecký výkon (např. filmové hvězdy),¹⁷⁾ přičemž druhý přibližuje těla při projekci skutečně přítomná:

Další, i když související, použití tohoto termínu ve filmové vědě má svůj původ v divadelních studiích a performančním umění a tvrdí, že každá performance se musí chápat jako komplexní interakce mezi účinkujícími, místem, kde se odehrává, a publikem.¹⁸⁾

Tato definice má bezesporu k záměrům naší práce blíže, neboť k modulaci percepce diváků dochází právě na pozadí proměnlivých interakcí spojených s konkrétním provedením promítání *Našeho očištění*, tudíž tento význam napříč textem přijmeme za svůj.

Apelem na interakci mezi „účinkujícími, místem a publikem“ se tato definice navíc přibližuje i uvažování teatroložky Eriky Fischer-Lichte, které bude pro potřeby naší práce důležité, nicméně ta se představě filmu jako performativního¹⁹⁾ umění prakticky nevěnu-

17) Annette Kuhn – Guy Westwell, eds., *Oxford Dictionary of Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 856.

18) Tamtéž, 856.

19) Pojem „performativita“ bývá s termínem performance mnohdy usouvztažňován, přičemž mu lze na obecné úrovni rozumět jako procesuálnímu, dynamickému a sebe-konstruujícímu aspektu zkoumaného materiálu (např. literatury či divadla), který stojí v kontrastu vůči ideji ex post nacházení statických, již hotových

je. Zprvu však několik slov k samotné její teorii. Performanci Fischer-Lichte chápe zkrátka jako představení,²⁰⁾ které konceptualizuje skrze čtyři jeho hlavní atributy: *mediálnost*, jež souvisí s fyzickou spolu-přítomností interagujících aktérů a diváků, *materiálnost*, jíž je vlastní pomíjivá povaha spojená s aktuálně probíhajícím tělesným jednáním, *sémiotičnost*, která závisí na přesunu pozornosti od znakového k materiálnímu, a nakonec *estetičnost*, jež se pojí s charakterem představení jako neopakovatelné události.²¹⁾ Ve svém pojetí pak Fischer-Lichte čerpá především z poststrukturalismu a fenomenologie.²²⁾ Tato autorka ostře kritizuje medializaci kultury ve 20. století, jež dle ní zapříčinila vznik propastné distance mezi člověkem a jeho tělem.²³⁾ Kulminací tohoto problému spatřuje v rozšíření nových médií, jež podle ní zabstrahují lidská těla, jejími slovy, „těla se mění ve svůj obraz v médiích“.²⁴⁾ Do příkrého kontrastu vůči těmto tělům odhmotněným, tedy pouze zprostředkovaným záznamovými médii, staví Fischer-Lichte těla v divadelních performancích bezprostředně přítomná — skrze samotnou jejich reálnou fyzickou přítomnost je pak dle Fischer-Lichte v kontrastu s oním odhmotněním opět navracena pozornost ke konkrétnímu tělesnému bytí-ve-světě.²⁵⁾ V textu „Vnímání a mediálnost“ Fischer-Lichte explicitně zmiňuje i filmové umění, ačkoli vůči němu projevuje určitou skepsi. Toto médium dle ní může produkovat rozličné atmosféry, avšak nikoli atmosféru živosti („liveness“), kterou okamžitě pociťuje divák, jenž po vstupu do hlediště divadla čeká na začátek představení.²⁶⁾ V souvislosti s apelem na „živost“ zmiňme Philipa Auslandera, který upozorňuje, nakolik je binární opozice mezi živým a neživým v polemice týkající se zdánlivého protikladu

a dovršených artefaktů či reprezentací coby pouhých odrazů reality, kterouž performativita naopak vytváří — k tomu viz např. Jan Matonoha, „Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo“, in *Performance — performativita*, ed. Ondřej Sládek (Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010), 21–25.

20) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 21–25.

21) Tamtéž, 43–55. Srov. Erika Fischer-Lichte – Jens Roselt, „Přitažlivost okamžiku — představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy“, in *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, ed. Jan Roubal, přel. Miroslav Petříček (Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005), 147–154.

22) Alice Koubová, „Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte“, *Theatralia* 23, č. 2 (2020), 13–29.

23) Tamtéž, 133.

24) Tamtéž, 133.

25) Tamtéž, 133–134. Ostatně tento názor nám připomíná slova Jana Bernarda, který lakonicky praví, že „materiálem divadla je herec a jeho nástrojem je tělo“. K tomu viz Jan Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace: O mezeře mezi světy* (Praha: Národní filmový archiv, 1995), 50. Otázce virtualizace a denaturace těl mj. skrze internet se věnoval například Nicholas Mirzoeff. K tomu viz Nicholas Mirzoeff, *Úvod do vizuální kultury*, přel. Petra Hanáková – Kateřina Svatoňová (Praha: Academia, 2012), 117–152.

26) Erika Fischer-Lichte, „Vnímání a mediálnost“, in *Souřadnice a kontexty divadla*, ed. Roubal, přel. Miroslav Petříček, 144–145. Dodejme, že tímto názorem má Fischer-Lichte nápadně blízko k Antoninu Artaudovi, který v knize *Divadlo a jeho dvojenec* píše: „Nechť je ostatně filmový obraz jakkoli poetický, je vždy svázán na filmový pásek a nelze jej z hlediska akce srovnávat s obrazem divadelním, který se podvoluje požadavkům života.“ K tomu viz Antonin Artaud, „Kruté divadlo (První manifest)“, in *Divadlo a jeho dvojenec*, přel. Jan Kopecký – Ladislav Šerý (Praha: Hermann a synové, 1994), 111. Nicméně v pozdější fázi svého uvažování zřejmě začala být Fischer-Lichte vůči filmu jaksí vstřícnější, neboť v monografii *Performativität: Eine Einführung* z roku 2012 píše toto: „ Díky možnosti imerze diváka se film ukazuje jako performativní fenomén, i když při jeho sledování nedochází k fyzické spolu-přítomnosti herců a diváků, ale pouze diváků.“ — Erika Fischer-Lichte, *Performativität: Eine Einführung* (Bielefeld: Transcript, 2012), 128.

filmu a divadla/performance nepřesná. Ukazuje totiž, že spolu „živost“ divadla/performance a „neživost“ filmu a televize mnohdy kolidují a zpravidla tak dochází v rámci jakéhosi ne-živého mediování: televizní zprávy jsou vysílány živě, ačkoli jsou nám zprostředkovány „zneživující“ obrazovkou, stejně tak jsou detaily sportovního utkání divákovi na něm přítomnému prezentovány za pomoci velkých obrazovek atd.²⁷⁾ V kontextu *Našeho očiště* tedy vzpomeňme existenci filmových představení jako událostí, performancí, během nichž jsou ve sdíleném prostoru (například kinosálu, ale taktéž třeba galerie, divadla atd.) přítomní diváci i promítač, což bylo časté například v období tzv. rané kinematografie či *Našemu očištc*i vlastní oblasti expanded cinema, k čemuž nyní v krátkosti promluvíme.

Podle Fischer-Lichte došlo v polovině 60. let 20. století v umění k tzv. performativnímu obratu či jeho performativizaci, tzn. jakémusi „zudálostnění“ uměleckých děl — statický artefakt začal být druhořadý, do popředí se dostala dynamická (sebe)realizace a (sebe)konstrukce umění ve formě autopoietického představení, u něž byl přítomen autor i diváci, načež hranice jednotlivých uměleckých disciplín se při těchto událostech zpravidla prostupovaly či stíraly.²⁸⁾ V tomto kontextu dodejme, že v případě filmu na přelomu let 60. a 70. neproběhla ani tak „performativizace“ jako spíše „re-performativizace“. Sdílená prezentace formou představení totiž byla pro film čímsi zcela charakteristickým již v prvních letech existence kinematografie. Náповědu nám mohou poskytnout texty autorů z oblasti nové filmové historie, neboť pozornost některých z nich se upíná právě k raným filmovým představením a jejich prezentačním formám.²⁹⁾ Například Rick Altman v textu „Film jako událost“ poukazuje na zastaralý a reduktivní charakter textuální analýzy filmu, pročež navrhuje vnímat filmové představení jako makro-událost s dvanácti atributy, jedním z nichž je právě performance — Altman doslova píše, že „film je vždy produktem performance“.³⁰⁾ Přímou návaznost performativního charakteru filmového představení na zábavní produkce 19. století pak postulují Ivan Klimeš — uvažuje o těsném sepětí kina s divadlem, což dokládá také na živých výstupech, které se jako součást programu filmového představení na některých místech udržely až do pozdních 20. let 20. století.³¹⁾ V komparaci s divadlem jsou pak obzvláště fascinující komentátoři, jacísi „vysvětlovači obrazů“, již film během projekce tlumočili směrem k publiku.³²⁾

Ve vztahu k percepci a s ní se pojící divácké destabilizaci, jež nás bude dále v textu zabírat primárně, je pak důležitá schopnost způsobit šok, která bývá snímkům zejména z rané fáze kinematografie mnohdy přisuzována. Tím se stran výše popsaného charakteru filmu jako performativní události přichylují k „navrácení pozornosti ke konkrétnímu tělesnému bytí-ve-světě“ traktovanému Erikou Fischer-Lichte a současně k jejímu důrazu na diváckou percepci. Zde však ona pozornost poutaná k „tělesnému bytí-ve-světě“ patrně probíhá na rovině subjektivního diváckého prožitku spojeného s procesem autoteliza-

27) Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 2022).

28) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 27.

29) Petr Szczepanik, „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Hermann a synové, 2004), 19.

30) Rick Altman, „Film jako událost“, in *Nová filmová historie*, ed. Szczepanik, přel. Jakub Kučera, 140.

31) Ivan Klimeš, *Kinematograf! Věnc studii o raném filmu* (Praha: Casablanca – NFA, 2013), 41–44.

32) Tamtéž, 46.

ce vlastního vnímání, jež se znenáhla dokáže zaměřit na svůj aktuální (tělesný) stav — ku příkladu v této práci již zmíněný Julian Hanich píše, že mj. právě momenty „filmového šoku“ mnohdy způsobují vytržení z imerze sledování filmu ve prospěch uvědomění si sebe sama coby reálného subjektu, který je obklopen dalšími určitým způsobem reagujícími subjekty ve sdíleném prostoru.³³⁾ Nicméně patrně nejvlivnějším je v kontextu percepčních otřesů způsobených ranými filmy koncept „kinematografie atrakcí“ Toma Gunninga. Kinematografie atrakcí si nekladla za cíl zprostředkovat narativ, nýbrž spíše působit coby, slovy Gunninga, „série vizuálních šoků“.³⁴⁾ Na Gunninga pak opakovaně odkazuje Gert Jan Harkema, který se — ovlivněn mj. fenomenologií Maurice Merleau-Pontyho — podrobněji věnuje percepčním změnám jako „haptické blízkosti“ zapříčiněným smyslovými šoky, jež zažívali diváci sledující promítání snímků v období rané kinematografie. Podle Harkemy:

Smyslový dopad filmu byl správně pochopen teprve až ve zpětném pohledu o několik let později po jeho období novosti, a to avantgardními hnutími, která vzala novodobou percepci samu o sobě jako téma k diskuzi, a to včetně futurismu a dadaismu. Je tedy možné, že raná kinematografie proto sdílí z hlediska divácké zkušenosti mnohé s performativním a experimentálním uměním.³⁵⁾

Zmínkou o „performativním a experimentálním umění“ se vraťme k výše proponované „re-performativizaci“ filmového umění, k níž došlo v letech 70., přičemž ta se týká již zmíněné oblasti expanded cinema. Na obecné rovině můžeme říci, že skrze pojem expanded cinema lze chápat širší oblast experimentálního filmu, do níž bývají zařazovány rozličné snímky, jež se vymanily z prostoru kina a infiltrovaly bezpočet jiných míst — jde o četné projekce např. v galeriích, přírodě, muzeích atd., a současně o projekce určené mnohdy pro několik pláten a pracující s více než jedním projektorem.³⁶⁾ Vzhledem k mnohosti jeho projekčních prostorů a polyekranovému charakteru tedy budeme *Náš očistec* v této práci pojímat právě jako expanded cinema performanci. Podle Kim Knowles se v 70. letech 20. století mnoho expanded cinema performancí snažilo zejména upoutat diváckou pozornost k samotné materialitě filmového média,³⁷⁾ což nám ve vztahu k percepci evokuje důraz na materiální, nikoli znakové, jak ve své teorii performativity proklamuje Fischer-Lichte. Vzpomeňme v tomto kontextu například tzv. „materiálové performance“, o nichž píše Martin Čihák. U materiálových performancí se sice mnohdy vychází z předem připraveného scénáře, avšak nejen díky montáži, ale také samotnému spontánnímu počínání umělce/promítače během performance nabývá projekce neopakovatelné a vůči scénáři poměrně autonomní podoby — slovy Čiháka: „[t]ím se aktuální montážní postup

33) Hanich, *The Audience Effect*, 144–145.

34) Tom Gunning, „Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák“, in *Nová filmová historie*, ed. Szczepanik, přel. Jakub Kučera, 151.

35) Gert Jan Harkema, „‘The very act itself, even to the smack’: Early cinema, presence and experience“, in *New Perspectives on Early Cinema History*, eds. Daniël Biltereyst – Mario Sluġan (London: Bloomsbury Academic, 2022), 77.

36) Walley, *Cinema Expanded*, 10.

37) Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, 205.

a jeho spontánní provedení přesouvá přímo do aktu filmového představení samého, čímž ztrácí na své fixovatelnosti a stává se neopakovatelnou událostí.³⁸⁾ V tomto kontextu Čihák zmiňuje mj. Jürgena Rebleho, který při filmové performanci *Alchemie* (1992) analogový pás filmu všelikými způsoby chemicky napadal, v důsledku čehož publikum sledovalo coby aktuálně probíhající proces jak destrukci filmového pásu, tak rozklad promítaného obrazu a pouštěného zvuku.³⁹⁾ Z českých tvůrců expanded cinema bychom mohli vzpomenout Martina Klappera, jenž svůj snímek *Umlochbewegung* (1998), který byl bezvýjimečně tvořen nalezeným filmovým materiálem, promítal v parku či na přístavním molu, a to mnohdy za doprovodu živé, volně improvizované hudby.⁴⁰⁾ Mimochodem i u této expanded cinema performance lze zřetelně pozorovat mediální reflexivitu, neboť promítaný filmový pás na sebe jakožto materiální analogové médium upozorňoval skrze nepřehlédnutelné demaskující ruptury — ty jsou důsledkem např. krystalizace sójové omáčky, barvení hypermanganem, proděravění gravírovací vrtačkou či navrstvení vícera filmových pásů nalepených na sebe navzájem.⁴¹⁾ Nicméně v soudobých projevech expanded cinema performancí pozoruje Knowles tendenci, která krom poškozování filmové suroviny směřuje k přímému útoku vůči samotnému vnímání diváků:

Zdůrazňující rozměrné analogové vybavení a různé mechanické doplňky se současné expanded cinema performance snaží zarýt svým divákům pod kůži — jsou hlasité, chaotické, mnohdy improvizované a náchylné k selhání. Je to percepčně přehlucující, fyzicky imerzivní a materiálně abrazivní, překrývající se se zvukovým nebo hlukovým uměním za účelem vytvoření mnohavrstevnatých audiovizuálních prostředí. Využití intenzivních a imerzivních sonických kompozic k posílení smyslového dopadu zásahů do materiálu je stále častějším charakteristickým rysem recentní expanded cinema [...].⁴²⁾

Jak jsme naznačili v úvodu této práce, *Náš očistec* budeme zkoumat v souvislosti s modulací percepčních změn, které jsou důsledkem různorodých podnětů, přičemž tak chceme činit za pomoci uvažování (mj.) Eriky Fischer-Lichte. Na příkladu rané kinematografie a expanded cinema jsme si ukázali, že film disponuje potenciálem fungovat jako pomíjivá performance upomínající na materialitu svého média, a stejně tak jako představení s živými těly, která mohou být vystavena percepčním šokům a otřesům. *Náš očistec* pak vztahujeme k té odnoži expanded cinema, která se pokouší přehltnout vnímání svých diváků, přičemž toto přesaturování si v další části textu usouvztažíme s liminalitou v pojetí Eriky Fischer-Lichte a filmem jako médiem způsobujícím šoky v podání mj. Antonina Artauda či Gillesa Deleuze. Uvedeme si též několik příkladů filmových děl, která daný potenciál rovněž skýtají, a to nejen z oblasti expanded cinema.

38) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013), 192.

39) Tamtéž, 193–194.

40) Kryštof Kočtář, „Prostě atak na emulzi: Rozhovor s Martinem Klapperem“, *Filmový přehled*, 2023, cit. 24. 12. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/proste-atak-na-emulzi-rozhovor-s-martinem-klapperem>.

41) Tamtéž.

42) Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, 206.

Liminalita: Rozhraní percepční zkušenosti s filmy, které útočí přímo na divácké smysly

Korpusu experimentálních filmů Martina Ježka se ve své disertační práci věnovala Ivana Hrončková, kterouž zajímalo především Ježkovo performativní adaptování literárních děl právě do podoby filmových performancí.⁴³⁾ Jak již bylo řečeno, my se v souvislosti s konkrétním Ježkovým expanded cinema dílem *Náš očištec* budeme zabývat především smyslovou zkušeností jím způsobenou, k uchopení čehož se nám hodí pojem z oblasti teorie performativity a performance, totiž liminalita. Erika Fischer-Lichte do své estetiky performativity promítá pojem liminalita z teorie rituálu⁴⁴⁾ — přejímá jej od antropologa Victora Turnera, jenž byl výrazně ovlivněn Arnoldem van Gennepem. Dle van Gennepa probíhají tzv. přechodové rituály jako třífázový proces: „preliminální rituály (rituály odloučení), liminální rituály (rituály tranzice) a postliminální rituály (rituály začlenění) [...]“.⁴⁵⁾ Turner se pak ve svém výzkumu zabýval onou prostřední, liminální fází. Pojímá ji jako transformační mezi-fázi, v níž subjekt dočasně existuje mimo společnost, z níž se odloučil — „už“ v ní není, avšak zároveň se v ní „ještě“ nenachází zpátky začleněn: ocitá se tedy v ryze tranzitivní pozici, alternativním a přechodovém okamžiku, kdy nedisponuje žádným konkrétním statusem, neb veškeré role a statusy se v nehierarchických liminálních *communitas* dle Turnera teprve utvářejí.⁴⁶⁾ Slovy Turnera se subjekt v liminální fázi ocitá svázán s „okamžikem v čase a mimo čas“;⁴⁷⁾ je tedy uvržen v „ambivalentní stavu existence“⁴⁸⁾ jak o liminalitě píše Jiří Anger. Můžeme pak dodat, že v souvislosti s moderní společností Turner uvažuje o distinkci liminální × liminoidní, kdy liminální odkazuje spíše k náboženským a pracovním aktivitám, kdežto liminoidní v jeho pojetí souvisí s aktivitami volnočasovými.⁴⁹⁾ Ačkoli by se vzhledem k charakteru zde zkoumaného díla mohl pro naše potřeby jako vhodnější jevit pojem „liminoidní“, výrazně bychom tím odbočili od uvažování Fischer-Lichte, která diváckou percepci a její transformaci ukotvuje v termínu „liminalita“ (a s ním souvisejícím adjektivu „liminální“), kteréhož se tedy budeme v textu držet. Není pak bez zajímavosti, že Turner byl v uvažování o liminalitě posléze ovlivněn samotným performativním uměním — v souvislosti s nímž bývá tento pojem často skloňován — a to skrze své angažmá v experimentálním divadle Richarda Schechnera, na což upozorňuje Simon Shepherd.⁵⁰⁾

43) Hrončková, „Literatura v pohyblivom obraze“.

44) Dodejme, že performativní umění bývá k rituálům přirovnáváno nezdědká. Například Catherine Bell spojuje mezi těmito dvěma fenomény spatřuje právě v rovině percepční a rovněž kognitivní, neboť píše, že „rituální povaha performativních činností spočívá v mnohostranné smyslové zkušenosti, v zarámování, které vytváří pocit zhuštěné totality, a ve schopnosti utvářet lidskou zkušenost a kognitivní uspořádání světa. Stručně řečeno, představení se zdají být rituální, protože explicitně modelují svět.“ — Catherine Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York – Oxford: Oxford University Press, 1997), 161.

45) Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, přel. Monika B. Yizedom – Gabrielle L. Caffee (Chicago: The University of Chicago Press, 1960), 11.

46) Victor Turner, *Průběh rituálu*, přel. Lucie Kučerová (Brno: Computer Press, 2004), 95–98.

47) Tamtéž, 97.

48) Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018), 61.

49) Victor Turner, „Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology“, *Rice Institute Pamphlet — Rice University Studies* 60, č. 3 (1974), 53–92.

50) Simon Shepherd, *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 45.

Nicméně v návaznosti na Turnera pojmenovává Fischer-Lichte estetickou zkušenost diváka při divadelních představeních a performancích právě jakožto liminální, přičemž zdůrazňuje, že tím tyto umělecké události nestaví na roveň rituálních obřadů — byť je hranice mezi nimi mnohdy tenká a některé performance jsou jako rituály záměrně koncipovány.⁵¹⁾ Pojem liminalita napomáhá Fischer-Lichte uchopit okamžik odloučení recipientů vůči dění a světu mimo hranice aktuálně probíhajícího představení a od něj odvislý proces proměny, v jehož rámci jsou diváci aktivizováni.⁵²⁾ Takovouto transformaci pak spájí jednak s prozatímní změnou společenského statusu diváků, tedy vytvořením dočasného společenství, ale rovněž s pro potřeby naší práce podstatnější změnou „fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu“.⁵³⁾ Jako příklady uvádí „výrazné emoce a pocity“ vyvolané rozličnými podněty, které mohou diváky přihlížející představení dohnat až k aktivní participaci.⁵⁴⁾ Slovy Fischer-Lichte:

Zkušenost liminality je artikulována jak v rámci kognitivních, tak korporálních procesů. Člověk prožívá liminalitu především jako tělesnou proměnu. Liminalita může být prožívána primárně skrze tělo, nebo může být stavem vyvolaným náhlými somatickými změnami v člověku. Tak je tomu v případě, kdy proces percepcce provázají intenzivní emoce [...].⁵⁵⁾

Coby příklad můžeme zmínit známou performanci Mariny Abramović *Tomášovy rty* (1975). Abramović se při ní se zcela bezvýraznou tváří všemožnými způsoby sebepoškozovala – krom flagellantství lze upozornit na sebetřýzeň pramenící z řezání žiletkou do svého podbřišku. Následně ulehla na kříž z ledu, kde chtěla být přítomná tak dlouho, dokud se tento objekt nerozpustí, avšak po třiceti minutách bylo její lacerované tělo snato přihlížejícími, kteří se tak stali přímými aktéry performance.⁵⁶⁾

Spíše než zapojení pozorovatelů do performance Abramović je však z hlediska této studie důležitá hlavně snaha performerky u diváctva „vyvolávat dojem silné fyzické bolesti“ a dostat je do „iritující, bytostně zneklidňující a [...] strastiplné situace“.⁵⁷⁾ Bude mě totiž nyní zajímat přesun liminality vstříc filmovému umění, a to s apelem na změnu „fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu“ u diváků filmových děl, jako je *Náš očístec*, tedy snímků, jejichž tvůrci podrobují publikum smyslovému attacku. Kupříkladu Paul Stenner ve své monografii *Liminality and Experience* dává liminalitu explicitně do souvislosti s šokem. Vychází při tom z prací Alfreda Schutze, pro nějž „šok“ spočíval v trhlíně vzniklé nabouráním hranic „každodenního světa“ světy „snu, her, divadla, maleb, humoru a náboženství“. Stenner však Schutzovi vyčítá, že v daných případech liminálního přechodu nejde přísně vzato o skutečný šok, ačkoli Stenner sám šok nevnímá

51) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 253.

52) Tamtéž, 252–259.

53) Tamtéž, 258.

54) Tamtéž, 256.

55) Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, přel. Minou Arjomand (Abingdon – New York: Routledge, 2014), 43.

56) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 11–12.

57) Tamtéž, 11–12.

toliko (jako my) ve významu smyslově-tělesného otřesu, nýbrž jej dává do souvislosti primárně s destabilizací na úrovni emocí.⁵⁸⁾ Ve Stennerově uvažování však můžeme přinejmenším číst doklad o snaze jasně propojit liminalitu se silně afektivním prožitkem, o což usiluje i tato studie.

Výsadní postavení v potenciálu otřást „nervovým aparátem“ svých diváků skýtal film v textech Antonina Artauda. Jméno tohoto divadelníka a „ikony poststrukturalistických filozofů“⁵⁹⁾ bývá v uměnovědném kontextu skloňováno převážně v teatrologii či performančních studiích, nicméně napříč Artaudovými pracemi můžeme číst jeho zřetelnou fascinaci filmem, jemuž přisuzoval právě schopnost přímo zasáhnout lidské tělo a smysly. Podle Artauda má vznikat jen takový film, který „využívá každý smyslový efekt“,⁶⁰⁾ načež film taky „působí přímo na šedou hmotu mozku“⁶¹⁾ a rotace jeho pohyblivých obrazů „komunikuje bezprostředně s mozkem“.⁶²⁾ Gregory Flaxman k tomu podotýká následující:

Artaudova teorie kinematografie jako taková se odvíjí od trvání na afektivní realitě pohyblivého obrazu; film uvolňuje vibrace, šoky, a dokonce i svého druhu násilí vstříc svým divákům. Pohyblivý obraz hýbe myšlením [...].⁶³⁾

Zmínka o „myšlení“ nás pak dostává ke kapitole „Myšlení a film“ z knihy *Film 2: Obraz-čas* Gillesa Deleuze. Ačkoli bývá Deleuzovo jméno v souvislosti s kinematografickými šoky zmiňováno zejména ve vztahu k jeho pojetí afektu, právě v této kapitole, v níž mj. vychází z myšlenek Artauda (ale rovněž např. Sergeje Ejzenštejna), se nejvíc přibližuje tomu, co zajímá nás, tedy smyslově-tělesnému otřesu — přestože jej tedy obohacuje rovněž o kognitivní rovinu, kterou však s liminalitou spájí i Fischer-Lichte. Film dle Deleuze disponuje schopností senzomotorického zlomu, percepčního vytržení diváka, které s sebou ovšem nepřináší jen bezosažnost somatického prožívání, ba naopak může být spouštěčem svébytného myšlení.⁶⁴⁾

58) Paul Stenner, *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial* (London: Palgrave Macmillan, 2018), 151–170.

59) Jiří Anger, „Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014), 12.

60) Antonin Artaud, „Reply to Inquiry“, in *Antonin Artaud: Collected Works (Volume 3)*, přel. Alastair Hamilton (London: Calder and Boyars, 1972), 59.

61) Tamtéž, 60.

62) Antonin Artaud, „Witchcraft and the Cinema“, in *Antonin Artaud*, 66.

63) Gregory Flaxman, „This Is Your Brain on Cinema: Antonin Artaud“, in *Film as Philosophy*, ed. Bernd Herzogenrath (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2017), 68.

64) Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Národní filmový archiv, 2006), 187–224. Dodejme, že se záměry naší práce, přinejmenším s jejím zaostřením pozornosti vůči divácké percepci vstříc vizuálně i auditivně rozrušujícímu filmu, pak koresponduje monografie *Cinema and Sensation* Martine Beugnet. Ta v ní mnohokrát na Deleuze odkazuje, avšak vůči mnohým autorům z něj vycházejícím se vymezuje. Beugnet se zabývá vzorkem francouzských filmů z let cirká 1998 až 2006, které upozaďují rozvíjení natativu ve prospěch modulace percepční zkušenosti svého diváctva. Zajímají ji snímky, které „nabízejí alternativní vizi, afektivní a podnětný způsob, jak zpochybnit náš status diváků a konzumentů předkamerové reality“ (Beugnet, *Cinema and Sensation*, 16), a „konstruuji haptické módy vidění, které destabilizují naše konvenční chápání subjektivního těla a objektivního světa“ (tamtéž, 18). Ačkoli můžeme monografii Beugnet zmínit coby příklad současného stavu bádání pojícího se se snahou teoreticky uchopit otřesenou diváckou percepci, dodejme, že se vůči ní ovšem odchýlíme z podobného důvodu, kvůli jakému se výše Stenner

S touto myšlenkovou výbavou nyní lze zmínit příklady *Našemu očištcí* blízkých expanded cinema performancí, jež směřují na liminální úrovni k onomu „senzomotorickému zlomu“. Kupříkladu v sérii akcí *Cipher Screen* (2009) autor Greg Pope — podobně jako jsme to mohli výše pozorovat v případě Jürgena Rebleho — při projekci do těla analogového filmu agresivně zasahoval všemožnými nástroji, načež toto dění doprovázející agresivní zvuková stopa zapříčinila, slovy Knowles, „přenesení násilí páchaného na filmovém pásu na tělo diváka“.⁶⁵⁾ Dalším příkladem obdobného konání z oblasti tvůrců expanded cinema může být již v úvodu k tomuto textu zmíněný Ken Jacobs. Podle Federica Windhausen se Jacobs ve vztahu k diváctvu zajímal o „tvary zkušenosti“ a směřoval „k utváření zkušenosti“.⁶⁶⁾ Windhausen na Jacobsových expanded cinema performancích ukazuje, jak skrze přesycení smyslu a dezorientaci diváctva Jacobs vytvářel rozličné optické iluze – v performanci pro dva projektory *THE IMPOSSIBLE: Chapter One “Southwark Fair”* (1975) například pracoval s extrémně rychlým vyjevováním se jednotlivých záběrů, což ústilo v „chybu oka a mozků“, kdy mozek „zpracoval tyto optické dezinformace a vytvářel tak bizarní hloubkové-světy“, čímž Jacobs nechal, svými slovy, „diváky nahlédnout do šílenství“.⁶⁷⁾ Jak může tato informace implikovat, Jacobs též nezřídka pracoval s prudkým střihem v součinnosti se stroboskopií, kdy například „poradil divákům, aby se ‚dívali skrze‘ blikání (flicker) a ‚rozhodli se necítit bolest hlavy‘, žádaje je, aby se záměrně soustředili na [...] jevy, které [...] označoval jako ‚události‘“.⁶⁸⁾ V souvislosti se sérií expanded cinema filmových performancí *Nervous System* pak Windhausen praví toto:

Krom toho, že potřebuje čas, aby získal fyziologickou a kognitivní kapacitu vidět hloubku a objem, potřebuje divák Jacobsovy performance čas, aby si aktivně všímal široké škály měnících se vizuálních jevů. Všechny Jacobsovy vizuální „události“ se neprosazují tak dynamicky jako rychlé střídání různorodých záběrů, které lze nalézt v mnoha performancích *Nervous System*. Nepatrné modifikace v rychlosti blikání (flicker), vytvořené pomocí vrtule s proměnlivou rychlostí pohybu, mohou podle Jacobsovy preference způsobit, že obraz na plátně vypadá plošší nebo objemnější, a protože měnící se podoba jediného filmového záběru může být obtížné vnímat, má tvůrce tendenci držet efekt dostatečně dlouho, aby jej diváci mohli vstřebat. Různými technikami vizuálního pozastavení se Jacobs snaží vyvolat pocit zrakového nalezení mezi těmi, kdo jsou ochotni udržet poměrně vysokou míru divácké pozornosti.⁶⁹⁾

vymezil vůči Schutzovi. Spouštěče šoku se totiž u Beugnet zdají být příliš abstraktní, a nikoli přímo spojené s až násilnými útoky na smysly ze strany filmu — v jejím pojetí jde o, slovy Jiřího Angera, „beztvaré, polymorfni směsi audiovizuálních podnětů, jež ohromují svou neuchopitelnou cizostí“ (Anger, *Afekt, výraz, performance*, 39). Nás ovšem zajímají taková díla jako již zmíněné soudobé expanded cinema performance, tedy díla, která si kladou za cíl svými výrazovými prostředky bez nadsázky a poměrně jednoznačně atakovat vnímání svého diváctva.

65) Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, 209.

66) Federico Windhausen, „Theories of Moving Pictures: Ken Jacobs after Hans Hofmann“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 232.

67) Tamtéž, 233.

68) Tamtéž, 237.

69) Tamtéž, 240.

Mimo expanded cinema bychom však mohli nalézt spřízněné tvůrce usilující přímo modulovat divácké vnímání i ve starších uměleckých směrech 20. století. Vzpomeňme zde například francouzské lettristy — ve filmovém manifestu lettrismu *Traité de bave et d'éternité* (Isidor Isou, 1951) afektovaně znějící hlas ve voiceoveru deklamuje následující slova:

Kino bychom měli opouštět s bolestí hlavy! Je tolik filmů, každý týden... Ale my pořád odcházíme tak pitomí, jako jsme přišli. Raději vám způsobím bolest hlavy než vůbec nic! Neplatí mě žádný oční lékař, abych mu přivedl klienty...⁷⁰⁾

Při rozhovoru s Ježkem jsem se ostatně dozvěděl, že on sám na lettristy a zároveň též vídeňské akcionisty jejich snahou „rozrušit kino jako spektakl“ přiznaně navazuje — v souvislosti s lettristy zmínil rovněž Maurice Lemaître, jenž dle Ježkových slov rozdával publiku „bonbony s projímadlem“ a všemožně je „atakoval“. Při uvažování nad působením percepčních změn u diváků upozornil také na výše zmíněného Kena Jacobse a jeho záměr konfigurovat svou projekci tak, aby jí „narušil vnímání“, což u některých přihlížejících údajně způsobilo zvracení.⁷¹⁾ Mimochodem jak ve vztahu k lettristům, tak akcionistům se Deleuze vyslovil ve výše zmíněné knize *Film 2: Obraz-čas*. Lettristy zde dává do souvislosti s jakýmsi fenoménem expanded cinema par excellence, neboť dle něj směřovali k vytvoření virtuálního filmu, jenž by překročil hranice promítacího plátna vstříc jakémukoli povrchu, a to včetně lidského mozku.⁷²⁾ Snímky vídeňských akcionistů pak usouvztažňuje s experimentální kinematografií a jejich zobrazení transgrese „posvátného těla“ dle Deleuze skýtá hrůzoplýný účinek.⁷³⁾ Dodejme však, že Deleuze zcela ignoruje potenciál některých snímků vídeňských akcionistů zapříčinit rovněž percepční změny diváctva. Tělesné performance Güntera Bruse či Materialaktions Otty Muehla totiž natáčel a následně prudkým střihem pořízený materiál pečlivě rozparceloval strukturální filmař Kurt Kren — jde např. o snímky *9/64: O Tannenbaum* (1964) či *10/65: Selbstverstümmelung* (1965). Jejich střihová skladba se může na úrovni percepce jevit jako notně chaotická, přestože byla Krenem předem velmi detailně promyšlena, a to právě do podoby určité struktury, Krenovým pojmoslovím „Kaderplanu“. K tomuto se v monografii *The Art Of Destruction: The Films Of The Vienna Action Group* vyslovuje Stephen Barber:

Film provádí povinný posmrtný výslech performance, jejíž obrazy uchovává, autonomně poškozují performanci prostřednictvím povrchu filmového celulóidu a (zejména v Krenově práci) strategie střihu jednotlivých záběrů, uspořádaných s matematickou a nutkavou přesností, rozebírá a pitvá každé gesto performance. Samotný filmový střih [...] tvoří akci, která řeže, nařezává, oživuje nebo přivádí obraz performance k zániku. Film láká intenzitu akce do materiálu svého celulóidu — v Kre-

70) *Traité de bave et d'éternité* (Isidor Isou, 1951).

71) Rozhovor s Martinem Ježkem vedl Kryštof Kočtář, duben 2022. Přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 68.

72) Deleuze, *Film 2*, 255.

73) Tamtéž, 227–228.

nových filmech, jako je *Mama a Papa*,⁷⁴⁾ s tisíci střihy ve třech nebo čtyřech minutách, je tato intenzita ještě zdůrazněna tím, že je popřen samotný čas [...].⁷⁵⁾

Tyto a podobné otřesy vnímání, které filmové médium může svému diváctvu způsobit, jsme tedy usouvztažnili s liminalitou jakožto určitým rozhraním, jež nám v nadcházející analytické části textu umožní rozkrývat percepční zkušenost subjektů přítomných na expanded cinema performanci *Náš očištec*. Analytickou pasáž však zprvu započneme Ježkovou konceptualizací bolesti, utrpení a jeho „sadistickým“ uchopením dispozitivu expanded cinema performancí, kterým tuto oblast filmové experimentace ozvláštňuje. Současně nám to poslouží coby argument pro zde tematizovanou smyslovou destabilizaci, která nás coby jakýsi modus zajímá, neboť dané tvůrčí záměry patrně podporují relevanci našeho uvažování o ní.

Konceptualizace utrpení: Sadismus (a masochismus) jako ozvláštnění a způsob konstituce liminálního rituálu v performanci *Náš očištec*

Jak lze tedy liminalitu vztáhnout k projekcím *Našeho očiště*? Předně je záhodno si uvědomit, že samotná návštěva promítání tohoto díla implikuje onu posloupnost rituálu v koncepci van Gennepa: divák se na určitou dobu odlučuje od společnosti, dostává se do dočasně existující „komunity“, tedy obecnstva, a to v pouze přechodově obývaném prostoru, načež po uplynutí úvodního slova a minutáže *Našeho očiště* tato komunita společně s opuštěním místa, kde bylo dílo promítáno, zaniká. Je tím pádem vázána stejně tak na expanded cinema performanci jako na místo její realizace. Takto lze sice popsat mnoho filmových představení, avšak v případě performance *Náš očištec* jsme mohli pozorovat několik specifických kroků, jež liminalitu coby časoprostorové ohraničení percepční zkušenosti akcentují – souvisejí zejména s konfiguracemi dočasně obývaného prostoru. Určitý prozatímní stav místa – jeho aktuální redefinice a od ní odvislé chování – byl Ježkem coby performativní akt nastolen například v úvodním slovu k projekci *Našeho očiště* na MFDF Ji.hlava 2021: na začátku poněkud enigmaticky prohlásil, že kinosál dočasně prohlašuje za svůj domov, a je tedy jen na divácích, jak se podle toho zařídí a budou chovat.⁷⁶⁾ Ostatně

74) Jde o snímek 6/64: *Mama und Papa* (Materialaktion Otto Mühl) (1964), který zachycuje tzv. Materialaktion vídeňského akcionisty Otty Muehla. K fenoménu Materialaktion viz např. Tracey Warr, *The Artist's Body* (London: Phaidon Press, 2000), 219. V souvislosti s uvažováním Jakoba von Uexkülla jsme o této performanci jindy a jinde psali takto – jde o „derealizační Materialaktion vídeňského akcionisty Otty Muehla, který [...] používal potraviny, jako rajčatovou polévku, mouku či slepičí vejce, nikoli coby suroviny určené k jídlu, nýbrž jako malířskou barvu, s níž současně atakoval i ‚zdobil‘ tělo performerky. Konvenční a sdílený význam se tak dočasně přepsal, a to opět za notně kakofonické změny jeho tónu spojené s agresivním rámcem performance.“ — Kryštof Kočtář, „Můj dům, můj hrob: (de)konstrukce i de(kon)strukce sousedství“, *CEDIT*, č. 12 (2024), 23.

75) Stephen Barber, *The Art Of Destruction: The Films of the Vienna Action Group* (London: Creation Books, 2004), 76.

76) Tato slova žel patří do několika prvních vteřin úvodního slova, jež se mi nezdařilo nahrát. Existující přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 52–54.

jsou to právě hraniční body představení, jejich začátky a konce, co Fischer-Lichte vnímá jako klíčové body přechodového stavu.⁷⁷⁾

Ve vztahu k projekčním místům *Našeho očištění* jakožto ryze tranzitivním oblastem můžeme rovněž zmínit projekci na pražské FAMU. Tři plátna se těsnala v menším kinosále, kde se filmová performance odehrávala, v důsledku čehož musely být po celou dobu úvodního slova a projekce *Našeho očištění* uzavřeny jediné vstupní dveře. Ty se totiž otevíraly směrem dovnitř, takže v případě jejich otevření by narazily do pravého bočního plátna, kteréž se jich takřka dotýkalo. Diváci tedy nemohli kinosál opustit, což nezáměrně umocnilo jejich odloučení od okolního „zbytku světa“, a tudíž i charakter tohoto sálu coby detašované a ryze přechodové, liminální oblasti. V souvislosti s tímto pomyslným uvězněním rovněž zmiňme, že obdobně nebylo autorskou intencí skoro hodinu trvající řešení technických problémů spojených s projektory, které promítání na FAMU předcházelo. Během tohoto časového úseku se vlivem již zmíněného rozložení tří ekranů v malém kinosále stalo prakticky nemožné jeho prostory opustit. V dané místnosti se ovšem nenacházela žádná okna, pročež v ní nešlo zamezit postupnému stoupání teploty,⁷⁸⁾ což ústilo v nepříjemný tělesný stav, jenž se bezprostředně před úvodem k projekci filmu stal jedním z hlavních témat řešených diváctvem v hledišti. Nicméně v tomto případě se tedy na výrazné modulaci aktuální liminální zkušenosti autor podílel nezáměrně. Díky rozhovoru s Ježkem jsem se však dozvěděl, že v minulosti se změnou teploty v kinosále pracoval zcela uvědoměle, a to když chtěl jakožto promítač v kině Bio Oko údajně přímo ovlivnit fyziologickou zkušenost diváků filmu *Titanic* (James Cameron, 1997). Dle Ježkových slov záměrně zvýšil teplotu natolik, aby zdůraznil odpor, kterýž pociťuje vůči mainstreamové kinematografii – diváci tedy „nemohli dýchat, aby měli alespoň něco“.⁷⁹⁾ Faktičnost těchto slov pochopitelně nelze ověřit, nicméně přinejmenším v sobě nesou pro Ježkovo uvažování typické vytváření binární opozice mezi „mainstreamovou“ či „narativní“ kinematografií a experimentálním filmem, na což v jím psaných paratextech můžeme narazit opakovaně. Výše jsme zmínili, že v rámci expanded cinema performancí dříve převládala tendence během projekce přímo upozorňovat na materialitu filmu jako takového, přičemž tato fixace na materiál analogového filmu se nevyjevuje jen v Ježkových dílech, kdy jsou například promítačky záměrně implementovány do hlediště, nýbrž i v jeho paratextech jako další svého druhu opozitní protipól, pozitivně vnímaný vůči jím negativně chápanému digitálnímu filmu.

Každopádně uvažujeme-li tedy o transformaci v rámci liminální zkušenosti optikou divácké percepce, je nyní potřeba zdůraznit, že jediným pramenem, z něž při tom čerpáme, není pouze fenomenální zkušenost autora tohoto textu, ale rovněž tvůrčí intence Martina Ježka za *Naším očištěním* skryté, vyvozené námi z úvodů k projekcím *Našeho očištění*, scénáře této filmové performance, rozhovoru s Ježkem či několika textů jím napsaných. Důsledky těchto intencí pochopitelně nelze jednotně paušalizovat a předpokládat, že je bez výjimky každý divák pocítí v téže intenzitě. Dále v textu tedy budou nastíněny strategie, jež mohou skrze bolest a smyslovou přesycenost ovlivňovat onen liminální stav

77) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 256–257.

78) Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 68.

79) Tamtéž, 68.

diváka, ovšem tento „stav“ budeme apriori chápat spíše jako potencialitu než jistotu. Doposud žel neexistují takřka žádné publikované reflexe projekcí *Našeho očiště*,⁸⁰⁾ jež by mohly myšlenky v této podkapitole představené potvrdit či naopak vyvrátit, pomineme-li tedy krátkou zmínku Jakuba Koumara ze článku o 25. ročníku MFDF Ji.hlava pro web časopisu *Full Moon*. Koumar v jeho rámci píše toto: „Abstraktní triptych najednou se promítajících záznamů nenechal oči v klidu a na koho byla sedmdesátiminutová stopáž příliš silná, mohl se pohroužit do hudby [...]“. ⁸¹⁾ Jakkoli je zde určitá míra smyslové přesaturovanosti způsobené vizuální složkou díla („nenechal oči v klidu“) v součinnosti s jeho délkou („na koho byla sedmdesátiminutová stopáž příliš silná“) naznačena, nelze mluvit o hlubší textové tematizaci vlastní fenomenální zkušenosti, která by nám ozřejmila konkrétní specifika liminální percepce subjektu vystavenému *Našemu očištění*.

Mnohé nám o snaze způsobit diváctvu bolestivé šoky mohou napovědět Ježkovy texty „Přesýpání popela: Autorská (sebe)kritika filmu Heidegger v Osvětimi“ a „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“. V prvním zmíněném článku Ježek píše o svém filmu *Heidegger in Auschwitz* (2016), a to v jaksi odosobněné třetí osobě. O vlastní tvůrčí metodě ve vztahu k diváctvu zde praví následující:

Je zřejmé, že Ježek okázale opovrhne potenciálním publikem, a to v rámci formálního konceptu tzv. strukturálního filmu zejména užíváním běžně neúnosné délky stopáže a při vlastní prezentaci filmu (projekci) až k prahu bolesti zesílenou zvukovou stopou.⁸²⁾

K danému aspektu svého přístupu (opět ve třetí osobě čísla jednotného) dále dodává: „Podrobnější zkoumání psychosexuálního (tvůrčí sadismus?) kontextu jeho filmů bohužel překračuje možnosti tohoto textu.“⁸³⁾ K otázce sadismu se dostaneme dále, nicméně i navzdory poněkud sarkastickému vyznění Ježkových slov si z nich můžeme vzít přinejmenším tu myšlenku, že některým divákům mohou být jeho filmové performance nepříjemné, což dokládá implikace z textu Koumara nebo například článek „Podoby současného českého dokumentu“ Kamily Boháčkové. Jakési trápení diváctva se totiž v rámci Ježkovy filmografie a expanded cinema praxe nepojí výhradně jen se snímky *Heidegger in Auschwitz* či *Náš očiště* — Boháčková píše o filmové performanci Ježka a Lukáše Jiříčky *18 fragmentů ohrady* (2010), během níž se půlhodinu prudce střídalo světlo a tma, což ústilo v atypické fyziologické vjemy, načež celá akce mohla na diváky, slovy Boháčkové, „působit až agresivně“.⁸⁴⁾

80) Krom výše zmíněné disertační práce Ivany Hrončkové a článku Jakuba Koumara, na nějž přijde řeč vzápětí, věnoval *Našemu očištění*, konkrétně jeho jihlavské projekci, nepublikovanou esej „Naděje jistoty smrti“ Matouš Vaďura.

81) Jakub Koumar, „Z Jihlavy do hlavy po pětadvacáté aneb Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava 2021“, *Full Moon Zine*, 2021, cit. 26. 12. 2023, <https://www.fullmoonzine.cz/z-jihlavy-do-hlavy-po-petadvacate-aneb-mezinarodni-festival-dokumentarnich-filmu-ji-hlava-2021>.

82) Martin Ježek, „Přesýpání popela: Autorská (sebe)kritika filmu Heidegger v Osvětimi“, *Analogon* 82, č. 2 (2017), 52.

83) Tamtéž, 52.

84) Kamila Boháčková, „Podoby současného českého dokumentu“, *Film a doba* 55, č. 2–3 (2010), 83.

V úvodních slovech k projekcím *Našeho očiště* se Ježek tematizaci bolesti věnoval opakovaně. Toto performativní dílo je inspirováno knihou *Můj očištec* (1929) českého expresionisty Jakuba Demla, přičemž ve dvou úvodních slovech k projekcím, na nichž jsem byl přítomen, Ježek mluvil o své interpretaci Demlovy předlohy, kdy Deml podle Ježka dává očištec do souvislosti právě výhradně s bolestí a úzkostí, jež předcházejí vstupu do ráje.⁸⁵⁾ V kostele svaté Rodiny Ježek vztáhl tento prožitek bolesti pojící se s Demlovým pojetím očiště explicitně k divácké zkušenosti jako „spoluprožití bolesti a úzkosti“, přičemž pro potřeby našeho textu je důležité, že „bolest“ se zde již přímo váže k prvkům („parametrům“) jeho expanded cinema performance, tedy patrně určitým jejím výrazovým prostředkům. Dle Ježkových slov má totiž tato projekce jisté parametry, které diváctvu „nejsou úplně příjemné, by to mohl být náš očištec, náš všech, co tady sedíme. Třeba to může být velmi bolestná zkušenost nebo vás to třeba může úplně minout [...]“.⁸⁶⁾

Výše v textu jsme si liminální zkušenost šoku spojenou s projekcemi *Našeho očiště* dávali do souvislosti mj. s filmy lettristů, nicméně tyto Ježkovy intence nám mohou připomenout rovněž spřízněné koncepce z oblasti performativního umění, a sice divadlo krutosti již zmíněného Antonina Artauda či divadlo orgií a mystérií Hermanna Nitsche. Oba tito umělci rovněž usilovali o určitou katarzní purifikaci návštěvníků svých představení, a to skrze vytvoření události, jež měla mít v Artaudově pojetí ryze vášnivý charakter a v případě Nitsche až brutální étos spojený s blasfemickými motivy i situacemi.⁸⁷⁾ Artaud i Nitsch byli přímými aktéry svých performancí, avšak status Ježkovy pozice je méně jednoznačný – na jednu stranu jej během filmové performance vidíme manipulovat s projektoru a pohybovat se v bezprostřední blízkosti diváctva v hledišti, pročez by bylo bezesporu možné vnímat jej jako svého druhu aktéra performance. Na stranu druhou během samotné expanded cinema projekce se ani jednou ve třech mnou pozorovaných případech nestalo, že by diváky v jejím rámci přímo aktivizoval k jednání (jak to ve svých performancích činil Nitsch).⁸⁸⁾ Ono nebezpečí, „bolest“ potenciálně způsobující prvky filmové performance modulující divákovu percepci, navíc zprostředkovává primárně skrze akt promítání, tedy svým filmem – diváky tudíž neatakují „přímo“. Kupříkladu při některých Nitschových akcích přítomným přihlížejícím hrozilo, že je aktéři performance zasáhnou krví či výkaly, případně že budou vyzýváni ke kuchání mrtvého jehněte.⁸⁹⁾

Před projekcí Ježek diváky vůči určitému nebezpečí ovšem vždy varuje. K tomuto aspektu svého díla se nejstručněji vyslovil v úvodu předcházejícímu projekci na pražské FAMU, nicméně podstatné je, že zmínil i konkrétní výrazové prostředky svého díla („stroboskop“ a „hlasitost“), které mohou onu tělesnou zkušenost ovlivnit: „Teď teda ještě poslední věc, samozřejmě je tam nějaký stroboskop, ale na to jste všichni zvyklí. Taky je to

85) K tomu viz např. Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 53.

86) Tamtéž, 63.

87) Ke koncepci divadla krutosti Antonina Artauda viz *Divadlo a jeho dvojeneč*, přel. Jan Kopecký – Ladislav Šerý (Praha: Hermann a synové, 1994). Tvorba Hermanna Nitsche pak byla v tuzemském kontextu s bezprecedentní detailností analyzována v disertační práci Tomáše Kubarta. K afinitě divadla krutosti a divadla orgií a mystérií viz Tomáš Kubart, „Inter faeces et urinam purgamus: Vídeňský akcionismus jako faxensyndrom poválečného Rakouska“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021), 58–59.

88) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 22.

89) Tamtéž, 22.

nahlas, ale to asi dneska nikomu nevadí.⁹⁰⁾ Dodejme však, že zde byla oslovována nejvíce homogenní skupina, neboť drtivou většinu přítomných v kinosále tvořili studenti FAMU, ke kterémužto faktoru patrně ono „všichni“ směřovalo. Ke strohosti tohoto tvrzení nutno podotknout, že samotné projekci předcházelo ono již zmíněné, skoro hodinu trvající řešení technických problémů spojených s promítací technikou — šlo tedy o jediný případ ze tří projekcí, na nichž jsem byl přítomen, kdy současně s pronášeným úvodním slovem Ježek rozestavoval trojici ekranů, manipuloval s projektory a zakládal film. Před publikem na MFDF Ji.hlava, jež bylo ze tří projekcí mnou navštívených patrně nejpočetnější a vůči cirka dvěma desítkám studentů FAMU rovněž bezesporu více heterogenní, Ježek veškerou techniku nachystal ještě před vstupem diváků do sálu. Na této projekci pak onen aspekt spojený s riziky pramenícími z promítání *Nášeho očiště* vyjádřil nápadně obsírněji. Více prostoru než zkušenosti zrakové a sluchové bylo ovšem věnováno varování určenému lidem s „psychickými problémy“, na něž nepřišla řeč ani na FAMU a ani v kostele svaté Rodiny v Českých Budějovicích:

Jo a k těm praktickým věcem, když jsme to minule pouštěli, tak tam prostě vznikly okamžitě komplikace, na který já jsem zapomněl upozornit. Zprvč samozřejmě epileptici, ten film bliká hodně... Pak je to hodně nahlas a jsou tam nějaký velmi silný basový linky, který by někomu mohly udělat nějak nevolno, a pak něco, co jsem vůbec netušil. Prostě tam byli lidé, kteří měli nějaký skrytý psychický problémy, o kterých si mysleli, že už jsou zažehnaný a ten film v nich něco rozjel... Takže já vás jenom upozorňuji, jestli o sobě víte, že trpíte nějakým způsobem, protože tam samozřejmě ta fyzická věc hraje nějakou roli, když trpíte nějakým takovým syndromem, třeba schizofrenií, tak by to pro vás nemusel být úplně příjemnej zážitek. Nebo ani ty deprese, kdybyste se do toho pohroužili. Já to říkám v dobrým teď, to jako není, že se to stane, třeba se to vůbec nestane. Naopak to může být jako terapeutický...⁹¹⁾

V souvislosti se zde představovaným aspektem projekcí *Nášeho očiště* pak rozhodně není bez zajímavosti Ježkův text „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“. *Náš očiště* je v něm totiž opakovaně zmiňován a Ježek zde nad svou tvorbou uvažuje skrze pojmy sadismus a masochismus, které již samy o sobě mohou upomínat na bolest. Ježek zde kupříkladu píše, že to byly právě sadomasochistické tendence ve vztahu k transcenci, co posloužilo jako východisko pro *Náš očiště*.⁹²⁾ Nicméně i v tomto Ježkově textu můžeme pozorovat námi dříve načrtnuté vytváření antinomie mezi dvojicemi „analogový a digitální“ či „experimentální a mainstreamový/narativní“, přičemž se zde rozvíjí romantismus evokující přímá spojnice mezi autorem a jeho dílem coby jakousi extenzí autorova nitra. Ježkovými slovy: „[s]kladebná forma audiovizuálního díla může v určitých formálních aspektech odrážet celkovou psychickou dispozici svého tvůrce [...]“.⁹³⁾ Nicméně ve

90) Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 52.

91) Tamtéž, 53.

92) Ježek, „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“.

93) Tamtéž.

vztahu k divácké percepci jeho filmů a sadomasochismu se nejpregnantněji vyslovuje v této pasáži:

Sadismus ve vztahu k recipientovi filmového díla se vyznačuje tím, že jím neukájím povrchovou erogenitu, nýbrž že na mě působí vzrušivě sama bolest trýzněného recipienta, potažmo diváka. Kdyby mi nešlo o fyzickou bolest recipienta, mohl bych se ukájet například štipáním dříví, v opačném případě je nutno vykládat sadistické běsnění namířené proti publiku za projev nenávisti anebo misantropie. Filmová materie trpící rozkoší z bolesti se musí o svoje potěšení nějakým způsobem podělit. Jediná forma sdílení, kterou jsem ochoten připustit, je radost z rozkoše, kterou vyvolává bolest. K ukájení se bolestí nejlépe poslouží veřejné předvedení ztrápeného těla filmové materie. Pokud je projekci přítomen i sadistický tvůrce, obrátí se projekcí zdecimovaného materiálu jeho sadistické sklony k jeho vlastní osobě. Předpokládá se, že rozkoš vyplývající ze zasazení rány do těla filmu je doprovázena stejnou rozkoší během projekce těchto ran a utrpením z ní pocházející, dochází tedy ke komplexnímu stavu sadomasochistického ukojení.⁹⁴⁾

Ačkoli mohou být tato slova pochopitelně prosycena nadsázkou či záměrnou tvůrčí sebemytizací, faktem zůstává, že, jak jsme viděli na Ježkových citacích výše, vůči „bolesti“ způsobené výrazovými prostředky *Našeho očiště* své diváctvo před projekcemi tohoto díla obvykle skutečně varoval. Takto popsanou sadomasochistickou conceptualizací své filmové tvorby pak vytváří ozvlášťující prvek ve vztahu k soudobým projevům expanded cinema, neboť „agresivní“ charakter některých takovýchto performancí postulovaný Knowles ve vlastní tvorbě ukotvuje ve svébytném pojetí dispozitivu, tedy projekce coby komplexní události, v jejímž rámci konfrontuje diváctvo s rozrušujícími výrazovými prostředky svých děl. Jak jsme viděli v předchozí pasáži textu, pojem liminalita byl přejat z teorie rituálu, ostatně i Fischer-Lichte jej v rámci své teorie s rituály spájí nejvýrazněji,⁹⁵⁾ přičemž Ivana Hrončková, která Ježkovým filmovým adaptacím věnovala disertační práci, *Náš očiště* pojímá právě jako rituál.⁹⁶⁾ Nám pak tento tvůrčí „sadomasochismus“ napomůže uchopit liminálně-rituální mechaniku dispozitivu *Našeho očiště*. Od sadomasochismu si však odmyslíme sexuální konotace a budeme jej pojímat právě jako mechanismus konstituující performanci coby rituální performanci, v jejímž liminálním rámci dochází mj. i k bolestivým perceptivním vzruchům. K sadismu ve filmovém umění, byť primárně ve vztahu k jeho reprezentaci, se vyslovil například Michel Foucault – sadismus ve Foucaultově pojetí „rozsekává jednotu“ na způsob „Máš oko, které se dívá, vytrhnu ti je. Máš jazyk, který jsem vzal mezi své rty a kousl, uříznu ho“.⁹⁷⁾ Nás však spíše zajímá, jakým způsobem může sadismus napomoci konstituovat, nikoli pouze rozkládat. Pro uchopení dispozitivu *Našeho očiště* skrze sadomasochismus nám nebude stačit jen „sadistický“ vklad pojící se s působením potenciálně bolestivých perceptivních vzruchů diváctvu, ný-

94) Tamtéž.

95) Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, 258.

96) Hrončková, „Literatura v pohyblivom obraze“, 23.

97) Michel Foucault, „Sade: Sargeant of Sex“, in *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984*, ed. Sylvère Lotringer, přel. John Johnston (New York: MIT Press, 1996), 187.

brž i „masochistická“ odezva ze strany diváctva tuto událost podmiňující. V tomto kontextu se pak — možná poněkud paradoxně — může jako inspirativní jevit text Gillesa Deleuze *Masoch a masochismus*. Deleuze totiž píše, že jedním z elementárních rysů masochismu je vytvoření smlouvy, zákona, který masochistu zavazuje k určitému jednání a vede právě ke vzniku rituálu.⁹⁸⁾ Ačkoli pro Deleuze je sadomasochismus, jak upozorňuje Josef Fulka, „špatně analyzovanou směsí“,⁹⁹⁾ spojením nekomplementárních forem zkušenosti, my se onen amalgám pokusíme opět vytvořit, abychom Ježkově performanci vtiskli ráz smlouvy mezi umělcem a recipienty, ze které se může zrodit kolektivní rituál.

Pro nás se tedy sadomasochismus stane vzájemně prostoupenou mechanikou určující vznik a průběh expanded cinema performance *Náš očištec*. Ježek se zde stává klíčovým akterem-promítačem, jenž skrze své úvodní slovo modeluje onu smlouvu, kterou diváctvo stvrzuje svou přítomností během projekce (či ji naopak odmítá skrze její opuštění) a „přistoupením na pravidla hry“ v průběhu liminálního rituálu performance, v jehož rámci mohou být distribuovány bolestivé a smysly jitrící stimuly. Jak jsme mohli vidět výše, kupříkladu při projekci na pražské FAMU byl Ježek nucen zablokovat jedním ekranem dveře, což přítomné publikum ctilo a nikdo se během projekce nepokusil z místa odejít, tedy jednání probíhalo na základě smlouvy, již Ježek v rámci úvodního slova vytvořil.

Závěrem pak dodejme, že ony v této pasáži zmíněné Ježovy výroky týkající se bolesti, sadismu či nepříjemnosti některých rysů jeho performancí nám potvrzují relevanci zde rozvíjeného argumentu, že liminální percepční změny při performanci *Náš očištec* vnímáme především jako potencialitu. Ježkův popis viscerality zvuku a obrazu filmu se mnohdy zdá být spíše hyperbolou, pročez se můžeme domnívat, že ne všem může opravdu způsobit *Náš očištec* určité utrpení či fyzickou nebo psychickou destabilizaci. Každopádně ona Ježkem explicitně zmíněná možnost opustit promítání v případě potřeby v kostele svatě Rodiny tvoří fascinující kontrast vůči projekci na pražské FAMU, která proběhla o den dříve a na níž, jak již zaznělo, nebylo možné z kinosálu během filmové performance odejít vůbec. Před promítáním na FAMU navíc Ježek rozryvný charakter *Našeho očištele* v úvodním slovu tematizoval nejméně, tudíž se ani divácké očekávání nemuselo toliko pojit s anticipací bolestné zkušenosti. Nicméně nás bude nyní zajímat, jakými konkrétními způsoby a výrazovými prostředky mohou projekce *Našeho očištele* u diváků a diváček dosíci změny „fyzilogického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu“, a to v souvislosti s rovinou vizuální i aurální.

Výrazové prostředky *Našeho očištele*: Vizuální rozměr performance mezi rigiditou a entropií

Chceme-li se nyní obrátit k faktorům, jež přímo ovlivňují percepci diváků *Našeho očištele*, budeme si muset přiblížit výrazové prostředky tohoto díla, neboť liminální stav a od něj se odvíjející potencialita změn vnímání jsou do značné míry jejich důsledkem. Vyjeví se, že

98) Gilles Deleuze, „Masoch a masochizmus“, přel. Miroslav Marcelli, in Leopold von Sacher-Masoch, *Venuša v kožuchu*, přel. Adam Bžoch (Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002), 211–220.

99) Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení* (Praha: Herrmann & synové, 2008), 246.

Ježek v *Našem očištcí* pracuje s postupy typickými pro strukturální a spontánní film, čímž ozvláštňuje expanded cinema étos svého díla a vtiskuje tak svébytnou podobu onomu Knowles zmiňovanému agresivnímu charakteru soudobých performancí s filmovým materiálem.

Na nejnižší úrovni můžeme říci, že již samotné prostorové rozvržení spojené s *Naším očištěm* nutí diváka k pro filmovou projekci poměrně nezvyklé percepční činnosti. Je destabilizován v důsledku častého tékání očima mezi třemi ekrany, na něž se nezřídka promítá simultánně, přičemž tempo střihu na materiálu pro všechna tato tři plátna je frenetické prakticky po celou dobu stopáže. *Náš očištec* totiž disponuje baterií vizuálně agresivních stylistických postupů. Kupříkladu již naznačeným prudkým a chaotickým tempem střihu, jehož vlivem dochází k neustálé a velmi rychlé alternaci jen kratičkých, obtížně zrakem zachytitelných záběrů. Dále takřka neustálým víceexpozicím, jež při střídání oněch nedlouhých záběrů ještě zmnožují vizuální podněty zachycované percepcí a podílejí se tak na přehlčení diváckého zraku. Zmíňme také nečekané kamerové švenky, jakési afektované přesmyky,¹⁰⁰⁾ tedy prudká trhnutí kamery, jež pro svou surovost implikují aktuální afektovanost samotné osoby kameru třímající, neboť předkamerová realita v těchto záběrech působí před oním pohybem zpravidla poklidně. Chceme-li daným stylistickým postupům lépe porozumět, neboť percepce jimi může být přehlčena natolik, že je jen velmi obtížné konkrétně je charakterizovat pouze na základě zrakové zkušenosti s dílem samotným, můžeme nahlédnout do Ježkem psaného scénáře k *Našemu očištcí*. Zde se píše, že přinejmenším ve svém příspěvku pro hlavní plátno¹⁰¹⁾ expanded cinema performance Ježek pracoval s praktikou charakteristickou pro tzv. spontánní film, tedy metodou „flash and freeze“. Spontánní film vymezuje Martin Čihák na základě de facto pouze jediného atributu, a sice střihu při natáčení v plenéru přímo v kameře.¹⁰²⁾ Metodu „flash and freeze“ pak Čihák chápe jako primární výrazový prostředek spontánního filmu: jeden velmi krátký záběr je vsunut mezi dva odlišné záběry, jež by na sebe — nebýt tohoto záměrného narušení — navazovaly, tedy tvořily logicky kontinuální a sukcesivní celek. Vlivem náhlého vyjevení, probliknutí (flash) takto vsunutého parazitického záběru pak v divákově vědomí jeho obraz na pomyslné úrovni zamrzá (freeze), ulpívá v jeho percepci coby vizuální „fantom“ subjektivně déle, než jaký byl jeho reálný výskyt na plátně.¹⁰³⁾ V takovémto popisu můžeme pozorovat nápadnou afinitu s tzv. bleskovou paměťovou stopou, tedy pojmem známým především z antropologie, jímž Harvey Whitehouse označuje nesmazatelnou integraci informace do paměti subjektu, a to v takovém případě, kdy ji tento subjekt vstřebal v situaci spojené s prožitkem hlubokého citového otřesu.¹⁰⁴⁾ Každopádně Ježek metodu flash and freeze využívá zcela v kontrastu vůči její nenucené, ryze intuitivní

100) Snažím se zde předejít hrozící záměně s tzv. „afektivními přesmyky“, které jakožto jeden z mechanismů dění v literárním díle Richarda Weinera popsal Tomáš Jirsa. V důsledku „afektivního přesmyku“ je „dosaďovací proud života převrácen vzhůru nohama a vystaven nečekanému a nekontrolovanému dění“. Viz Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016), 160.

101) Na boční ekrany jsou promítány sestřihy pětice kameramanů a kameramanek, které Ježek pro *Náš očištec* oslovil, k čemuž Ježek promluvil před projekcí na FAMU. Viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 56.

102) Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, 197.

103) Tamtéž, 200–201.

104) Bowie, *Antropologie náboženství*, 176.

tivní a jaksi náhodné povaze, s níž pracují kupříkladu experimentální filmy Jonase Mekase jako *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Autor dle svých poměrně expresivních slov daný postup přímo rigidizuje, přetavuje ve strukturálně metodickou praxi:

Každý 3.-tí [sic!] krok chůze jedno políčko filmu. [...] Po každých zhruba 500 metrech, tj. cca 666(!!!) krocích a 333 exponovaných políčkách filmu se [...] zastavím, ohlédnu se zpět, vrátím materiál v kameře o 333 oken a natočím statický záběr uplynulé pouti o délce předmětných 333 oken, čímž se dostanu opět na hranici neexponovaného materiálu. Na konci celé pouti tak vznikne souhrn 94 dvojexpozic [...].¹⁰⁵⁾

Subjekt sledující *Náš očištec* je tedy v rámci liminální fáze performativního rituálu zahlcen prudkou kadencí těchto parazitických políček, která coby percepční klam — vzpomeňme zde Kena Jacobse a záměrné rozvíjení optických iluzí rozebírané výše v textu — dočasně ulpívají v jeho vnímání. Nicméně ona pro spontánní film značně nezvyklá metodičnost a prudkost problikávání kratičkých záběrů nám může připomenout jinou odnož experimentální kinematografie, a sice film strukturální, reprezentovaný například již zmíněným Kurtem Krenem. Pro strukturální film je, jak píše autor tohoto pojmu P. Adams Sitney, předem určená struktura záběrů či filmových políček a s ní související kalkulace osnovy filmu ještě před samotným natáčením čímsi zcela určujícím.¹⁰⁶⁾ Dodejme, že problikávání záběrů naprosto typické pro strukturální filmy se pochopitelně může objevovat například i v performancích příslušících do oblasti expanded cinema — kupříkladu svou zkušenost s již zmíněnou sérií performancí Kena Jacobse *Nervous System* charakterizoval Scott MacDonald jako „zcela útrobní“, a to „kvůli silným stroboskopickým efektům“.¹⁰⁷⁾ Tato agresivní prudkost nemusí být nutně podmíněna promyšlením detailní montážní struktury díla, což ovšem Ježek činí a postupy expanded cinema tím ozvláštňuje a obohacuje. Nicméně Sitney se strukturálním filmem spojuje rovněž užití flicker efektu,¹⁰⁸⁾ před jehož výskytem, jak jsme mohli vidět na úryvcích z úvodních slov k projekcím, Ježek své diváky ve vztahu k *Našemu očištcí* patrně nepřímou varuje.¹⁰⁹⁾ Chceme-li vysvětlit fungování flicker efektu, musíme si uvědomit, že k vytvoření iluze plynulého pohybu je potřeba film promítat rychlostí standardizovaných 24 okének za vteřinu, přičemž při nižším počtu fps, cirká od 16 snímků ze vteřinu níže, se dostavuje právě flicker efekt, jakési rychlé „blikání“, v jehož rámci promítané obrazy v divákově „oku“ již onu iluzi kontinuálního pohybu nevyvolávají. Vlivem toho je divák schopen promítané obrazy znenáhla identifikovat jako posloupný sled statických okýnek. K tomuto faktoru filmové performance *Našeho*

105) Martin Ježek, „Scénář k filmu *Můj očištec*“ (interní materiál v držení autora práce), 2. Původně se měl zde zkoumaný film jmenovat *Můj očištec*, a právě s tímto názvem pracuje také jediný existující scénář. Ježek se ovšem později, tzn. po dopsání scénáře, rozhodl pro název jiný, a sice *Náš očištec*.

106) P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 347–348.

107) Scott MacDonald, „Ken Jacobs and the Robert Flaherty Seminar“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 180.

108) Tamtéž, 348.

109) Sice ani jednou explicitně nevyslovil samotné slovní spojení „flicker efekt“, ovšem na stranu druhou je více než pravděpodobné, že oním „blikáním“ a „stroboskopy“ odkazoval právě na něj.

očistce jsem se od Ježka v rámci mailové korespondence dozvěděl, že během první projekce promítal z bočních projektorů zpočátku rychlostí 12 fps, při které byl patrný velmi výrazný flicker efekt, načež během projekce Ježek postupně zvyšoval snímkovou frekvenci tak, aby na konci přestaly promítat všechny tři ekrany ve stejný moment. Při této performanci tedy promítal na všechna tři plátna po celých cca sedmdesát minut stopáže *Našeho očištění*, což bylo pro diváky, dle Ježkových slov, „neúnosné“, pročež se v rámci dalších projekcí na boční ekrany jal promítat pouze v pasážích, v nichž hraje hudební doprovod, který složil Robert Piotrowicz. Centrální projektor během všech doposud proběhlých projekcí promítal po celou dobu, a to v rozmezí cca 16–18 fps, kterážto rychlost je důsledkem jeho „silného zahřívání“ během projekce.¹¹⁰⁾ Ježek k této variabilitě promítání *Našeho očištění*, v níž můžeme číst onu pomíjivost performance zdůrazňovanou Erikou Fischer-Lichte, dodává toto:

Vzhledem k délce filmu to způsobuje různou rychlost projekce, a to až o 20–30 sec rychleji nebo pomaleji (rozuměj na konci projekce) vzhledem ke zvuku [...]. Rychlost bočních projektorů nastavím vždy „zhruba“, tzn. nikdy nevidíme úplně stejný polyekran, dokonce se to projekce od projekce docela výrazně liší.¹¹¹⁾

Co se pak struktury *Našeho očištění* jako celku týče, materiál určený pro tuto expanded cinema performanci střihala Hedvika Hansalová, avšak Ježek do jejího sestřihu později strukturálně zasáhl. Nejvíce zevrubně se k tomuto aktu vyslovil před projekcí na pražské FAMU:

Moje intervence, kterými jsem tam brutálně poškodil ten její sestřih, strukturální takový intervence, který já vnímám jako interpunkci, ale ne ve smyslu interpunkce jako čárka, ale jakože ona ten text toho filmu měla nádherně uspořádané do takového jako... Když to udělá ten textovej editor do toho krásného útvaru, kdy jsou ty věty přesně zarovnané. Její věty, který tam skládala, a já jsem jí to rozsekal, protože jsem uprostřed těch slov zasahoval a trhal jsem, roztrhával jsem jednotlivý pasáže.¹¹²⁾

Ježek tedy kombinuje dvě zdánlivě protichůdné tendence, rigiditu a entropii, vlastnosti dvou na první pohled obtížně slučitelných technik ze zásobíště výrazových prostředků experimentální kinematografie, tedy technik strukturálního a spontánního filmu, které obě navíc úzce souvisejí s přesaturováním smyslového aparátu recipienta. Tímto včleněním daných postupů do svého díla navíc rozšiřuje škálu výrazových prostředků, jichž lze využít v rámci expanded cinema. Jakým způsobem moduluje diváckou percepci spontánní film, již bylo řečeno, nyní tedy vztáhneme k oné potenciálně bolestivé liminální zkušenosti subjektu sledujícího *Náš očištění* rovněž film strukturální. Náповědu lze nalézt opět v *Ponorné řeči kinematografie* Martina Čiháka, jenž v souvislosti s flicker efektem a až ná-

110) Martin Ježek, Mailová korespondence s autorem této práce. Přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 69.

111) Tamtéž, 69.

112) Tamtéž, 54.

silně agresivním střídáním velmi krátkých záběrů u strukturálního snímku *The Flicker* (Tony Conrad, 1966) píše o takzvané „fotogenické migréně“, jejímž hlavním symptomem je palčivá bolest hlavy.¹¹³⁾ Můžeme se domnívat, že potenciál způsobit „fotogenickou migrénu“ má drtivá většina strukturálních filmů, a to včetně *Našeho očiště*, nikoli pouze *The Flicker*. Jak totiž v souvislosti s tímto typem experimentální kinematografie píše Markéta Kasalová, lidský subjekt je biologickým organismem disponujícím percepčním aparátem, který má svá funkční specifika stejně jako i limity, jejichž překračování se odráží v deterioraci psychického či fyzického stavu jedince. Dle Kasalové se právě strukturální filmy pohybují na hranici toho, co je člověk schopen snést, tedy co jeho percepční aparát ještě zvládne vstřebat a co již ne.¹¹⁴⁾ V návaznosti na to můžeme říci, že účinek, který strukturální filmy, a to včetně „semi-strukturálních“ snímků, jako je *Náš očiště*, vyvolávají, koresponduje s tezí Gillesa Deleuze, dle níž umění přímo zasahuje divákovu tělo, nevztahuje se k němu skrze komunikaci nějaké informace, nýbrž jej vystavuje přímé zkušenosti nárazu, zásahu.¹¹⁵⁾ Jakkoli může být zobecnění této teze na umění jako celek bezesporu problematické, v případě *Našeho očiště* lze skutečně mluvit o excessu zasažení, který se pojí se smyslovým přesycením jak vlivem nyní načrtnuté vizuální stránky díla, tak skrze jeho zvukovou stopu, jíž se budeme věnovat dále. Efekt výše zmíněného filmu *The Flicker* je spíše „fyzilogický“ než „umělecký“, jak tvrdil Jerzy Toeplitz,¹¹⁶⁾ přičemž tato nastíněná opozice se v případě *Našeho očiště* zdá být jaksi provázaná — fyzilogický otřes spojený s liminální zkušeností zde totiž přímo souvisí s intencemi tvůrce daného uměleckého díla a jím zamýšleným účinem. Toto jsme pak mohli dříve v textu pozorovat rovněž na expanded cinema tvorbě Kena Jacobse a jeho intenci „utvářet zkušenost“ a zapříčinit „chybu oka a mozku“.

Skrze souvztažnění výše popsaných stylistických postupů s obsahovým materiálem obrazů *Našeho očiště*, jež je těmito postupy logicky zprostředkováván, zároveň získává svůj ryze pregnantní výraz pojem „odrámování“ Pascala Bonitzera. Není pak bez zájmovosti, že je to právě „sadistický“ a utrpení způsobující rámec, co Bonitzer vnímá jako zcela klíčový rozměr tohoto svého pojmu. Gilles Deleuze v knize *Film 1: Obraz-pohyb* v návaznosti na úvahu, dle níž experimentální kinematografie směřuje k „pololidskému“ či „předlidskému vnímání“, píše, že v takovém případě experimentální kinematografie rovněž míří k onomu vnímání korelativnímu „prostoru zbavenému lidských souřadnic“.¹¹⁷⁾ Můžeme potom říci, že jsou to právě „prostory zbavené lidských souřadnic“, co Bonitzera tolik fascinuje. V textu nazvaném „Odrámování“ („Décadrages“) totiž vůči danému textu stejnojmenný pojem komentuje následovně:

Je třeba říci deleuzovskými termíny, že umění odrámování, přemístění úhlu, radiální excentricnost hlediska, které mrzačí a vyvrhuje těla mimo rám a zaměřuje se na mrtvé, prázdné, sterilní zóny prostředí, je [...] sadistické [...].¹¹⁸⁾

113) Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*, 197.

114) Markéta Kasalová, „Světy kolem mě — animovaný film“ (Diplomová práce, Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017), 40.

115) Martin Charvát, „Filmový obraz jako médium otřesu myšlení“, *Mediální studia* 8, č. 2 (2014), 113.

116) Jerzy Toeplitz, *Kam spěje nový americký film*, přel. Helena Stachová (Praha: Orbis, 1977), 221.

117) Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*, přel. Jiří Dědeček (Praha: Národní filmový archiv, 2000), 149.

118) Pascal Bonitzer, „Odrámování“, přel. Helena Bendová, *Iluminace* 15, č. 3 (2003), 33.

Sadistický rozměr odrámování Bonitzer spatřuje v tom, že odrámování je principem „pro diváky frustrujícím“. Odrámování totiž „odhaluje krutou nadvládu, dotek agresivní a chladné smrti“, jde o „použití rámu jako ostří, vytlačení života [...] na periférii, mimo obraz, zaměření se na pochmurné nebo mrtvé zóny scény“.¹¹⁹⁾ Napříč stopáží *Našeho očiště* se lidské figury takřka neobjevují, antropo-de-centrická kamera naopak dává prostor právě oblastem naprosto vylištěným, a to v Tasově a jeho blízkém okolí, v němž byla valná většina obrazů pro *Náš očiště* pořízena.¹²⁰⁾ Jakkoli kamera v *Našem očištění* zaznamenává i přírodu kolem této obce a s ní se pojící rostliny, stromy a zvířena, často se přesouvá do oblastí zcela mimo život — kupříkladu ke hřbitovním křížům,¹²¹⁾ jež se v rámci minutáže díla opakovaně vynořují (z) a zanořují (do) masy prudce se střídajících obrazů. V této souvislosti můžeme zmínit napříč filmovou performancí častokrát se vyjevující záběry zobrazující krucifix snímány z podhledu, jenž byl natočen na vysokokontrastní černobílý materiál. V důsledku jejich (roz)ostření dochází k jakési redukci prvků mizanscény na ryze černý kříž v popředí a za ním se nacházející monochromatické pozadí, které tone v bílé barvě, jež do sebe „pohlcuje“ na způsob barvy jako, slovy Deleuze, „absorbující formy“¹²²⁾ různorodé objekty v jeden totalizující amorfni celek.¹²³⁾ Ostatně na přemíru křížů a rovněž hrobů v *Našem očištění* Ježek upozornil v úvodním slově k projekci na MFDF Ji.hlava, kde tento faktor vztáhl právě k charakteru krajiny, kde byly záběry určené pro jeho filmovou performanci pořízeny.¹²⁴⁾ Napříč dílem se tedy též nacházejí četné záběry natočené na hřbitovech — v krajině je věnována pozornost nikoli pouze rostlinnému, zvířecímu, ale rovněž sepulkrálnímu. Můžeme zmínit až haptické detaily na náhrobky snímány chaoticky třesivými pohyby ruční kamery, jimž sekunduje neméně chaotické, pro *Náš očiště* příznačně rychlé tempo střihu. Jak vidno, afinita s Bonitzerovým odrámováním je v *Našem očištění* poměrně zřetelná, načež onen Bonitzerem jen abstraktně a spíše esejistickým stylem načrtnutý „sadistický“ rozměr odrámování, ono „použití rámu jako ostří“, v případě *Našeho očiště* nabývá zcela konkrétního charakteru — a to díky výše popsaným stylistickým postupům strukturálního a spontánního filmu, jež v rámci performance ony „prostory zbavené lidských souřadnic“, hřbitovní kříže atd., divákům zprostředkovávají.

119) Tuto a předchozí dvě v uvozovkách umístěné citace viz tamtéž, 33.

120) K tomu viz např. Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 56.

121) Ostatně Jindřich Chaloupecký tuto oblast příznačně charakterizuje takto: „kraj s mnoha lesíky a malými rybníky, s výraznými nakupeninami pravěkých žulových balvanů v polích a pastvinách a s kamennými kříži u cesty.“ K tomu viz Jindřich Chaloupecký, *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (Praha: Torst, 2013), 87.

122) Deleuze, *Film 1*, 145.

123) Můžeme zde opět vzpomenout monografii *Tváří v tvář beztvarosti* Tomáše Jirsy, v níž tento autor vyslovuje hypotézu, že „betztvarost není opakem tvaru, nýbrž jeho latencí“. Jirsa, *Tváří v tvář beztvarosti*, 15. V případě *Našeho očiště* jako by však naopak byla beztvarost na úrovni latence (před)přítomná v předkamerované realitě, jejímž jen zdánlivě pevným konturám neustále hrozí zhroucení se v beztvarost, a to vlivem transpozice skrze kameru a užití stylistických postupů, jež se pojí s přímými zásahy do filmové matérie.

124) Přepis viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 53.

Výrazové prostředky *Našeho očiště*: Auditivní rozměr performance jako heterogenní asambláž

Výše jsme si představili, jakými způsoby *Náš očištěc* poutá pozornost sledujícího subjektu k transformacím své smyslové zkušenosti v rámci liminálního stavu, a to skrze bolestivou přesaturovanost ze vnímání přehršle (rychle se střídajících) vizuálních podnětů. Ježkova performance nicméně zprostředkovává taktéž obdobně intenzivní zkušenost sluchovou.

Na značnou hlasitost Ježek upozorňoval ve všech třech úvodech, které předcházely projekcím, k nimž se v této práci vztahujeme. To nás ovšem staví před problém, na který jsme narazili v souvislosti s analýzou *Našeho očiště* již dříve — pomíneme-li totiž možnost synestezie, je nemožné skrze text, jenž bývá recipován především zrakem, předat intenzitu či kvalitativní fenomenalitu zvuku, který subjekt naopak vnímá primárně skrze sluch.¹²⁵⁾ A jak upozorňuje Fischer-Lichte, právě při performancích se pozornost poutá k „fenomenální takovosti“ a materialitě recipovaného, méně tak k jeho znakovosti.¹²⁶⁾ V případě filmového obrazu pochopitelně dochází k podobnému problému, ovšem pro ilustraci je do textu možné z audiovizuálního díla vložit statické okénko, jež vnímá alespoň též smysl, tedy zrak, jímž subjekt recipuje dynamický filmový záběr. Popis zvuku či hudby ve formě textu, který se vnímá zrakem a dekoduje procesem semiózy, je navíc komplikovaný tím spíš, uvědomíme-li si rozdíl mezi hudbou a jazykem, na nějž upozorňuje Jaroslav Jiránek v monografii *Tajemství hudebního významu*. Jiránek, inspirovan myšlenkou G. W. F. Hegela, že „jev je vždy bohatší než pojem“,¹²⁷⁾ píše o hudbě právě jako o smyslovém jevu, jenž — neomezen reduktivními mantinely jazyka — může přímo modelovat stavy, jejichž rozumově uchopitelnou dobu v podobě slovního přepisu lze vytvořit jen velmi obtížně.¹²⁸⁾ Jak uvidíme dále v textu, v případě *Našeho očiště* se řádu signifikace navíc zpěčuje nikoli pouze hudba, ale rovněž lidským hlasem vydávané zvuky. Problém propastné distance mezi audiovizuálním dílem a textem, v jehož rámci je autorova zkušenost s dílem reflektována psaným projevem, se například videografická studia rozhodla (vyřešit) rekurzivním tahem: zkoumat film samotný filmovými prostředky.¹²⁹⁾ My se zde ovšem musíme přidržet psaného textu,¹³⁰⁾ tudíž je stejně jako v případě vizuální stránky díla nutné brát sluch přesycující působení *Našeho očiště* jako potencialitu, jejíž existence souvisí s a) fenomenální zkušeností autora tohoto textu, b) verbalizovanými tvůrčími záměry Martina Ježka, které se k těmto aspektům projekce přímo vztahují. Výrazná hlasitost spojená s liminálním prožitkem při promítání jeho děl jako by navíc byla v předešlých letech

125) Kryštof Kočtář, „Koinos thanatos: performativní prvky a specifika vnímání projekce *Našeho očiště*“, *Film a doba* 68, č. 1 (2022), 38.

126) Fischer-Lichte – Roselt, „Přitažlivost okamžiku“, 149–150.

127) Jaroslav Jiránek, *Tajemství hudebního významu* (Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1979), 67.

128) Tamtéž, 67.

129) K tomu viz např. Jiří Anger, „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–26; Jiří Anger, „Shaping the Unshapeable? Videographic Curation of Early Czech Cinema“, *Iluminace* 34, č. 1 (2022), 9–29.

130) Nutno též podotknout, že v textu nemožné zprostředkování konkrétních (pohyblivých) obrazů či zvuků *Našeho očiště* by práce s nástroji videografických studií patrně vyřešit mohla, ovšem hlasitost a intenzitu zvukové složky při projekci prožívané hic et nunc velmi pravděpodobně nikoli.

určitou konstantou těchto performativních událostí. Jak již zaznělo výše, Ježek v souvislosti se svými filmy zmínil „při vlastní prezentaci filmu (projekci) až k prahu bolesti zesílenou zvukovou stopou“, ¹³¹⁾ načež k tomuto faktoru promítání jeho děl se v minulosti vyslovilo vícero recipientů — kupříkladu Matěj Nytra v článku zabývajícím se Ježkovým filmem *Mohyla války* (2019) poněkud expresivně charakterizuje tento snímek coby „film-boj, hlasitý jako dělová koule“. ¹³²⁾

Nyní se tedy přesuneme od načrtnuté intenzity zvukové složky *Našeho očiště* k jejímu obsahu, neboť ten svým rhizomatickým charakterem tvoří k hlasitosti díla jakýsi diváka-destabilizující-pandán. V tomto ohledu nám může být ku pomoci diferenciací zvuků v audiovizuálním díle, jak ji představuje Ivo Bláha, a to na mluvené slovo, ruchy a hudbu. ¹³³⁾ Zvuková složka v *Našem očištění* je totiž chaotickou asambláží, v níž se na několika úrovních takřka vždy prolínají a vrství prvky všech těchto tří oblastí. Mluvené slovo je v *Našem očištění* zastoupeno prokazatelně nejméně: pomineme-li textovou citaci z Demlova *Mého očiště*, ¹³⁴⁾ předcházející v osnově samotným promítaným obrazům, napříč stopáží opakovaně zaznívá jen jedno slovo z oblasti srozumitelného jazyka, a sice „smrt“ — to se z koláže mnoha souběžně znějících zvuků do popředí několikrát vyděluje coby epizeuxis, tedy jakýsi opakující se sukcesivní (s)hluk této parole. Oblast ruchů je naproti tomu daleko různorodější. V jejím rámci rovněž nalezneme lidský hlas, ovšem nikoli v souvislosti se svou sdělovací, komunikační funkcí, nýbrž výhradně ve formě citoslovce produkující sonorní matérie, ¹³⁵⁾ tedy deteritorializovaného a asignifikantního hlasu, který je v *Našem očištění* osvobozen od v obraze lokalizovatelného kotvícího těla. Jeho zesílení a zmnožení nezřídka ústí v jakýsi ololygmos ¹³⁶⁾ urputného, byť přesto nesrozumitelného hrdelního mumlání, které ve své desémantizaci poutá pozornost k samotné materialitě hlasového projevu. Tu méně a tu více kontrapunktických ruchů se ovšem v *Našem očištění* objevuje celá plejáda — jasně rozpoznatelnými hluky jako kočícím mrouskáním či tlukotem zvonů přeskakujícím mezi levým a pravým kanálem počínaje, neidentifikovatelným šumem konče: Ježkem oslovení kameramani totiž do zvukové složky díla přispěli materiálem, který na způsob field recordings pořídili v reálech při natáčení záběrů určených pro *Náš očiště*. ¹³⁷⁾ Hudbu k *Našemu očištění* pak, jak již zaznělo, složil Robert Piotrowicz, načež ta se pohybuje od útržků Chopinova *Pohřebního pochodu* přes táhlé droneové pasáže, dále disharmonické varhanní motivy až po ryze disonantní kakofonie balancující na hranici Bláhou vymezených kategorií hudba × ruchy. Nejenže tedy hlasitosti zvukové složky kraluje takřka neustálé fortissimo, ale v podstatě pořád v ní dochází k míšení heterogenních

131) Ježek, „Přesýpání popela“, 52.

132) Matěj Nytra, „Martin Ježek: War Memorial: After violence“, *Film a doba*, Special English Issue (2020), 38.

133) Ivo Bláha, *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: AMU, 2006), 12.

134) „Nepodceňujte svých slov, mluvte-li před dětmi.“ Viz Jakub Deml, *Můj očiště* (Olomouc: Votobia, 1996), 111.

135) K „sonorní matérii“ viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka: Za menšinovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Hermann & synové, 2001), 12.

136) Jako ololygmos bylo v antice nazýváno hlučné vzývání bohů při obětech a slavnostech, které, jak upozorňuje Ladislav Vidman, mělo onomatopoický charakter — Ladislav Vidman, *Od Olympu k Panteonu: Antické náboženství a morálka* (Praha: Vyšehrad, 1986), 95.

137) Tato slova zazněla v rámci Ježkova oborového semináře na FAMU. K tomu viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 58.

prvků na několika souběžných úrovních, což se nezanedbatelně podílí na přesycení divákovy sluchu, a tedy konstituci jeho liminální zkušenosti jako stavu potenciálně determinovaného perceptivními šoky a vzruchy.

Výrazové prostředky *Našeho očiště*: Subfáze liminality zdánlivého konce performance

V rámci výzkumu percepce pojící se s liminální fází *Našeho očiště* má své fascinující postavení rovněž ticho. Do struktury projekce tohoto díla totiž Ježek záměrně implementuje moment, kdy coby performer zcela náhle přestane promítat na všechny tři ekrany a současně s tím zprudka vypne zvuk, v důsledku čehož se kinosál na neurčitě dlouhou dobu ponoří do tmy a ticha. Obdobná prudkost související s nečekaným koncem promítání se pojila taktéž s projekcí Ježkova filmu *Heidegger im Auschwitz* (2016) na Masarykově univerzitě. Tento nenarativní strukturální snímek tam byl promítán 10. 3. 2022, načež po zhruba padesáti minutách stopáže film znenadání — neb pro absenci příběhu nešlo předpoklad, jestli se blíží jeho závěr či ne — skončil doslova ze vteřiny na vteřinu, a to aniž by po něm následovaly titulky, tudíž v kinosále zcela náhle nastalo ticho a tma. Ty tvořily ryze kontrastní konstelace vůči jim předcházejícímu hluku, který byl obdobně členitý a hlasitý jako v případě *Našeho očiště*, a takřka neustálému stroboskopickému blikání souvisejícímu se strukturálním charakterem díla. V kinosále přítomní diváci tedy seděli ve tmě sub silentio, v sadomasochistické mechanice dispozitivu performance ctili Ježkovým jednáním i mluvením neustále konstituovanou smlouvu nápadně dlouhou dobu, a to až do momentu, kdy Ježek toto kolektivní mlčení svou promluvou směrem od projektoru, jenž se standardně nacházel přímo v hledišti, prolomil. Poděkoval všem divákům za jejich přítomnost a odebral se rozsvítit v místnosti světlo, čímž onen okamžik, jehož délku je zpětně nemožné určit, ukončil. Tento moment „ticha a tmy“ byl ovšem v případě *Našeho očiště* integrován do samotné struktury expanded cinema performance. Po neurčitě dlouhé době, kdy nedochází k projekci žádných obrazů na ani jedno z trojice pláten, neožívají se zvuky odvislé od zvukové stopy díla a světla v prostoru události ještě stále nejsou na znamení konce projekce rozsvícena, Ježek začne náhle pouze na dva boční ekrany promítat přibližně dvouminutový „dovětek“ svého snímku. Tentokrát k tomu ovšem nepouští žádnou zvukovou stopu a zaznívá pouze zvuk vydávaný samotnými promítacími projektory, které přenášejí obraz na boční plátna. Pozornost je zde tedy náhlým okleštěním předchozí přehršle zvuků pouze na stávající hučení promítaček na úrovni sluchu poutána k samotnému médiu, které obrazy (a zvuky) zprostředkovává. Ostatně jsou to právě zvuky vydávané projektory, co tvořily ústřední zvukovou složku galerijní instalace, z níž *Náš očiště* vychází, jak se píše ve scénáři psaném Ježkem.¹³⁸⁾

Dodejme však, že onen moment „ticha a tmy“ je výrazně performativní, a to ze dvou dalších důvodů (mimo poutání pozornosti k materialitě filmového média). Ten první souvisí s faktem, že bytí lze daný interval považovat za jasně ohraničenou pasáž, bylo by obtížné jednoznačně určit, zdali tvoří součást spíše struktury samotného uměleckého díla, či

138) Ježek, „Scénář k filmu *Můj očiště*“, 6.

jeden z poslušných prvků události jeho projekce v prostoru. Můžeme říci, že se vyskytuje na jakémsi pomezí, přerývu těchto dvou kategorií, pročez pomyslnou polaritu „umělecký artefakt“ × „jeho prezentace publiku“ problematizuje, dokazuje jejich neoddělitelnost a totalitu, o níž jsme v souvislosti s performativizací (v případě filmu re-performativizací) umění v 60. a 70. letech minulého století psali výše v textu. A co se v tomto intervalu odehrává? Na makroúrovni spojené s kinosálem jako davem tvořeným diváký a performerem můžeme ve dvou případech (MFDF Ji.hlava a kostel svatě Rodiny v Českých Budějovicích) mluvit o pasivitě publika, jež se nijak výrazně neprojevovalo a v tichosti očekávalo, co se bude dít dále, tedy v souladu s výše popsáním sadomasochistickým mechanismem ctilo Ježkovu svrchovanou pozici aktéra vytvářejícího smlouvu či zákon, na základě čehož performativní rituál probíhá. Naproti tomu na pražské FAMU došlo k jisté aktivitě, kdy se jeden z iniciátorů projekce mylně domníval, že film již definitivně skončil, pročez se z první řady vydal rozsvítit světlo. Ježek jej ovšem ze své pozice od projektoru upozornil, že projekce ještě pokračuje, a po chvíli se jal opět promítat. Tento muž tedy na základě onoho výroku proneseného Ježkem světlo nerozsvítil, tedy i přes onu počáteční aktivitu ctil od Ježkova konání a výroků odvislou smlouvu či zákon ustavující performanci a její specifika.

Druhý performativní aspekt daného intervalu úzce souvisí s tím, co se v jeho rámci děje na mikroúrovni spojené s liminální percepcí jednotlivce, což jsem pouze v konturách načrtl v textu „Koinos thanatos“. Jelikož tomuto intervalu předchází cirka hodina vizuálně (např. stroboskopické blikání) i aurálně (např. hlučné a disharmonické varhanní melodie) agresivních percepčních podnětů, může daný okamžik působit jako v jistém slova smyslu paradoxní, ne-li oxymoronický, a to zejména ve vztahu ke sluchové zkušenosti. Je to „moment ‚hlasitého ticha‘, chvíle, v níž jako by člověk slyšel vlastní slyšení, naslouchal svému sluchu.“¹³⁹⁾ Nahlédneme-li do reflexí projekcí jiných Ježkových filmů, nalezneme zde přinejmenším jeden příklad obdobné divácké zkušenosti, načež není bez zajímavosti, že k jejímu popisu byla rovněž použita deskripce jakéhosi *contradictio in adjecto* rázu. Martin Čihák v článku „Česká filmová avantgarda v Kodani“ píše v souvislosti s projekcí Ježkova staršího filmu *Folklór* (1999) o zvukové složce tohoto díla protkané „ohlušujícími závany naprostého ticha“.¹⁴⁰⁾ Jak již však zaznělo výše, v *Našem očistci* se z takového „ohlušujícího závanu naprostého ticha“ stává svěbytná a jasně ohraničená část díla/projekce.

Divák zde v kontrastu s předchozím nestrukturovaným hlukem náhle reflektuje vlastní vnímání a jeho aktuální specifika. Srovnává tak dvě nuancované zkušenosti vstříc dvojici odlišných situací, dvěma rozdílným subfázím liminality. Smyslová přesaturovanost má zcela jiný charakter při právě probíhající percepci přemíry aurálních podnětů a při kontrastním, okamžitým zastavení přísunu proudu těchto podnětů. „Ticho a tma“ pochopitelně nápadně vynikají zejména ve srovnání s „hlukem a světlem“. Intenzita zvukové složky je tedy paradoxně výrazná až v kontrastním okamžiku „ticha a tmy“, kdy se vůbec neozývá. V daném okamžiku tak dochází k náhlé autoreflexi vnímání, jež spočívá v porovnávání dvou odlišných subfází liminality a jejich rozdílných konkrétností. Jak ovšem upozorňuje Daniela Šterbáková, již John Cage si povšiml, že absolutní ticho neexistuje, neboť při domnělém tichu se ve skutečnosti externí zvukové podněty nezáměrně produkované oko-

139) Kočtář, „Koinos thanatos“, 38.

140) Martin Čihák, „Česká filmová avantgarda v Kodani“, *Film a doba* 45, č. 4 (2000), 207.

lím stále ozývají, načež při jejich totální absenci, např. v tzv. „zvukotěsné komoře“, začne člověk slyšet a vnímat interní pochody vlastního těla.¹⁴¹⁾ V případě *Našeho očišťce* je vlivem předtím výrazně hlasité zvukové složky po jejím utichnutí docíleno jisté tělesné a smyslové autotelizace. Upozorňuje se na samotný „sluch“ diváků jako takový, a dochází tedy k liminálnímu prožívání jakési „zkušenosti zkušenosti“ („experience of experience“),¹⁴²⁾ a to skrze náhle se vyjevivší, avšak zcela pomíjivé a spíše zdánlivé ticho, jež je jen kontrastem vůči předcházejícímu hluku, díky čemuž může působit nápadně hlasitě. Ve skutečnosti se v něm, dle členění utvořeném v návaznosti na Cage, ozývají: a) zvuky produkovanými externími původci v rámci projekční místnosti, a to včetně hluku zvukové složky *Našeho očišťce* doznívající v prostoru; b) interní tělesné pochody apercipujícího subjektu, například jakési přetrvávající „hučení“ v uších v důsledku předchozí hlasité zvukové složky.

V tomto kontextu můžeme vzpomenout distinkci rakouského filmového teoretika Petera Weibela, který navrhoval rozlišení filmové produkce na kinematografii a opseografii: kinematografii Weibel nazývá „písmem pohybu“ a opseografií „písmem viděného“. Podle Weibela se ke kinematografii přiklonili ti tvůrci, jež film zajímal jako nástroj konstrukce falešné reality, tedy příběhu a vytváření iluze pohybu. Kdežto pro tvůrce spadající do pomyslné linie opseografie je charakteristická snaha skrze film „vidět viděné“, tedy nikoli vytvářet iluzorní simulaci fikčního příběhu, nýbrž rozvíjet smyslovou zkušenost diváků, upozorňovat je na ni samotnou a aktivizovat tak jejich percepční autoreflexi.¹⁴³⁾ Opseografický charakter *Našeho očišťce* je tím více fascinující, že k oné v rámci liminality prožívané autoreflexi dochází nikoli pouze při kontaktu s výše popsanými agresivními výrazovými prostředky strukturálního a spontánního filmu, s nimiž Ježek v této expanded cinema performanci pracuje, ale rovněž při onom okamžiku „ticha a tmy“, tedy v situaci, kdy se zdánlivě nic neděje a film není promítán. Navíc je tato autoreflexe vlastních percepčních reakcí na působení bolestivých podnětů spojená zejména se sluchovou zkušeností, načež dopad filmu na sluch, potažmo modulaci aurální roviny liminální zkušenosti způsobenou audiovizuálním dílem a její autoreflexi divákem, Weibel ve vztahu k opseografii de facto nezohledňuje.¹⁴⁴⁾ Opseografie při aplikaci na *Náš očištec* tedy není jen „písmem viděného“, ale rovněž „hlasem slyšeného“.¹⁴⁵⁾

141) Daniela Šterbáková, *Ticho: John Cage, filozofia absencí a skúsenosť ticha* (Praha: Karolinum, 2019), 87–88.

142) Harkema, „The very act itself, even to the smack“, 76.

143) Peter Weibel, „Umenie Kurta Krena: Opseografia namiesto kinematografie“, in *Hladné oko — Hungry eye: Texty o experimentálnom filme*, ed. Martin Kaňuch, přel. Lucia Hasbach (Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2001), 83.

144) Můžeme se domnívat, že tak činí, neboť při vymezení opseografie vychází z tvorby Étienne-Julesa Mareyho, načež v případě kinematografie se inspiroval fotografickými studiemi Eadwearda Muybridge, viz tamtéž, 82–83. Jak známo, oba tituly tvůrci pracovali se zachycením lidského pohybu několik desítek let před nástupem zvuku ve filmu, ostatně tyto jejich pokusy předcházely dokonce příchodu kinematografie němé.

145) Ostatně není pak bez zajímavosti, že percepční, v tomto případě sluchovou zkušenost ne nepodobnou této popsal Ježek v rozhovoru, který jsem s ním vedl. Vztahovala se k recipování hudby, konkrétně koncertu kapely My Bloody Valentine: „Já to viděl dvakrát, on to vždycky ten basák zacvaknul a bylo ticho. Já si pamatuji, že jsem chtěl mluvit a nic jsem neslyšel, točila se mi hlava, šel jsem ven a nic jsem neslyšel a najednou se mi vracel ten sluch, slyšel jsem, jak mi tlouče srdce. To popisoval i Cage. My Bloody Valentine dělali to, že ten hluk byl tak velký, že když na konci bylo to ticho, tak jsi neslyšel nic.“ K tomu viz Kočtář, „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 68.

Výrazové prostředky *Našeho očistce*: Vyjevení nové časovosti při zdánlivém konci performance

Výše jsme popsali, co se v onom konkrétním intervalu liminální fáze, jenž se v rámci filmové performance *Náš očištec* nachází mezi zdánlivým koncem promítání a jistým jeho dovětkem, odehrává na mikroúrovni i makroúrovni. Nyní si přiblížíme časovost, která se pojí s oběma těmito úrovněmi a otřesem percepčního aparátu, jenž je podmiňuje. Domníváme se totiž, že tento interval má díky dění, které mu předchází, a současně nejistotě ohledně toho, co konkrétně se v jeho rámci bude odehrávat, potenciál generovat prožitek umocňující aktuální vnímání časovosti právě probíhajícího přítomného okamžiku.

Určitý precedens změny vnímání času při kontaktu s performativním uměním můžeme najít v textu Fischer-Lichte „Za estetiku performativna“. Tato autorka v něm píše o divácké reflexi aktuálních podmínek percepce při akci „Číst Homéra“ jako automatické reakci na to, že se „vyjevilo plynutí času“, kteréž Fischer-Lichte považuje za „znak performativna“.¹⁴⁶⁾ Členové skupiny Angelus Novus během 22 hodin přečetli všech 18 000 veršů *Iliady*, načež u diváků na této události přítomných došlo ke kvalitativní změně vnímání času, jejímž spouštěčem bylo právě vystavení dlouhému časovému úseku jako takového.¹⁴⁷⁾ Na antropocentricky orientovaný čas spojený s jeho subjektivním prožitkem pochopitelně upozornil již např. Svatý Augustin,¹⁴⁸⁾ přičemž *Náš očištec* disponuje vlastními prostředky, jak může srovnatelného „znaku performativna“ dosáhnout. Již výše zaznělo, že vizuální i auditivní složka této filmové performance mohou na diváka vlivem vícero možných spouštěčů perceptivních šoků působit až bolestivě, což se ostatně pojí s Ježkovými tvůrčími intencemi. V rámci své fenomenologie tělesnosti pak vychází německý filozof Hermann Schmitz z předpokladu, že člověk se skrze vlastní tělo vždy někde nachází prostorově ukotven, načež při okamžicích intenzivních emočních vzruchů koresponduje aktuálně pociťovaný charakter prostorovosti těla se zrovna prožívaným stavem.¹⁴⁹⁾ Schmitz si tedy všímá, že k aktuálnímu zintenzivnění *dasein* ve smyslu pobytu v těle, a tudíž pocitu zpřítomnění vlastního těla, dochází právě při pociťování bolesti či strachu, kteréžto stavy subjekt cele uvrhují do okamžiku „tady a teď“. Josef Vojvodík k tomu dodává: „Schmitz mluví o stavech totální primitivní přítomnosti vyjádřitelné explikáty ‚Zde-teď-pobyt-tohoto-já‘.“¹⁵⁰⁾ Jan Tlustý potom upozorňuje na spřízněnou Merleau-Pontyho tezi, že svět se nám jeví při změně našeho tělesného stavu zcela jinak, diferenčně, než obvykle.¹⁵¹⁾ Každopádně onen Schmitzem rozkrývaný zpřítomňující charakter bolesti lze pravděpodobně

146) Erika Fischer-Lichte, „Za estetiku performativna“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Krtílová – Kateřina Svatoňová, přel. Petr Mareš – Martin Pokorný – Martin Ritter (Praha: Academia, 2016), 319.

147) Tamtéž, 318–319.

148) Karel Floss, *Čas, dějinnost a Aurelius Augustinus* (Olomouc: Univerzita Palackého, 1992), 13.

149) Josef Vojvodík, *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě* (Brno: Host, 2006), 31–35.

150) Tamtéž, 32. Není pak bez zajímavosti, že ve vztahu k výše tematizovanému masochismu Deleuze píše právě o jakémsi zastavení, zmražení přítomného okamžiku a prožívání zrovna probíhajícího momentu ze strany slast pociťujícího masochisty: „Masochista je ten, kdo prožívá čekání v čistém stavu.“ K tomu viz Deleuze, „Masoch a masochismus“, 197–198.

151) Jan Tlustý, *Příliš hlučná prázdnota: Mezery, otřesy a smysl v literárním díle* (Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022), 135–136.

vztáhnout k takřka celé pasáži liminální zkušenosti s *Naším očištěm*, jež je svou délkou totožná s minutáží projekce. Její dílčí subfáze spojená s okamžikem „ticha a tmy“ se však v tomto ohledu jeví jako zcela specifická a zaujímá výsadní postavení. Přítomný okamžik se totiž v jejím rámci pojí s retencí doznívajících bolestivě sluchové i zrakové zkušenosti, ovšem současně s protencí, očekáváním, co se v tomto notně ambivalentním okamžiku bude dít.

Liminální stav jsme v souvislosti s *Naším očištěm* ztotožnili zejména s možnou změnou percepce vlivem působení tohoto díla. Onen okamžik „ticha a tmy“ je však liminální par excellence, neboť jej lze dát do souvislosti rovněž s druhým možným aspektem liminality dle Eriky Fischer-Lichte, který jsme mohli vidět na příkladu performance Mariny Abramović. Jde o nejednoznačnost přechodného stavu existence v důsledku zhroucení binárních opozic. V případě performance Abramović to byla opozice divák × aktér, u této pasáže *Našeho očiště* se zase jedná o zdánlivě protilehlou dvojici umění × realita. Byť tedy divák během onoho výsostně opseografického momentu „ticha a tmy“ integrovaného do projekce *Našeho očiště* reflektuje své aktuální vnímání způsobené předchozí bolestivou zkušeností, současně anticipuje, co se bude dít, neboť se nachází v pozici značně nejisté. „Fikce“ a „iluze“ uměleckého díla byla společně s náhlým přerušením projekce ukončena, nyní je recipient jaksi vržen do reality, neidentifikuje se s fikční postavou na plátně¹⁵²⁾ či projektorem,¹⁵³⁾ ale výhradně se sebou samým jako subjektem ukotveným v prostoru. Z kinosálu se náhle stává jakýsi „locus suspectus“,¹⁵⁴⁾ načež při prvním kontaktu s tímto dílem pro diváka není vůbec patrné, jak se bude celá situace vyvíjet. Toto jsou tedy dva klíčové faktory (doznívání potenciálně bolestivé zkušenosti a očekávání toho, co se v daném ambivalentním okamžiku, při němž se hroutí binární opozice „realita × umění“, bude dít), které v oné chvíli „ticha a tmy“ mohou zapříčinit vznik nové temporality umocňující časoprostorovou přítomnost subjektu, přímo jej uvrhnout do vtělené pozice tady a teď.

Závěr: Transformace světa vnímání, psaní teorie praxí a fenomenologická zkoumání

„Dneska opravdu nečekejme žádnou zábavu, to rozhodně ne.“¹⁵⁵⁾ Tato poněkud varovně vyznívající věta zazněla z úst Martina Ježka takřka v samotném závěru jeho úvodního slova před začátkem expanded cinema performance *Náš očištec* v kostele svatě Rodiny v Českých Budějovicích. Na stranách této studie jsme se pak pokusili najít potenciálně nepří-

152) Kupříkladu Josef Vojvodík píše o poněkud schizoidní sociologicko-antropologické interpretaci kina od Edgara Morina, jenž o filmových postavách uvažuje právě jako o přízračných dvojnících diváka, který je pozoruje. Viz Josef Vojvodík, „„Nechejte přízraky, ať se vrátí: Moderní spektrologie a její média“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Richard Müller – Tomáš Chudý (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020), 160.

153) K identifikaci diváka v kinosále s kamerou a její monokulární perspektivou, respektive ji substituujícím projektorem, viz Christian Metz, *Imaginární signifikant*, přel. Jiří Pechar (Praha: Český filmový ústav, 1991), 68–71.

154) Toto půvabné slovní spojení jsme si vypůjčili z textu „Něco tísnivého“ Sigmunda Freuda, viz Sigmund Freud, „Něco tísnivého“, in *Sebrané spisy Sigmunda Freuda: Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, přel. Ota Friedman – Miloš Kopal (Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003), 175.

155) Kočtář, „Dneska opravdu nečekejme žádnou zábavu, to rozhodně ne“, 63.

jemné či bolestivé faktory, před nimiž Ježek publikum v úvodních slovech varuje. Jde o možné agresivní percepční změny, jimž jsou diváci tohoto expanded cinema díla vystaveni, v kontextu čehož pro nás bylo stěžejní pojetí liminality Eriky Fischer-Lichte. Při analýze výrazových prostředků *Našeho očištění* jsme poukázali na propojení zdánlivě protikladných tendencí, rigidity a entropie, jejichž kombinací se Ježek snaží dosáti bolestivého stavu diváka v souvislosti s jeho zrakem, načež obdobný potenciál v našem rozboru vyjevila rovněž auditivní složka tohoto díla. Zvýšenou pozornost jsme pak věnovali autoreflexi aktuálních specifik vnímání spojených s retencí minulého stavu a protencí anticipovaného dění, kteráž se i díky specifické časovosti ukázala být performativní situací par excellence. Navíc se nám podařilo zjistit, že některé z prvků, jež determinují vznik liminálního rituálu performance *Našeho očištění* a umocňují jeho intenzitu, se nenacházejí v moci autora tohoto díla a souvisejí spíše s náhodným děním – např. s nezáměrným zvyšováním teploty v kinosále kvůli technickým problémům s projekcí. Tato studie zohlednila i Ježkovo uvažování nad působením bolesti svým divákům, které na konceptuální úrovni usouvztažňuje se sadismem. Tento sadismus, respektive tematizace utrpení subjektů recipujících jeho filmové performance, se ukázal být zčásti afinitní vůči uvažování lettristů či koncepcím Antonina Artauda a Hermanna Nitsche. Komplementární sadomasochismus nám pak napomohl uchopit mechanismus vzniku rituální performance, při níž Ježek svým úvodním slovem a jednáním během projekce vytváří s diváctvem určitou smlouvu, kterou pokud přítomní cítí, spolupodílí se na Ježkem koncipovaném průběhu rituálu a distribuci bolestivých perceptivních vzruchů. Konkrétní charakter oné bolesti pak napříč naším textem tkvěl primárně v přesycení smyslového aparátu.

Ačkoli jsou zde představené poznatky vázány primárně na jedno konkrétní analyzované umělecké dílo ve formě události, mohly by posloužit jako doklad o relevanci uvažování Fischer-Lichte pro výzkum dalších filmových performancí. Z tohoto důvodu jsme jejímu pojetí performativity a otázky aplikace dané teorie na percepční zkušenost při filmových představeních v prvních dvou teoretických pasážích naší práce věnovali dostatek prostoru. Rozkrytí spřízněnosti mezi tezemi Fischer-Lichte a závěry teoretiků zabývajících se percepcí filmu (např. Beugnet, Hanich, Knowles) se jevílo pro potřeby našeho textu jako podstatné. Samozřejmě lze najít rozličné další snímky pracující například s agresivní stroboskopií. Zmiňme kupříkladu experimentální horor *Suicidal Variations* (Gok Kim – Sun Kim, 2007), v němž je probíháváním bílého světla prokládán eliptický narativ patrně za účelem psychické i fyzické destabilizace diváka, či found footage dekonstrukci *Light is Waiting* (Michael Robinson, 2007) transformující nalezený audiovizuální materiál v chaotickou skrumáž optických klamů. Pro výzkum bolestné liminality v chápání Fischer-Lichte se však bezesporu zdají být vhodnějším materiálem nenarativní expanded cinema performance, s nimiž se dá setkat jen jako s pomíjivými a variabilními filmovými událostmi. Krom nedávných prací Martina Ježka, tedy s unheimlich estetikou pracujícím snímkem *Chceme umírat* (2022)¹⁵⁶ či fantomickou vizualitu rozvíjejícím dílem *Satan mezi námi* (2023),¹⁵⁷ kteréž obě pracují s vícero projektory a jsou striktně vázány jen na projek-

156) K tomu viz Kryštof Kočtář, „Prostoupení sourodosti vlastního cizorodým: unheimlich prvky ve found footage snímku *Chceme umírat* (2022)“, *Film a doba* 69, č. 1 (2023), 22–29.

157) K tomu viz Kryštof Kočtář, „Skutečnost se proměňuje v krajinu kulis: Fantomická vizualita snímku *Satan mezi námi*“, *Film a doba* 69, č. 4 (2024), 14–20.

ci v prostoru sdíleném diváky a tvůrcem, by nebylo bez zajímavosti zabývat se liminalitou při promítání filmů tuzemského tvůrce Jana Kulky. V textu „Limity a kvality světa vnímání: zraková zkušenost s filmem Paterny“ jsem se za pomoci tezí fenomenologicky orientovaného filozofa Maurice Merleau-Pontyho, jež se ostatně jejich svázáním vnímání s tělesnou zkušeností zdají být pro výzkum liminality podnětné, zabýval přetížením smyslového aparátu diváka sledujícího Kulkův film *Paterny* (2022). Důsledkem tohoto přetížení se vyjevila být nejen změna percepce, ale rovněž aktuální transformace podoby smyslově recipovaného světa, tedy „světa vnímání“ v koncepci Merleau-Pontyho.

Snaha ohledávat hranice percepce diváků se nezdá být napříč Kulkou psanými paratexty, přičemž přihlídnutí k paratextuální rovině je další možnou linií, kterou by se dalo v souvislosti s výzkumem liminality experimentálních filmových performancí vydat. V této práci hrály přepisy Ježkových úvodních slov, rozhovorů a seminářů spíše podružnou roli, která se pojila primárně s jejich informativní funkcí coby dokladem o opodstatnění našich tezí. Nicméně jistě by se další bádání mohlo orientovat vstříc zaměřením na diskurzivní konceptualizaci (nikoli pouze) utrpení v rámci Ježkovy filmové tvorby, a to ve smyslu psaní umělecké teorie a konceptů samotnými uměleckými díly (a zde i jejich paratexty), což můžeme v českém (nikoli filmovědném, nýbrž literárněvědném) kontextu znát z prací Tomáše Jirsy či Miroslava Kotáska.¹⁵⁸⁾ Ve vztahu k výzkumu liminality experimentálních filmových performancí se rovněž nabízí propojit analyticky orientovaný přístup rozkrývající v kontextu představení ty z prvků, které se mohou podílet na smyslové zkušenosti diváka, s odnoží „fenomenologických zkoumání“ kvalitativního výzkumu.¹⁵⁹⁾ Za pomoci rozhovorů s diváky směřovanými na jejich percepční zkušenost tedy zjistit, jak přesně daná díla na své recipienty působí. Na každý pád totiž expanded cinema performance jako *Náš očištec* skýtají schopnost vytvářet svébytné smyslové mody recepce, které podněcují k systematickému výzkumu také „z vlastního úhlu pohledu“.

Financování

Tato studie vznikla na Masarykově univerzitě v rámci projektu Výzkum literatury a kultury v komparativní a intermediální perspektivě (MUNI/A/1406/2023) podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2024.

Bibliografie

- Altman, Rick. „Film jako událost“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik, přel. Jakub Kučera (Praha: Hermann & synové, 2004), 132–146.
- Anger, Jiří. *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018).

158) Miroslav Kotásek, „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvil a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistika*, č. 1 (2020), 57.

159) K tomu viz např. Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace* (Praha: Portál, 2005), 128–130.

- Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–26.
- Anger, Jiří. „Melodramatická imaginace a divadlo krutosti: V roce se třinácti úplňky“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014).
- Anger, Jiří. „Shaping the Unshapeable? Videographic Curation of Early Czech Cinema“, *Iluminace* 34, č. 1 (2022), 9–29.
- Artaud, Antonin. „Kruté divadlo (První manifest)“, in *Divadlo a jeho dvojenec*, přel. Jan Kopecký – Ladislav Šerý (Praha: Hermann a synové, 1994), 100–112.
- Artaud, Antonin. „Reply to Inquiry“, in *Antonin Artaud: Collected Works (Volume 3)*, přel. Alastair Hamilton (London: Calder and Boyars, 1972), 59–60.
- Artaud, Antonin. „Witchcraft and the Cinema“, in *Antonin Artaud: Collected Works (Volume 3)*, přel. Alastair Hamilton (London: Calder and Boyars, 1972), 65–67.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 2022).
- Barber, Stephen. *The Art of Destruction: The Films of the Vienna Action Group* (London: Creation Books, 2004).
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions* (New York – Oxford: Oxford University Press, 1997).
- Bernard, Jan. *Jazyk, kinematografie, komunikace: O mezeře mezi světy* (Praha: Národní filmový archiv, 1995).
- Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007).
- Bláha, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (Praha: AMU, 2006).
- Brenez, Nicole. „Recycling, Visual Study, Expanded Theory — Ken Jacobs, Theorist, or the Long Song of the Sons“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 158–174.
- Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014).
- Boháčková, Kamila. „Podoby současného českého dokumentu“, *Film a doba* 55, č. 2–3 (2010), 81–85.
- Bonitzer, Pascal. „Odrámování“, přel. Helena Bendová, *Iluminace* 15, č. 3 (2003), 31–34.
- Bowie, Fiona. *Antropologie náboženství*, přel. Vladimír Petkevič (Praha: Portál, 2008).
- Čihák, Martin. „Česká filmová avantgarda v Kodani“, *Film a doba* 45, č. 4 (2000), 206–207.
- Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013).
- Deleuze, Gilles. *Film 1: Obraz-pohyb*, přel. Jiří Dědeček (Praha: Národní filmový archiv, 2000).
- Deleuze, Gilles. *Film 2: Obraz-čas*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Národní filmový archiv, 2006).
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari. *Kafka: Za menšinovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Hermann & synové, 2001).
- Deleuze, Gilles. „Masoch a masochizmus“, přel. Miroslav Marcelli, in Leopold von Sacher-Masoch, *Venuša v kožucho*, přel. Adam Bžoch (Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2002).
- Deml, Jakub. *Můj očistec* (Olomouc: Votobia, 1996).
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*, přel. Markéta Polochová (Mníšek pod Brdy: Na konári, 2004).
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität: Eine Einführung* (Bielefeld: Transcript, 2012).
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, přel. Minou Arjomand (Abingdon – New York: Routledge, 2014).

- Fischer-Lichte, Erika. „Vnímání a mediálnost“, in *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, ed. Jan Roubal, přel. Miroslav Petříček (Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005), 140–146.
- Fischer-Lichte, Erika. „Za estetiku performativna“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, přel. Petr Mareš – Martin Pokorný – Martin Ritter (Praha: Academia, 2016), 317–335.
- Fischer-Lichte, Erika – Jens Roselt. „Přitažlivost okamžiku — představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy“, in *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*, ed. Jan Roubal, přel. Miroslav Petříček (Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005), 147–154.
- Freud, Sigmund. „Něco tísnivého“, in *Sebrané spisy Sigmunda Freuda: Spisy z let 1917–1920*, ed. Jiří Kocourek, přel. Ota Friedman – Miloš Kopal (Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003), 173–204.
- Flaxman, Gregory. „This Is Your Brain on Cinema: Antonin Artaud“, in *Film as Philosophy*, ed. Bernd Herzogenrath (Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2017), 66–89.
- Floss, Karel. *Čas, dějinnost a Aurelius Augustinus* (Olomouc: Univerzita Palackého, 1992).
- Foucault, Michel. „Sade: Sargeant of Sex“, in *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984*, ed. Sylvère Lotringer, přel. John Johnston (New York: MIT Press, 1996), 186–189.
- Fulka, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení* (Praha: Herrmann & synové, 2008).
- Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*, přel. Monika B. Yizedom – Gabrielle L. Caffee (Chicago: The University of Chicago Press, 1960).
- Gunning, Tom. „Estetika úžasu: Raný film a (ne)důvěřivý divák“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik, přel. Jakub Kučera (Praha: Hermann a synové, 2004), 149–166.
- Hanich, Julian. *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018).
- Harkema, Gert Jan. „‘The very act itself, even to the smack’: Early cinema, presence and experience“, in *New Perspectives on Early Cinema History*, eds. Daniël Biltereyst – Mario Sluga (London: Bloomsbury Academic, 2022), 65–82.
- Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace* (Praha: Portál, 2005).
- Hrončková, Ivana. „Literatura v pohyblivom obraze: Případová štúdia vybraných filmov Martina Ježka“ (Disertační práce, Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, 2021).
- Chalupecký, Jindřich. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (Praha: Torst, 2013).
- Charvát, Martin. „Filmový obraz jako médium otřesu myšlení“, *Mediální studia* 8, č. 2 (2014), 110–126.
- Ježek, Martin. „Přesypání popela: Autorská (sebe)kritika filmu Heidegger v Osvětí“, *Analogon* 82, č. 2 (2017), 52–56.
- Ježek, Martin. „Psychosexuální aspekt v procesu stříhové skladby“, *Kapitál noviny*, 2022, cit. 22. 12. 2023, <https://kapital-noviny.sk/psychosexualni-aspekt-v-procesu-strihove-skladby/>.
- Jiránek, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu* (Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1979).
- Jirsa, Tomáš. *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016).
- Kasalová, Markéta. „Světy kolem mě – animovaný film“ (Diplomová práce, Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017).

- Klahr, Lewis. „Ken Jacobs and Ecstatic Abstraction“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 213–215.
- Klimeš, Ivan. *Kinematograf! Věvec studií o raném filmu* (Praha: Casablanca – NFA, 2013).
- Knowles, Kim. *Experimental Film and Photochemical Practices* (London: Palgrave Macmillan, 2020).
- Kočtář, Kryštof. „Dneska opravdu nečekejte žádnou zábavu, to rozhodně ne!: Liminalita při projekcích experimentálního filmu *Náš očištec*“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2022).
- Kočtář, Kryštof. „Koinos thanatos: performativní prvky a specifika vnímání projekce *Našeho očiště*“, *Film a doba* 68, č. 1 (2022), 34–41.
- Kočtář, Kryštof. „Můj dům, můj hrob: (de)konstrukce i de(kon)strukce sousedství“, *CEDIT*, č. 12 (2024), 22–23.
- Kočtář, Kryštof. „Prostě atak na emulzi. Rozhovor s Martinem Klapperem“, *Filmový přehled*, 2023, cit. 24. 12. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/proste-atak-na-emulzi-rozhovor-s-martinem-klapperem>.
- Kočtář, Kryštof. „Prostoupení sourodosti vlastního cizorodým: unheimlich prvky ve found footage snímku *Chceme umírat* (2022)“, *Film a doba* 69, č. 1 (2023), 22–29.
- Kočtář, Kryštof. „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.
- Kočtář, Kryštof. „Skutečnost se proměňuje v krajinu kulís: Fantomická vizualita snímku *Satan mezi námi*“, *Film a doba* 69, č. 4 (2024), 14–20.
- Kočtář, Kryštof. „Limity a kvality světa vnímání: zraková zkušenost s filmem *Paterny*“, *Film a doba* 69, č. 2 (2023), 18–25.
- Kotásek, Miroslav. „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvil a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistika*, č. 1 (2020), 55–71.
- Koubová, Alice. „Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte“, *Theatralia* 23, č. 2 (2020), 13–29.
- Koubová, Alice. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2019).
- Koumar, Jakub. „Z Jihlavy do hlavy po pětadvacáté aneb Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava 2021“, *Full Moon Zine*, 2021, cit. 26. 12. 2023, <https://www.fullmoonzine.cz/z-jihlavy-do-hlavy-po-petadvacate-aneb-mezinarodni-festival-dokumentarnich-filmu-ji-hlava-2021>.
- Kubart, Tomáš. „Inter faeces et urinam purgamus: Vídeňský akcionismus jako faxensyndrom poválečného Rakouska“ (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021).
- Kuhn, Annette – Guy Westwell. *Oxford Dictionary of Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2012).
- MacDonald, Scott. „Ken Jacobs and the Robert Flaherty Seminar“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 175–187.
- Matonoha, Jan. „Pasti performativity: dělat, jako by se nic nedělo“, in *Performance – performativita*, ed. Ondřej Sládek (Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010), 21–34.
- Metz, Christian. *Imaginární signifikant*, přel. Jiří Pechar (Praha: Český filmový ústav, 1991).
- Mirzoeff, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*, přel. Petra Hanáková – Kateřina Svatoňová (Praha: Academia, 2012).
- „Náš očištec“, *Videoarchiv NFA*, cit. 22. 12. 2023, <https://videoarchiv.nfa.cz/katalog/nas-ocistec>.

- Nytra, Matěj. „Martin Ježek: War Memorial: After violence“, *Film a doba*, Special English Issue (2020), 38–39.
- Sheehan, Rebecca A. *American Avant-Garde Cinema's Philosophy of the In-Between* (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- Shepherd, Simon. *The Cambridge Introduction to Performance Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002).
- Stenner, Paul. *Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial* (London: Palgrave Macmillan, 2018).
- Szczepanik, Petr. „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Hermann a synové, 2004), 9–41.
- Šterbáková, Daniela. *Ticho: John Cage, filozofia absencií a skúsenosť ticha* (Praha: Karolinum, 2019).
- Tlustý, Jan. *Příliš hlučná prázdnota: Mezery, ořesy a smysl v literárním díle* (Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2022).
- Toeplitz, Jerzy. *Kam spěje nový americký film*, přel. Helena Stachová (Praha: Orbis, 1977).
- Turner, Victor. „Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology“, *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies* 60, č. 3 (1974), 53–92.
- Turner, Victor. *Průběh rituálu*, přel. Lucie Kučerová (Brno: Computer Press, 2004).
- Vidman, Ladislav. *Od Olympu k Panteonu: Antické náboženství a morálka* (Praha: Vyšehrad, 1986).
- Vojvodík, Josef. *Imagines corporis: Tělo v české moderně a avantgardě* (Brno: Host, 2006).
- Vojvodík, Josef. „Nechejte přízraky, ať se vrátí: Moderní spektrologie a její média“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Richard Müller – Tomáš Chudý (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2020), 157–208.
- Walley, Jonathan. *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- Warr, Tracey. *The Artist's Body* (London: Phaidon Press, 2000).
- Weibel, Peter. „Umenie Kurta Krena: Opseografia namiesto kinematografie“, in *Hladné oko – Hungry eye: Texty o experimentálnom filme*, ed. Martin Kaňuch, přel. Lucia Hasbach (Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2001), 78–95.
- Windhausen, Federico. „Theories of Moving Pictures: Ken Jacobs after Hans Hofmann“, in *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*, eds. Michele Pierson – David E. James – Paul Arthur (Oxford: Oxford University Press, 2011), 232–244.

Filmografie

- 6/64: *Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl)* (Kurt Kren, 1964)
- 9/64: *O Tannenbaum* (Kurt Kren, 1964)
- 10/65: *Selbstverstümmelung* (Kurt Kren, 1965)
- 18 fragmentů ohrady (Martin Ježek – Lukáš Jiříčka, 2010)
- Alchemie (Jürgen Reble, 1992)
- As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty (Jonas Mekas, 2000)
- Cipher Screen (Greg Pope, 2009)

Folklór (Martin Ježek, 1999)
Heidegger in Auschwitz (Martin Ježek, 2016)
Chceme umírat (Martin Ježek, 2022)
Light is Waiting (Michael Robinson, 2007)
Mohyla války (Martin Ježek, 2019)
Nervous System (Ken Jacobs, 1975–2000)
Náš očištec (Martin Ježek, 2021)
Paterny (Jan Kulka, 2022)
Satan mezi námi (Martin Ježek, 2023)
Suicidal Variations (Gok Kim – Sun Kim, 2007)
THE IMPOSSIBLE: Chapter One “Southwark Fair” (Ken Jacobs, 1975)
The Flicker (Tony Conrad, 1966)
Titanic (James Cameron, 1997)
Traité de bave et d'éternité (Isidor Isou, 1951)
Umlochbewegung (Martin Klapper, 1998)

Biografie

Kryštof Kočtář je absolventem bakalářského programu Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, přičemž v současné době studuje navazující magisterský obor Literatura a mezikulturní komunikace téže fakulty a univerzity. Ve svém výzkumu se zabývá především experimentálním filmem, pro potřeby čehož fúzuje filmovou teorii s poststrukturalistickou filozofií a fenomenologií. Texty věnované experimentálnímu umění publikoval mj. na webech *Filmový přehled* a *Dok.revue* či v časopisech *Cinepur*, *CEDIT*, *Film a doba* ad. Audiovizuální esej *Divine Horror* (2022), na níž spolupracoval s Matoušem Vaďouro, získala na 28. ročníku festivalu Zlatý voči zvláštní uznání poroty za nejlepší experimentální film a byla rovněž zařazena do výběru nejlepších videoesejí roku podle časopisu *Sight and Sound*. Kočtář je také aktivním muzikantem na noisové hudební scéně (např. projekt Hotel Krása).

<https://doi.org/10.58193/ilu.1771>

Ondřej Zach (Univerzita Palackého, Česká republika)

Kritické Dědictví

*Exkomunikace a blahořečení prvního porevolučního filmu
Věry Chytilové*

Critical Inheritance.

*The Excommunication and Beatification of Věra Chytilová's First
Post-Revolutionary Film*

Abstract

Drawing partially on an autobiographical perspective, the article explores the case of the heteronomous critical evaluation of the film *The Inheritance or Fuckoffguysgoodday* (Věra Chytilová, 1992) in light of the transition of the Czech film industry in the 1990s. The first post-socialist film by Czechoslovak New Wave's emblematic director was at first regarded as a betrayal of the cultural heritage its author has represented. In 2020, though, the same film was marked by Czech critics as the third most important work of the post-Velvet era. The text notes that the rhetorical use of the same cultural canon of the Czechoslovak New Wave employed in the aesthetic evaluation of the same film at different times by two different evaluation panels led to two contradictory aesthetic judgments. From this, it draws the thesis that lying in the core of such heteronomy of the judgment may be the difference in critical discourse resulting from the different "forms of life" of the members of the evaluation panels. It argues that rather than the change in the aesthetic values of the film or in public taste, the changes in the evaluation thus reveal the performative tendencies (in both Austinian and Butlerian sense) of the film criticism, emerging in this case as the "inheritance" of the processes of the transition of the Czech cinema in the 1990s. Based on that notion, it proposes for film criticism to be understood as a medium of the specific socio-cultural context and for its actual texts to be studied as a socially contingent discursive practice.

Klíčová slova

filmová kritika, heteronomie, transformace, post-socialistický film, performativita

Keywords

film criticism, heteronomy, transition, post-socialist cinema, performativity

Před několika lety jsem se na olomoucké univerzitě v přednášce o dvě generace mladšího pedagoga setkal s konstatováním, že film Věry Chytilové *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992) dobová kritika sice nepřijala, ale dnes jej vidíme jako výstižný popis období 90. let. Upřímně mě to překvapilo. V době premiéry jsem do kritické debaty o daném snímku sám přispěl krajně nevlídným hodnocením a od té doby jsem se mu vyhýbal. Zhlédl jsem tedy diskutované dílo, jež budu pro zjednodušení dále v textu označovat jen jako *Dědictví*, znovu. Můj divácký dojem se nezměnil, snad jen k výtkám, které v popisu dobové kritické reakce výstižně shrnuje Darina Křivánková,¹⁾ přidal čas a vývoj etických norem subjektivní dojem nepříjemného sexismu. Zároveň jsem ale zjistil, že totéž dílo skutečně nyní hodnotí současná česká kritika veskrze vstřícně, dokonce slovy jedné z jejích představitelky jako „jeden z vrcholů tvorby Chytilové“.²⁾ Takový radikální nesoulad v hodnocení nešlo odbýt pouhým odkazem na rozdílnost subjektivního vkusu hodnotitelů a stal se pro mě výzvou, jež v sobě zahrnovala i velmi osobní rovinu. Mýlil jsem se v roce 1992 a mýlím se dosud? Přeci nemohlo dojít k tak radikální generační proměně estetické konvence, že by užívání motivů vyměšování, koitu a sebeintoxikace jako zdrojů humoru, jež je pro *Dědictví* charakteristické a mně v něm tak protivné, přestalo být důvodem k problematizujícímu estetickému soudu či přinejmenším k jisté skepsi. Tomu by ostatně neodpovídaly většinově negativní reakce současných kritiků na jiná kinematografická díla, jež s těmito prvky pracují.

Spíše to tedy vypadalo, že určité estetické rysy filmu se s posunem dějinného kontextu staly předmětem radikálně odlišného čtení. Pokud by se těžiště takového čtení nalézalo v oblasti signifikace, mohlo by to znamenat, že se v čase změnily významy formálních znaků v díle nebo jejich afektivní působení. Z publikovaných kritických textů se však zdálo, že se změna čtení odehrála i v oblasti tematického obsahu. Otevřela se tak otázka možných mimoestetických faktorů podílejících se na vzniku kritického hodnocení, která umožnila přenést pozornost ze samotné kritiky k sociologizujícímu pohledu na širší kontext jejího vzniku. Takovéto východisko z problému nestability estetické axiologie navrhuje například práce Pavla Zahrádky *Heteronomie estetického hodnocení*.³⁾ Skutečnost, že jsem byl v roce 1991 sám jedním z recenzentů diskutovaného filmu, mi zároveň poskytla příležitost pokusit se nově z odstupu přečíst i kulturní rámec, v němž jsem já i moji tehdejší kolegové formulovali vlastní kritický soud v době premiéry filmu.⁴⁾

1) „... nelíbil se Polívka, který podle mínění recenzentů přehrával a exhiboval, vadil řídký scénář, ale i laxní režijní přístup, nadsázování vulgarit, přímočarý humor či polopaticky proklamované poselství.“ Darina Křivánková, „Tvorba režisérů české nové vlny po roce 1989: Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta University Karlovy, 2006), 39.

2) Jindřiška Bláhová, „Ateistická mše: Kouř či Dědictví aneb Kurvahošigutntág: Jak se rodí kultovní film“, *Respekt* 31, č. 29 (2020), 56.

3) Pavel Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty: Sociologická kritika filozofické estetiky* (Brno: Host, 2015).

4) Z tohoto důvodu se v tomto textu soustředím pouze na film *Dědictví*. Nezahrnuji zde tedy kritická hodnocení další porevoluční tvorby Chytilové, jakkoliv by jistě i ty představovaly plodné pole pro analýzu. Podobně vynechávám i nabízející se komparaci s volným pokračováním filmu *Dědictví aneb Kurvaseneřík* (Robert Sedláček, 2014).

Kritika je médium a médium je sdělení: Proměna hodnocení filmu *Dědictví v čase*

V knize *Movies and Society* formuloval filozof Ian Jarvie výzkumnou otázku „Co bylo o filmu řečeno, kým a proč?“⁵⁾ a filmové kritice a publicistice věnoval čtvrtou a závěrečnou kapitolu „Sociologie hodnocení“.⁶⁾ Jarvieho chápání kritického hodnotícího procesu bylo víceméně funkcionalistické — měl především usnadnit přístup diváků ke konkrétnímu dílu a vyústit do ekonomického efektu pro jeho výrobce, tedy v podstatě do propagace. Odtud formuluje Jarvie svoji představu racionálního kritika, vymezující se vůči romantizujícímu obrazu individuálního filmového umělce jako demiurga i proti „orakulární nemoci kritiky“ — tendenci prezentovat svůj názor jako „zjevení pravdy“.⁷⁾ Především se však Jarvie věnuje filmovému publiku a jeho vztahu k filmu coby „horkému“ (hot), vysoce angažujícímu médiu.⁸⁾ Využití McLuhanovy terminologie je v jeho textu trochu zavádějící, protože idea „hot“ a „cool“ médií předpokládá pro horké médium vysokou míru angažovanosti, ale nízkou míru participace, zatímco Jarvie sám na jiném místě nabízí v předzvěsti oboru *audience studies* pohled na film jako společenské zrcadlo a na jeho recepci jako participativní tvůrčí aktivitu: „filmy nejenže reflektují obraz společnosti v tom, co zobrazují, ale mohou také vést společnost, aby se sama ve vztahu ke svému filmovému obrazu utvářela.“⁹⁾ Filmové publikum tak svými sociálními dispozicemi ovlivněnými reakcemi na filmové dílo představuje speciální formu média, a tím pádem také radikální příklad McLuhanovy teze o médiu jako sdělení.¹⁰⁾

Texty filmové kritiky stojící vůči zdrojovému dílu v pozici metatextu jsou také nepochybně médiem, byť, přidržíme-li se mcluhanovského slovníku, spíše médiem „chladným“, vyvolávajícím malou míru angažovanosti a vyžadujícím větší podíl participace. V Jarvieho optice je ale médiem (spíše než mediátorem)¹¹⁾ i sama filmová kritika, ve smyslu zvláštní subkategorie filmového publika, jehož divácké reakce jsou obzvláště dobře textově fixovány. I zde je médium sdělením: jestliže v procesu recepcce filmu rozpoznáváme performativní aktivitu publika, konstruujícího ve svých reakcích konkrétní obraz sebe sama jako společnosti, bude užitečné metatext filmové kritiky podrobovat analýze ze stejného úhlu.

V publikovaných recenzích filmu *Dědictví* lze rozlišit několik výkladových poloh, jež ustavují názorovou pozici jejich autorů. Výrazně mezi nimi vystupuje rétorická figura zklamání odvozeného od legendárního statusu tvůrců: Jindřiška Bláhová v roce 2021 ten-

5) Později tak plodně rozpracovanou v koncepci nové filmové historie, srov. Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice* (Boston: McGraw-Hill, 1993), 170.

6) Formuluje v ní teorii „image“ (ve smyslu obrazu, jenž je utvářen o konkrétním díle) a teorii koordinace (vztahu mezi výrobcem, divákem a kritikem filmu). Obě jsou inspirované otázkou, k čemu vůbec po dlouhém řetězci evaluací, jimiž prochází filmové dílo ve všech fázích svého vzniku, může být hodnocení, jež už na hotovém filmu nemůže nic změnit. Ian Jarvie, *Movies and Society* (New York: Basic Books, 1970), 179–181.

7) Tamtéž, 201.

8) Tamtéž, 219.

9) „... they can cause society to create itself in the image of film.“ Tamtéž, 197.

10) „Cinema audiences are the radical case of medium is the message.“ Tamtéž, 216.

11) Srov. kapitolu 5 knihy Huw Walmsley-Evans, *Film Criticism as a Cultural Institution* (New York: Routledge, 2018), 120–146.

to efekt výstižně popsala jako výsledek porovnávání filmu s kritikovým očekáváním od autorky jako výjimečné umělkyně a od nejasné, ale široce sdílené představy o ideální budoucnosti českého filmu.¹²⁾ Jiří Houdek o zklamání přímo mluví v minianketě, jíž v *MF Dnes* doprovodila svoji recenzi Mirka Spáčilová: „Masturbační typ narcismu obou tvůrců. Jsem zklamán.“¹³⁾ Spáčilová v závěru své recenze klade otázku, zda bude divák hledat „filmařskou legendu, nebo vděčně účelovou zábavu“,¹⁴⁾ přičemž tyto dvě varianty chápe zjevně jako protiklad. Věra Míšková v *Rudém právu* film posuzuje s odkazem na pozici autorky jako mimořádné umělkyně,¹⁵⁾ Petr Sládeček v recenzi v *Lidových novinách* odkazuje na fenomén „události“, za níž bylo nové dílo autorky vzhledem k jejímu statusu považováno: „Od nového filmu Věry Chytilové jsem očekával [...]“.¹⁶⁾ Také já jsem ve svém tehdejšímu textu ve *Filmu a době* podmínil své hodnocení statutem autora („Kdyby tento film nenatočila Věra Chytilová, mohli bychom být vlastně spokojeni“) a formuloval jsem jej přímo jako „ztrátu velké filmařky“, jejíž schopnosti jsem v textu považoval za „nepochybné“.¹⁷⁾ Jan Lukeš, jenž v recenzi v *Kinorevue* připouští, že jej dílo irituje stejně jako ostatní autory negativních recenzí, mluví o Chytilové jako o „mýtu české kinematografie“.¹⁸⁾ Andrej Halada ve smírnějším hodnocení, publikovaném ovšem až s pětiletým odstupem v knize *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi*, dává najevo zklamání z filmu v kontextu autorčina věhlasu implicitně, když film popisuje jako pohybující se „na spodní hranici režisérských možností Věry Chytilové“.¹⁹⁾

Lukeš podobným způsobem vyvozoval z dobového uměleckého statusu Boleslava Polívky také kritiku jeho scénaristického a především hereckého výkonu,²⁰⁾ již jsem já sám formuloval jako zklamané očekávání, hraničící až se zradou:

i tady však čeká na dychtivého diváka zklamání [...] z mistrova výstupu se v osmdesáti procentech jeho pobytu na filmovém pásu stala samoúčelná exhibice [...] v níž proud šklebů a hlučných výkřiků zcela umlčel to tiché a lidské [sic!], pro co jsme vždycky chodili na Polívkova Trosečníka, Pépeho či Šaška a královnu.²¹⁾

Spáčilová vtělila kontext herecké tvorby hlavního představitele přímo do titulku „Jedna velká folklórní manéž“, odkazujícího na Polívkův dobový televizní zábavný pořad.²²⁾ Kritika Polívkova hereckého výkonu jako nekontrolovaně exhibujícího se objevuje i ve

12) Zbyněk Vlasák, ed., *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky* (Brno: Moravská zemská knihovna, 2021), 256.

13) Mirka Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“, *MF Dnes*, 16. 12. 1992, 11.

14) Tamtéž.

15) Věra Míšková, „Buran v luxusním hotelu“, *Rudé právo*, 23. 12. 1992, 7.

16) Petr Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“, *Lidové noviny*, 17. 12. 1992, 4.

17) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 186.

18) Jan Lukeš, *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie: (Kritický deník 1987–1993)* (Praha: Národní filmový archiv, 1993), 239.

19) Andrej Halada, *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997), 87.

20) Lukeš, *Orgie střídmosti*, 239.

21) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 185.

22) Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

shrnutí Andreje Halady.²³⁾ Výjimku tvoří ojedinělá kladná recenze Jaromíra Blažejovského v brněnské *Rovnosti*.²⁴⁾ Ta se v pozitivním hodnocení scenáristického i hereckého výkonu zaštiťovala polívkovským mýtem moravského klauna, což souviselo s chápáním filmu jako výrazu moravského kulturního specifika. Tento v dnešním pohledu už stěží pochopitelný důraz na moravskou kulturní odlišnost je sám o sobě dokladem zjitřené atmosféry a rozličného hledání vlastní identity v nově se ustavující svobodné společnosti.²⁵⁾ Aspekt regionální kulturní rezonance přetrvávající v reakcích moravského publika nicméně zdůrazňuje o třicet let později i Kamil Fila.²⁶⁾

Druhou výkladovou pozici bylo hodnocení díla optikou dobové filmové produkce.²⁷⁾ Shrnujícím postojem tu byla kritika jeho exploatační povahy. Sládeček titulkem recenze „Dědictví aneb Troška dynamitu“ záměrně zařazuje film Chytilové do vznikajícího kánonu titulů považovaných dobovou kritikou za pokleslé,²⁸⁾ což vzápětí Lukeš ve své recenzi označuje za „popravu“.²⁹⁾ Přirovnání k filmům později označeným jako restituční³⁰⁾ či privatizační³¹⁾ komedie a popisovaným jako specifické příklady českého exploatačního filmu³²⁾ jsem jako formu negativního hodnocení ve svém textu použil i já.³³⁾ Paralelu s filmem *Trhala fialky dynamitem* aplikuje také Spáčilová, která rozdíl mezi oběma filmy vidí pouze v blíže nespecifikované „míře vloženého řemesla“.³⁴⁾

Třetím z kontextuálních úhlů pohledu, jenž se ve své době stal předmětem jisté debaty, bylo rámování kritického postoje skrze vztah autorky k tehdy aktuální problematice financování českého filmu a privatizace Filmového studia Barrandov. Vladimír Wohlhoffner v *Českém deníku* vyčítá režisérce, že film je v protikladu k hodnotám, které sama veřejně deklaruje.³⁵⁾ Také já jsem psal o kontrastu mezi veřejnou sebeprezentací režisérky jako obhájkyňe (státem financované) umělecké filmové tvorby a komerční vulgaritou

23) Halada, *Český film devadesátých let*, 87.

24) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 185.

25) Například politická strana Hnutí za samosprávnou demokracii — Společnost pro Moravu a Slezsko s vážně míněným požadavkem federálního statutu pro moravské země získala v roce 1990 ve volbách cca 10 % hlasů a působila ve federální sněmovně i České národní radě. Jiří Drápela – František Kačenka, „Parlamentní boje Moravanů o obnovu zemské samosprávy Moravy a Slezska v ČR“, in *Moravský historický sborník: Ročenka Moravského národního kongresu 1999–2001* (Brno: Moravský národní kongres, 2001), 556–558.

26) Vlasák, *Autorka neklidu*, 179.

27) Jindřiška Bláhová, „‘Before I fought ideology, not money’: Věra Chytilová and the 1990s transformation of Czech cinema culture“, *Studies in Eastern European Cinema* 10, č. 1 (2019), 47.

28) Titulek odkazuje konkrétně k tvorbě režiséra Zdeňka Trošky, autora komediální filmové trilogie *Slunce, seno...* (1983, 1989, 1991), a titulu *Trhala fialky dynamitem* (Milan Růžička, 1992), dobově považovaného za odstrašující příklad komerční porevoluční komedie.

29) Lukeš, *Orgie střídmosti*, 239.

30) Alena Prokopová, „Začátek kapitalismu v Čechách aneb česká restituční komedie“, *Alenčin blog*, 9. 4. 2011, cit. 17. 10. 2023, <https://alenaprokopova.blogspot.com/2011/04/zacatek-kapitalismu-v-cechach-aneb.html>.

31) Kamil Fila, „Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let“, *Cinepur* 27, č. 127 (2020), 71–77.

32) Jiří Fligl, „New Yorku a Libni zdaleka se vyhni: Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii“, *Cinepur* 17, č. 68 (2010), cit. 17. 10. 2023, <http://cinepur.cz/article.php?article=1831> a Martin Müller, „Sametoví Bastardi: Exploatační tendence v české kinematografii po roce 1989“ (Diplomová práce, Janáčkova akademie múzických umění, 2014).

33) Vlasák, *Autorka neklidu*, 186.

34) Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

35) Vladimír Wohlhoffner, „Dědictví aneb Kurvahošitntág“, *Český deník*, 7. 1. 1993, 10.

snímku.³⁶⁾ Sládeček tímto kontextem svoji recenzi přímo začíná,³⁷⁾ vůči čemuž se následně ve svých textech vymezují jak k filmu celkově vstřícný Blažejovský, tak i více kritický Lukeš. Blažejovský argumentuje, že k tvorbě v tomto žánru a stylu lidové komedie Chytilovou „donutili privatizátoři“ (rozuměj zastánci privatizace barrandovského studia) a v rámci státní kinematografie by „Chytilová natočila úplně jiný film“;³⁸⁾ čímž však bezděky relativizuje své odhodlaně vstřícné celkové hodnocení. Lukeš naopak vidí v protikladu pocitovaného uměleckého neúspěchu a očekávaného diváckého úspěchu díla důkaz nebezpečí komercializace, jež ztráta státního financování přináší.³⁹⁾ Ohlas dobového sporu o podobu financování filmové výroby se odráží i v minianketě *MF Dnes*. Václav Marhoul, tehdy ředitel barrandovských studií a tvář oněch „privatizátorů“, tu vyjádřením, že sám by takový film nikdy nevyrobil, ale „určitě bude mít úspěch, a firmě Space Film se vyplatí...“;⁴⁰⁾ parafrázuje argumenty zastánců deetatizace českého filmu a ironizuje postoje strany jejich odpůrců, k níž se Chytilová hlasitě hlásila.⁴¹⁾ Jan Bergl s odstupem třiceti let kompaktně shrnuje situaci dobového hodnocení filmu *Dědictví* v textu „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu“ publikovaném v *Revue Filmový přehled*:

Výběr tématu a způsob jeho zpracování byl chápán jako podbízění se (pokleslému) vkusu publika, které nebylo slučitelné s dosavadním nazíráním Chytilové i její sebe-prezentací. Podobně jako byli Troška se Soukupem na počátku osmdesátých let považováni za talentované filmaře, kteří by v budoucnu mohli reprezentovat svou tvůrčí generaci, byly nyní, v nově zformovaném prostředí, vkládány naděje do slavné režisérky nové vlny. Cesta, kterou si vybrala, pak byla vnímána jako zpronevěra vůči destabilizované české kinematografii. Existovala představa, že nelze natočit divácky i umělecky úspěšný film zároveň.⁴²⁾

Dvacet let po premiéře už ale Jaroslav Sedláček v knižním zpracování televizní dokumentární série *Rozmarná léta českého filmu* (ČT 2011, knižně 2012), konkrétně v textu uvedeném zmínkou o legendární pozici autorky jako „nekompromisního tvůrce“ [sic!], mluví o „proměňujícím se pohledu odborných kruhů“.⁴³⁾ O rok dříve v článku „New Yorku a Libni, zdaleka se vyhní“ navrhl Jiří Flígl čist exploatační rysy filmů z 90. let jako ilustrativní příznaky doby a film Věry Chytilové označil za „výstižnou satiru“.⁴⁴⁾ Ve stejné době píše Alena Prokopová ve studii ukotvující termín restituční komedie o *Dědictví* jako o „so-

36) Vlasák, *Autorka neklidu*, 185.

37) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“.

38) Vlasák, *Autorka neklidu*, 180.

39) Lukeš, *Orgie střídmosti*, 241.

40) Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

41) Přehledné shrnutí tehdejšího sporu o transformaci českého filmu nalezne čtenář v první části knihy Petra Bilíka *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2021), 23–81.

42) Jan Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu“, *Revue Filmového přehledu*, 2021, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/exploatace-aneb-intermezzo-v-dejinach-navstevnosti-ceskeho-porevolucniho-filmu>.

43) Jaroslav Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012), 79.

44) Flígl, „New Yorku a Libni zdaleka se vyhní“.

lidní moralitě“.⁴⁵⁾ Martin Müller roku 2014 v diplomové práci „Sametoví Bastardi: Exploatační tendence v české kinematografii pro roce 1989“ zdůrazňuje odlišnost *Dědictví* od ostatních privatizačních komedií. Bergl v textu „Dědictví nové vlny aneb proměna autorského filmu v devadesátých letech“ nachází na místě dříve viděné snahy o nadbíhání masovému publiku „cílevědomý pokus o reflexi soudobého dění“.⁴⁶⁾ Jiří Blažek v článku „Pivo, sex a privatizace“ z roku 2017 rovnou konstatuje, že *Dědictví* ze čtyř komedií tematizujících období transformace „vyšlo nejlépe“.⁴⁷⁾ Na začátku roku 2020 pak je film v anketě Sdružení českých filmových kritiků označen za třetí nejlepší český porevoluční film vůbec⁴⁸⁾ a předsedkyně tohoto sdružení Jindřiška Bláhová jej ve stejném roce v textu věnovaném kultovním filmům označuje za „bolestivě přesnou diagnózu divoké a zmatené transformační společnosti“.⁴⁹⁾

Asi nejvýstižnějším vyjádřením úplnosti tohoto obratu v hodnocení filmu je pak publicistická noticka Václava Limberka v internetovém magazínu *Filmserver.cz*, kde autor v roce 2022 označuje *Dědictví* za „monument, jehož pevnost s lety jen zesílila“ a „vybroušený klenot“, tvrdě, že „co bylo na filmu nejvíce kritizováno, jako Polívková herecká exhibice nebo neherecký projev Šárky Vojtkové, jsou dnes jeho největší přednosti“.⁵⁰⁾

Vkus a moc: kritika filmu jako diskursivní praxe

Dozrál tedy film, jak opatrně konstatovaly některé pozdější texty, nebo filmová kritika, jak tvrdí Boleslav Polívka?⁵¹⁾ Změnil se společenský vkus či definice nevkusy, jež Mukařovský charakterizuje jako neschopnost naplnění zvolené estetické normy?⁵²⁾ Umberto Eco v textu „Struktura nevkusy“ v parafrázi výroku Benedetta Croceho říká, že nevkus postihl osud typický pro umění: každý dobře ví, co to je, nebojí se na něj ukázat a mluvit o něm, nikdo jej však nedokáže přesně vymezit a definovat. Proto se při pokusu o jeho rozpoznání neuchylujeme k paradigmatu, ale naopak k soudu znalců, *spoudaioi*,⁵³⁾ kteří „mají vkus“, a s pomocí jejich postoje se pak v daném kulturním rámci pokoušíme nevkus definovat.⁵⁴⁾

45) Prokopová, „Začátek kapitalismu v Čechách“.

46) Jan Bergl, „Dědictví nové vlny aneb proměna autorského filmu v devadesátých letech“, *Revue Filmového přehledu*, 2016, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/dedictvi-nove-vlny-aneb-promena-autorskeho-filmu-v-devadesatych-letech>.

47) Zbývající tři privatizační tituly diskutované v článku jsou *Divoké pivo* (Milan Muchna, 1995), *Hotýlek v srdci Evropy* (Milan Růžička, 1994) a *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (Vít Olmer, 1995). Jiří Blažek, „Pivo, sex a privatizace: České restituční komedie“, *A2* 13, č. 2 (2017), 10.

48) „Ceny české filmové kritiky 2019“, *Sdružení české filmové kritiky*, 2020, cit. 17. 10. 2023, <https://filmovakritika.cz/ceny/ceny-ceske-filmove-kritiky-2019/>. Organizace byla do roku 2022 zapsána pod názvem Sdružení českých filmových kritiků, zapsaný spolek.

49) Bláhová, „Ateistická mše“, 56.

50) Václav Limberk, „Stroj času: Dědictví aneb Kurvahosigitntág slaví 30 let“, *Filmserver.cz*, 3. 9. 2022, cit. 17. 10. 2023, <https://filmserver.cz/clanek/17888/dedictvi-aneb-kurvahosigitntag/>.

51) Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*, 80.

52) Jan Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie z estetiky* (Praha: Odeon, 1966), 31.

53) Spoudaios neboli „zdatná osoba“ — autorita vybavená schopnostmi k určení toho, co je dobré. Srov. Aristotelés, *Etika Nikomachova* (Praha: P. Rezek, 1996), 35.

54) Umberto Eco, *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Svoboda, 1995), 75.

Eco si však podobně jako Zahrádka při kritice Sibleyho definice vkusu jako shody expertů všímá problému nestability tohoto expertního panelu v čase.⁵⁵⁾ Zahrádka podrobuje proces ustavování estetické hodnoty kulturně-sociologické analýze, ústící do problematizace estetického hierarchismu⁵⁶⁾ a jeho kantovsko-humeovských kořenů.⁵⁷⁾ Eco uvádí souhrn argumentů „skeptiků a apokalyptiků“ (nepřátel populární kultury),⁵⁸⁾ jenž se Zahrádkou uváděnému výčtu argumentů hierarchismu velice podobá, a oba autory tyto souhrny vedou k postřehu o elitářském postoji v základech hierarchizujících estetických soudů. Na stejný fakt a jeho sociální kořeny se soustředí Pierre Bourdieu v práci *Distinction*.⁵⁹⁾

Bourdieuova sociologická kritika elitářství objektivistických estetických konceptů⁶⁰⁾ poukazuje na to, že požadavek bezpředsudečnosti a bezzájmovosti předpokládá u vnímatele takovou sociální a ekonomickou pozici, jež mu dovoluje oprostit se od vlastních existenčních zájmů.⁶¹⁾ Bourdieu z pozic marxisticky orientované sociologie namítá, že existují obsáhlé společenské vrstvy, pro něž je získání takové kulturní kompetence ze sociálních a ekonomických důvodů nedostupné. Koncepce bezzájmovosti a čistého estetického soudu tak podle něj zůstává vyhrazena příslušníkům privilegovaných společenských tříd a stává se součástí jejich kulturního kapitálu. Vкус je založen na distinkci; „představuje poziční statek, jehož hodnota je odvozena od jeho nedostatkovosti a vzácnosti, tj. z výjimečnosti, již propůjčuje svým vlastníkům.“⁶²⁾

Definice vkusu je v tomto pojetí nástrojem posilování nadřazeného postavení vládnoucí třídy. Zahrádka i Eco si však v různém kontextu všímají, že ideologicky či politicky motivovaná tendence k estetickému hierarchismu není výlučně vyhrazena pouze aktuálním držitelům politické moci: v marxismu ukotvení představitelů filozofické levice jako Dwight MacDonaldu nebo Theodor W. Adorno s Maxem Horkheimerem například zaujmají stejně odmítavý postoj k produktům populární kultury jako představitelé buržoazie, v jejichž kruzích se v 19. století estetický hierarchismus zrodil.⁶³⁾ Teze o mocenské povaze estetického soudu byla formovaná ideologickými postoji svých prosazovatelů v rámci jejich kulturního a sociálního prostředí, prostoru demokratického kapitalismu západní bílé civilizace. Nebrala tedy v úvahu jiné možné mocenské konfigurace, jež lze ilustrovat mimo jiné právě situací české filmové kritiky 80. a 90. let. Až do změny politických poměrů v roce 1989 ji s výjimkou některých protežovaných představitelů institucionalizované státní ideologie (jako byl třeba kritik Jan Kliment)⁶⁴⁾ stěželo bylo možné považovat za držitele

55) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 130.

56) Estetický hierarchismus spočívá v předpokladu hodnotového rozdílu mezi vysokým a masovým uměním, projevujícího se v estetické rovině. Tamtéž, 31.

57) Tamtéž, 118–120.

58) Eco, *Skeptikové a těšitelé*, 43–48.

59) Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 467.

60) Tento objektivismus reprezentuje například teorie estetických pojmů Franka Sibleyho, srov. Vlastimil Zuska, ed., *Umění, kráska, šeredno: Texty z estetiky 20. století* (Praha: Karolinum, 2003), 9–48.

61) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 40–41.

62) Tamtéž, 57.

63) Tamtéž, 39; Eco, *Skeptikové a těšitelé*, 43.

64) Srov. Andrea Škopková, „Film očima normalizace: Jan Kliment a Rudé právo 1971–1973“ (Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, 2012).

politické, natožpak ekonomické moci. Ve specifických podmínkách pozdně normalizační společnosti však šlo zároveň o jedince disponující významným kulturním kapitálem, uplatňovaným v rámci sociální skupiny nazvané Jiřinou Šiklovou „šedé zóny“ a sehrávajícím významnou roli v souboji, jež o ni sehrávala moc a disent.⁶⁵⁾ Jak vyplývá z dobových dokumentů, potenciál působení této části společnosti ve prospěch, ale častěji proti dominantnímu diskursu státní ideologie, si uvědomoval i sám vládnoucí režim.⁶⁶⁾ Projevovalo se to jak v její účasti na erozi vládnoucího systému pod rouškou uplatňování sovětské „perestrojky“ v rámci existujících institucí státu,⁶⁷⁾ tak v průběhu samotné politické změny na konci roku 1989. Teprve díky ní se pak aktéři instituce kulturní žurnalistiky na krátkou dobu, do níž spadá i vznik námi sledovaného filmu, ocitli na pozici konformity s novou vládnoucí třídou, jejíž větší část se z šedé zóny a z disentních komunit rekrutovala.

Z osobní zkušenosti odvozují, že generace vstupující do pole filmového průmyslu po roce 1989 se rovněž ve vysoké míře identifikovala s novými držiteli moci, na straně druhé však měla tendenci se vůči stávajícím aktérům filmového průmyslu i kritické komunity vymezit. Vědomí potřeby či téměř závazku formulovat nový generační postoj, spojující osobnostně i názorově jinak docela pestrou autorskou společnost, vyústilo například do založení časopisu *Cinemapur* v roce 1991 (dnešní *Cinepur*) a je s energií a patosem příznačným pro tu dobu vyjádřeno v úvodníku jeho prvního čísla od Milana Klepikova (pod pseudonymem Milan Doinel):

O filmu píše kdekdo a výsledek vypadá podle toho. Řadoví pisatelé jsou placeni podle počtu řádek a z filmu, který si zasluhuje být cílem, se stává prostředek k živobytí. [...] Při psaní o filmech bude tedy potřeba se postavit nejen proti zástupům neumětelů, jejichž výtvoři si nezaslouží, aby byly nazývány filmy, ale i do vědomé opozice vůči všem našim řadovým filmovým pisatelům. Tedy řádkovým. A jestliže naše drzost někdy zastíní naše těžce nabývané vědomosti, bude to alespoň drzost spravedlivá, prezentovaná s onou pýchou, o které se říká, že předchází pád.⁶⁸⁾

Jakkoliv jsem já sám v té době už byl také řádkovým pisatelem a publikační činností jsem se začínal jakž takž živit, s takovýmto generačním étosem jsem se identifikoval zcela přirozeně. Stejně jako se skutečností, že jedním z jeho dílčích projevů bylo rozšíření kritické reflexe i o narativní a stylistické rysy popkulturní zahraniční filmové produkce, vstupující po uvolnění distribučních bariér nově na český trh, případně českých autorů, kteří se na tyto vzorce zdáli navazovat.⁶⁹⁾ Že v těchto případech nešlo ani tak o pozice politické

65) Srov. Jiřina Šiklová, „The ‘Gray Zone’ and the Future of Dissent in Czechoslovakia“, *Social Research* 57, č. 2 (1990), 347–363.

66) Srov. například Milan Otáhal, *Moc, opozice a společnost 1969/1989* (Praha: Maxdorf, 1994).

67) Popis komplexního prolínání aktérů ze šedé zóny a představitelů státní moci například v rámci aktivit Ústřední půjčovny filmů nebo Svazu československých dramatických umělců v 80. letech minulého století poskytuje tematické číslo *Iluminace* věnované trezorovým filmům, srov. například Jindřiška Bláhová, „Ven z trezoru: Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let“, *Iluminace* 22, č. 3 (2010), 83–113.

68) Milan Doinel [Milan Klepikov], „Proto...“, *Cinemapur* 1, č. 1 (1991), 2.

69) Jak je zřetelné například z textů Luboše Ptáčka a dalších o soudobých zahraničních filmech nebo v textech o Janu Svěrákovi, publikovaných opakovaně v raných ročnících *Cinemapuru* (srov. Milan Doinel, „Jan

či ekonomické moci jako o otázku kulturního kapitálu, je nabíledni. Spojení estetických a generačních postojů však koresponduje s pozdějším postřehem Kamila Fily, že změna estetického soudu o *Dědictví* dokumentuje proměnu zaujímané společenské pozice kritické komunity o několik generací později. V důsledku tím také přisvědčuje základní tezi o vztahu mezi vkusem a společensko-historickým kontextem.⁷⁰⁾

Ecovi byl postřeh o historické a sociokulturní podmíněnosti expertního panelu spoudaios východiskem pro zkoumání podmínek, za nichž se umělecké dílo v procesu vyčerpávání kódu a opotřebovávání stylegmat proměňuje v kýč;⁷¹⁾ jeho následná analýza mu v roce 1964 sloužila jako argument v apologii sémantiky populární kultury, opřené o post-strukturalistický posun pozornosti od díla k jeho čtení. V případě kritického hodnocení filmu *Dědictví* se však ocitáme v situaci, kdy užitá stylegmata byla nahlížena jako vyčerpaná v době premiéry, ale po výměně expertního panelu o třicet let později naopak akceptována jako oživená. Stejný text je čten podle nového kódu, s novým výsledkem.

Sociologická estetika nabízí k vysvětlení takové antinomie faktor kulturně-sociálních podmínek, jímž je formován, respektive rámován sám estetický soud.⁷²⁾ Jsme zde v pozici metarámování, připomínající Barthesovu metaforu vztahu mezi realismem a objektivní reprezentací skutečnosti: „ten, kdo vypovídá, se před započítím popisu usadí u okna, ani ne tak proto, aby dobře viděl, ale spíš proto, aby samotným jeho rámem vytvořil základ pro to, co vidí: okenní otvor vytváří podívanou“.⁷³⁾ Kritika je rámem formujícím pohled na dané dílo, ale tento rám, produkující afektivní reakci, je sám rámován kulturně-sociálním kontextem, v němž kritický text vzniká: wittgensteinovskou „formou života“ kritického autora.⁷⁴⁾ Optikou Jarvieho postřehu o společnosti realizující se v obrazech navštěvovaných filmů jsou tak názory zde sledovaných kritických generací médiem postojů určité společenské vrstvy k dobově dominantnímu diskursu a jejich publikované texty (metatextuální fixace procesů estetické evaluace) lze číst jako projevy konkrétní diskursivní praxe.

Kritika filmu *Dědictví* se v 90. letech opírala o dva estetické rysy: odlišnost od uznaného uměleckého kánonu a o exploativitu, pro niž byl film zařazován do negativního kánonu děl odpovídajících nízké hierarchické kategorii pokleslé zábavy. Spolu s nimi ale akcentovala i zřetelný rys mimoestetický, jímž byla tehdejší politická debata o budoucnosti financování české kinematografie. Věra Chytilová ve sporu, jenž je dodnes často rétoricky redukován na otázku privatizace konceptuálního prostoru⁷⁵⁾ Filmového studia Barrandov,

Svěrák — auteur“, *Cinemapur* 2, č. 6 (1993), 8–9 nebo Pavlína Coufalová, „Štěstí a smutek Obecné školy“, *Cinemapur* 1, č. 2 (1991), 1–3). Doklad toho, že šlo o trend přesahující názorovou skupinu sdruženou okolo jednoho časopisu, pak nalézám třeba v řadě textů generačně o něco starší Aleny Prokopové, publikované v 90. letech v časopise *Film a doba* a dalších.

70) Srov. např. Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 71.

71) Eco, *Skeptikové a těšitelé*, 111. V návaznosti na strukturalistickou tradici používá Eco pojem „stylegma“ ve smyslu vzorce, tvořeného uspořádaným souborem vybraných formálních rysů díla, tedy jinými slovy struktury složek, charakteristické pro styl či poetiku určité skupiny děl, popřípadě autorů.

72) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 214.

73) Roland Barthes, *S/Z* (Praha: Garamond, 2007), 91. Otázkou vrstev čtení popkulturních textů, různým „přikládání rámu“ se Barthes z jiné strany zabývá i ve svých *Mytologiích* (Praha: Dokořán, 2018).

74) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 91.

75) John Thornton Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008), 71.

vystupovala jako hlasitý odpůrce této privatizace. Jindřiška Bláhová její roli v celém sporu označuje za politický aktivismus na straně obrany zachování role státu ve filmové výrobě.⁷⁶⁾ Pod povrchem debaty o privatizaci se však odehrávala paradigmatická změna produkční kultury, odrážející ekonomickou a politickou proměnu celé společnosti a projevuující se jako bolestivý kulturní střet hned několika skupin s odlišnými východisky a zájmy. Velká skupina stávajících zaměstnanců státních institucí filmového průmyslu (Československého státního filmu, Československé televize atd), již, jak trefně konstatuje Bilík, „kariéerně zajistila normalizace“,⁷⁷⁾ do debaty příliš nezasahovala. Jak se mělo brzy ukázat, tito aktéři schopnost přizpůsobit se prokázanou ve strukturách socialistického státu dokázali často využít i v nových podmínkách a mnohdy postupně splynuli s novým průmyslovým prostředím. O to výraznější však byla role druhé velké skupiny aktérů pole filmového průmyslu, jíž byla

komunita, jejíž část byla v obdobném věkovém složení, která však změnu poměrů uvítala a která byla spojena s lidmi aktivními v roce 1968, těmi, kdo sympatizovali s pražským jarem a v oboru se udrželi jen na základě ústupků, případně byli z oboru vytlačeni anebo jim byla znemožněna smysluplná tvůrčí realizace. Tato komunita se začala okamžitě po Listopadu aktivizovat kolem znovuobnoveného FITES a stala se hybnou silou ve formulacích požadavků filmové sféry i při relevantních vyjednáváních s institucemi státu.⁷⁸⁾

Jak poznamenává Bilík, politicky zahrnovali zástupci této skupiny široké spektrum postojů, od zastánců socialismu s lidskou tváří po vyslovené antikomunisty, spojoval je však postoj „jisté nárokovosti“,⁷⁹⁾ vyplývající nikoliv nepochopitelně z jejich profesního statusu i z angažmá na straně demokratických sil v listopadu 1989. Já situaci tehdejší doby vidím tak — a myslím, že Bilíkův popis to navzdory diplomaticčnosti formulací potvrzuje —, že generace filmových profesionálů zakořeněných ve státně-socialistickém modu filmové produkce⁸⁰⁾ a schopných z něj těžit sociální, kulturní i ekonomický kapitál navzdory soukromě vyjadřovanému nesouhlasu s oficiální státní politikou⁸¹⁾ oprávněně viděla změnu ve financování filmové výroby jako ohrožení svých pozic v oborové hierarchii. Oproti tomu aktéři třetí skupiny, filmaři, kteří před rokem 1989 sami sebe vnímali jako stojící mimo státem kontrolovaný systém nebo nacházející se na jeho okraji, ať v důsledku diskriminace politickou mocí, nebo proto, že patřili k teprve nastupující generaci,⁸²⁾ vnímali hierarchické pozice této skupiny jako diskriminující reziduum poraženého politického

76) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 40.

77) Petr Bilík, *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, 49.

78) Tamtéž.

79) Tamtéž, 59.

80) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 43–45.

81) Případně se jednalo také o ty profesionály, kteří byli z politických důvodů ze svých pozic v tomto systému v průběhu normalizace vytlačeni a doufali ve svůj návrat do nich.

82) Petr Bilík soudí, že „Třetí, nejkonzistentnější skupinou pak byli studenti či čerství absolventi uměleckých škol, členové nezávislých uměleckých sdružení či iniciativ, kteří měli s kinematografií profesní zkušenost či alespoň spojení silnou personální vazbou, zároveň však již plně reflektovali zahraniční filmové vzory“

systému, jež považovali na základě vlastní žité zkušenosti za „umělý“⁸³⁾, a tedy nefunkční konstrukt. To je vedlo k prosazování soukromé filmové produkce jako alternativy státně-socialistického modu produkce a tím i garanta svobodného a rovného přístupu k realizačním možnostem.

Podle mé osobní zkušenosti do textů mladších kritiků⁸⁴⁾ pronikal ještě jeden související mimoestetický kontextuální prvek: celková nechuť k moralizujícím postojům vůči revoluční společenské realitě. Pro ty byla charakteristická mimo jiné právě mnohá veřejná prohlášení Věry Chytilové (ale třeba také režiséra Jiřího Krejčíka a dalších představitelů „protiprivatizačního tábora“)⁸⁵⁾ o „totalitě volného trhu“, jež je horší než někdejší komunistický útlak.⁸⁶⁾ To byla v 90. letech frekventovaná fráze, vracející se vždy, když se realita života po pádu komunismu vzdalovala původně vysněné utopii, či, jak to formulují Ivan Krastev a Stephen Holmes v knize *Světlo, které pohaslo*, příliš doléhala „nesnesitelná ambivalence [vybojované] normality“⁸⁷⁾

Můj tehdejší názor na takové občanské i autorské postoje starší generace byl v úplném souladu s tím, jak je později popsala Prokopová ve svém definičním textu o restitučních komediích. „Akutní syndrom ztráty nepřítele“ podle ní na jednu stranu způsoboval před-revolučním autorům obtíže v hledání nových témat, a na druhou důsledkem pozbytí nutnosti vyjadřovat se v metaforách a jinotajích vedl k nepřírozeně působící doslovnosti.

Místo konkrétních komunistických cenzorů, se kterými se režiséři většinou naučili nějak vycházet, se tak novým nepřítelem stalo samotné tržní prostředí. Tento abstraktní protivník se ovšem teprve chaoticky a živelně vytvářel, takže bylo snadné vyhmátnout jeho slabiny a chyby a narazit je na stará, dobrá kopyta komunální satiry. Stejně logické bylo zviditelnit takové neškodné „pravé“ hodnoty, jakými jsou nezištnost, poctivost a dobrosrdečnost [...] „Morální“ poselství, trčící z filmu jako nášada od hrábí, musel pochopit i sebevětší idiot. Podobně přitom uvažovala zkušená intelektuální filmařka Věra Chytilová i prostoduchý diletant Jan Bartoň, pachatel patrně nejhoršího snímku své doby — *Hořkého léta* (1995). [...] Karatelský tón tepající nešvary nové doby zaváněl kalkulem a pokrytectvím. Pomyslným diváckým masám totiž vycházel vstříc křečovitým populismem, jenž neměl s realitou mnoho společného. Nové době se tak nastavovalo stejně pokřivené zrcadlo, jaké využívaly pseudokritické snímky v minulém režimu.⁸⁸⁾

(*Financování filmu jako aspekt kulturní politiky*, 49). I tato skupina však byla generačně a profesně pestřejší, jak koneckonců ukazuje role scenáristy Jiřího Křížana v mnohém ilustrativním korespondenčním střetu o podobu transformace českého filmu mezi zástupci druhé skupiny a Křížanem a Vondrou reprezentovanou Kanceláří prezidenta republiky, srov. tamtéž, 54–57.

83) Ladislav Holý, *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2010), 155.

84) Ve zde citovaných textech o *Dědictví* tuto skupinu kromě mne samotného představuje např. Petr Sládeček nebo Alena Prokopová.

85) Srov. Robert Buchar, *Sametová kocovina: Rozhovory s filmaři české Nové vlny* (Brno: Host, 2001).

86) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 43.

87) Ivan Krastev – Stephen Holmes, *Světlo, které pohaslo: Vyúčtování* (Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2020), 63. Slovo „dvojnásobnost“, užitá v českém překladu, si zde dovoluji nahradit v originále použitým termínem „ambivalence“, který je podle mého soudu výstižnější.

88) Prokopová, „Začátek kapitalismu v Čechách“.

To má asi na mysli Sládeček, když píše, že „téma nových pořádků, jimž vládou jen peníze, deformující lidské city a charaktery, je tím jediným, co chtěla režisérka říci.“⁸⁹⁾ A to jsem měl zřejmě na mysli já v ironizující zmínce o „pseudokritických postřezích o naší žhavé současnosti“.⁹⁰⁾

Přinejmenším v mém osobním případě měl také Boleslav Polívka pravdu v tvrzení, že kritikům filmu (on a Chytilová jako autoři) kazili nadějeplný pohled na společenské změny.⁹¹⁾ V tomto smyslu se spíše mylí Kamil Fila, když soudí, že *Dědictví* si kritici s politikou moc nespojovali.⁹²⁾ Velká část mého kritického čtení tohoto filmu byla naopak výrazně politická a skrývala se pod ní mimo jiné obava z plíživé snahy o revizi probíhající politické změny, jež pro mne a mnoho dalších mých vrstevníků již byla díky nedávnému osobnímu angažmá v ní součástí naší identity. Pozice reformního socialismu, kterou jsem myslím za takovou revizi cítil, v kontextu listopadových politických změn často působila jako snaha o jejich zpomalení či omezení, a z tohoto důvodu se jevila jako nepřijatelná. Intuitivní skepse k minulým autoritám, pramenící z dosud čerstvé a poněkud opojné „revoluční“ zkušenosti, totiž zahrnovala i autoritu mýtu „osmašedesátého“, jenž byl organickou součástí dospívání mé generace (jeho režimní interpretace byla ostatně součástí školních osnov).⁹³⁾ Pochybnosti o relevanci tohoto mýtu formulovala už při jeho zrodu polemika Václava Havla s Milanem Kunderou,⁹⁴⁾ a když si rekapituluji postoje svých spolužáků a kolegů z přelomu 80. a 90. let, uvědomuji si, že aniž bychom nutně všichni znali texty tohoto sporu, názorově jsme se ocitali spíše na jeho „havlovské“ straně. Součástí popisované nedůvěry k moralizování byla podle mé osobní paměti i podvědomá dávivá reakce na jakékoli deklaratorní „společenské hodnoty“, protože to připomínalo ideovou stravu, již nás padlý režim krmil od útlého dětství ve škole i ve veřejném prostoru. Kritika „velkých příběhů“ ze strany postmoderny, jež si k nám v té době dost chaoticky začala nacházet cestu, se pak pro tento životní pocit zdála velmi výstižná. O to více, že postmoderna zároveň poskytovala nový klíč ke čtení estetiky přicházející vlny zahraniční audiovizuální produkce, reklamy a popkultury vůbec.

Zajímavé je, že kritické texty vznikající od konce milénia se často shodnou s kritikami 90. let na vlastním popisu díla. Všimají si, že *Dědictví* navazuje na stejný archetyp české pohádky o hloupém Honzovi jako ostatní privatizační komedie a sdílí s nimi i definici hrdiny a zápletky, výstižně popsanou Kamilem Filou v textu „Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let“: „běžný český blbec, novodobý prototyp hloupého Honzy, naivní dobrák, vystavený zkoušce privatizační realitou, se stává protiváhou šmelinářského, pasáckého a veksláckého šíbra“.⁹⁵⁾ Nepopírají, že pro příběh filmu *Dědictví*, stejně jako pro všechny ostatní privatizační komedie platí, že souboj dobra se zlem byl nihilisticky nahrazen soubojem naivity s bezskrupulózností. „Nad úklady doby nelze ani

89) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“, 4.

90) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 274.

91) Sedláček, *Rozmarná léta českého filmu*, 80.

92) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 274.

93) Srov. Tomáš Slouka, ed., *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po 13. sjezdu KSČ* (Praha: SPN, 1972).

94) Václav Havel, „Český úděl?“, *Host do domu* 16, č. 15 (1969), 20–23.

95) Fila, „Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let“, 75.

zvítězit, nelze se adaptovat," píše Fila, „hrdinové zůstávají chudí, nebo pokud přijdou k penězům, nechají se zkorumpovat.“⁹⁶⁾ Stejně tak na *Dědictví* sedí Filova definice dobového genderového stereotypu: „ženy v privatizačních komediích dovedou být pouze nástroje pro ukojení mužských tužeb, nebo ty, jež muže vysají a zničí. Nic mezi tím.“

Tyto nálezy však pod stále více se šířícím pocitem, že film *Dědictví* je „sofistikovanější, než se na první pohled zdálo“⁹⁷⁾ ústí do nového estetického hodnocení. Flígl⁹⁸⁾ a Müller⁹⁹⁾ formulují tezi o exploatačních prvcích kinematografie 90. let, jež navrhuji číst jako výpověď o společenských pocitech doby. Pro Bergla tak exploatace přestává být devalvujícím diskursivním modelem, ale stává se diskursivní zbraní, nástrojem reinterpretace, jež zpětně vede k přehodnocení významu filmu ve veřejné debatě.¹⁰⁰⁾ Podobně argumentuje Bláhová, když *Dědictví* řadí mezi kultovní díla a termín kult přitom definuje jako proces produkce kulturního kapitálu skrze subversivní čtení děl stojících mimo dominantní kulturu.¹⁰¹⁾ Ač ovšem například Bergl konstatuje, že v novém diskursivním čtení argumentace vkusem přestává hrát roli, kategorii vlastního vkusu vzápětí stejně uplatňuje v hodnotícím stanovisku, že tvůrci *Dědictví* „jednotlivá témata nezpracovali tak agresivně a groteskně jako jiní“.¹⁰²⁾ Tendence k plíživé reformulaci výsledků diskursivní četby exploatace do tvaru kladného estetického soudu vyžaduje po autorech hledání odůvodnění ve formálních rysech. Müller věnuje ve své diplomové práci filmu *Dědictví* zvláštní rozbor, aby dokázal jeho odlišnost od ostatních exploatačních filmů a podobnost s tvorbou československé nové vlny:

Prvních patnáct minut připomíná některé filmy české nové vlny, především *Intimní osvětlení*. Tím, jak vlastně neexistuje narace, postavy se jen mechanicky přesunují z jednoho místa na druhé, všichni jsou zdánlivě spokojeni, nic moc se neřeší a zdá se, že zde panuje jakýsi status quo, kterého se okolní svět vůbec nedotýká.¹⁰³⁾

Bláhová rozpoznanou vulgaritu, „buranskost“ [sic!] a fraškovitost filmu vidí ne již jako nedostatek, ale jako kreativní umělecké zpracování buranství a fraškovitosti doby.¹⁰⁴⁾ Rétorické zpětné projektování kladného estetického hodnocení do autorského záměru se v tautologické smyčce stává jeho odůvodněním.

96) Tamtéž.

97) Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

98) Flígl, „New Yorku a Libni zdaleka se vyhni“.

99) Müller, „Sametová Bastardi“.

100) Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

101) Bláhová, „Ateistická mše“, 55–56.

102) Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

103) Müller, „Sametová Bastardi“, 47.

104) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 253.

Kánon, exkomunikace a blahoslavení

Když Jindřiška Bláhová mluví o tom, že novější generace diváků *Dědictví* ocenily jako jeden z vrcholů tvorby Chytilové,¹⁰⁵⁾ a když v dalších textech interpretuje tento film v kontextu režisérčiny celoživotní tvorby i občanského aktivismu,¹⁰⁶⁾ implicitně i explicitně se stejně jako další autoři citovaní v předchozí kapitole při hodnocení díla odkazuje ke korpusu děl československé nové vlny — skupiny filmařů, k níž Chytilová patřila a s níž bývá její jméno asociováno v podstatě automaticky.¹⁰⁷⁾ Při re-legitimizaci estetické hodnoty filmu *Dědictví* tak využívá stejný historický kánon filmové tvorby ze 60. let, o který se o třicet let dříve opřela tehdejší generace kritiků, aby film prohlásila za zradu na jeho odkazu.

V návaznosti na svůj původ v řeckém slově *kanon* (měřidlo) je termín kánon v uměnovědách užíván pro soubor děl (či obecně hodnot, pravidel atd.), ve vztahu, k nimž jsou poměřována díla (hodnoty, pravidla) nová.¹⁰⁸⁾ Jedním z měřítek relevance kánonu může být délka jeho trvání v čase, což souvisí s intuicí, že testem uměleckosti je schopnost díla vyvolávat u publika estetické vjemy napříč časem a geografickými zónami. Tato intuice koresponduje s hierarchizující estetickou teorií a koncepcí dispozičních vlastností, jež jsou dílu vlastní nezávisle na tom, zda je, či není vnímáno, a vytvářejí základ „obecně platného estetického soudu“.¹⁰⁹⁾ Jan Mukařovský vzpomíná výrok F. X. Šaldy, že „krásu dává teprve perspektiva dálky“, a proces kanonizace časem vysvětluje tím, že se časem stírá pocit rozporů, které každé nové umělecké dílo vyvolává. Dosud aktuální vývojová etapa umění se tak stává součástí historické zásoby, a „normy, které vytvořila, prolínají poznenáhlu do celé široké oblasti estetična“.¹¹⁰⁾ Jak ovšem sám Mukařovský zdůrazňuje už v titulu svého eseje, rozpoznávání a projevy estetické hodnoty i normy jsou podmíněny sociálně. Literární teoretik Terry Eagleton při konceptualizaci pojmu literárního kánonu upozorňuje, že žádný kánon nevznikl sám o sobě, ale jako výsledek působení konkrétních lidí v konkrétním čase.¹¹¹⁾ A Barbara Smith v revizionistické studii estetické teorie pracuje rovnou s pojmem politiky kánonu,¹¹²⁾ souznícím s Bourdieuovým pohledem na estetické hodnocení jako produkci společenského kapitálu. V tomto chápání je kanonizace proces ovlivňovaný těmi, kdo jej formulují: držitelé kulturní moci, jež Smith i Bourdieu v marxismem inspirovaném pohledu ztotožňují s držiteli moci sociální a ekonomické – buď jde o ty samé aktéry, nebo jsou s nimi existenčně provázáni a slouží jejich zájmům. Jednoznačnost takového principu nicméně vyvolává pochybnosti¹¹³⁾ a role kánonu československé nové vlny ve zde sledovaném případě se je zdá potvrzovat. Nabízí se tu spíš Mukařovského postřeh o dynamickém pohybu kánonu v hierarchii norem,¹¹⁴⁾ ale ani to se ne-

105) Bláhová, „Ateistická mše“, 57.

106) Bláhová, „‘Before I fought ideology, not money’, 39–40.

107) Srov. Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 253.

108) Srov. Věra Petráčková, ed., *Akademický slovník cizích slov* (Praha: Academia, 1997).

109) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 42–43.

110) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 32.

111) Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2008), 10.

112) Barbara Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1998), 42.

113) Srov. Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 46–47.

114) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 37.

zdá přesné. Namísto vytváření nového pluralizujícího kánonu nebo změny jeho pozice v hierarchii tu dochází k pluralitnímu čtení kánonu neměnného, připomínajícího nejvíce religionistickou definici pojmu kánon jako závazného souboru svatých textů.

Filmová kritika tak na konci minulého století kánon nové vlny a tvorby Chytilové jako její emblematické představitelky využila k tomu, aby srovnáním s ní kritizované dílo exkomunikovala z kategorie „uměleckých filmů“. Tuto exkomunikaci dotvrdila zařazením díla do negativního kánonu těch dobových filmových děl, jež nahlížela jako jednoznačně ne-umělecká. O třicet let později nový hodnotící panel postupoval obráceně, když zase s využitím strategie komparace titul z kánonu privatizačních komedií vyjmul a zařadil jej zpět do „dědictví“ Chytilové tvorby, opět v některých vyjádřeních asociované s tvorbou česko-slovenské nové vlny. Tyto úkony, prováděné pomocí hodnotového jazyka,¹¹⁵⁾ není možné považovat jen za pouhé sdílení informací nebo vyjádření názoru. Ve svých důsledcích se přímo podílejí na konstituování určitého stavu nebo na jeho změně, a jde tedy v tomto smyslu o „performativní řečové akty“.¹¹⁶⁾ Když Sdružení českých filmových kritiků vyhlásilo výsledky ankety, v níž byl film *Dědictví* označen za třetí nejlepší porevoluční film vůbec, byl to austinovský performativní řečový akt par excellence — film *Dědictví* jím byl povýšen z někdejšího páříi korpusu porevolučních filmů na součást jeho pantheonu. Slovníkem církevního kanonizačního procesu — byl „blahořečen“.¹¹⁷⁾

Hodnotový jazyk v performativním procesu nabývá rozměru jazykové hry,¹¹⁸⁾ tedy prostoru kódu a pravidel, sdílených komunitou, jež je právě znalostí těchto pravidel vymezena. Ve vývoji kritického hodnocení *Dědictví* lze proměny pravidel této hry sledovat v posunech akcentů u používaných smíšených estetických pojmů, tedy těch vyjádření, jež je možno při různých úhlech pohledu chápat buď jako deskriptivní, nebo jako hodnotící.¹¹⁹⁾ Demonstrovat to lze na proměně hodnocení Polívkova hereckého výkonu: Sládečkovy vyjádření, že je jeho „excentrickému klaunství dán absolutní prostor“,¹²⁰⁾ má konotaci negativního hodnocení, ale je obsahově totožné s kladným konstatováním Müllera, že režisérka dává Polívkovi prostor, „aby mohl co nejsvobodněji rozvinout svůj komediální talent“.¹²¹⁾ Na místě „rozporuplnosti“ Polívkova hereckého výkonu, hodnocené v roce 1992 negativně,¹²²⁾ nalézá Müller za pozdějšího přitakání Bergla „ambivalenci“ viděnou jako pozitivní hodnotu.¹²³⁾ Podobně je absence příběhu, zmiňovaná Sládečkem i Spáčilovou záporně,¹²⁴⁾ konstatována Müllerem a Berglem jako kladný stylový rys.¹²⁵⁾ Zjevný politický

115) „Hodnotový jazyk nepředpokládá pouze znalost určitého přirozeného jazyka, ale především znalost sdíleného a implicitně předpokládaného systému hodnot a pravidel hodnocení.“ (Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 77).

116) John L. Austin, *Jak udělat něco slovy* (Praha: Filosofie, 2000).

117) V latinském základu pojmu beatifikace (tedy prohlášení za blahoslaveného, blahořečení) je performativní povaha tohoto řečového aktu přitomna explicitně: beatus – blažený, facere – učinit.

118) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 77.

119) Smíšené pojmy, které je možné podle kontextu vnímat jako deskriptivní i jako hodnotící, nebo také hutné pojmy, jež v sobě aspekt popisu a hodnocení spojují (tamtéž, 91).

120) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“.

121) Müller, „Sametový Bastardi“, 53.

122) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 185.

123) Müller, „Sametový Bastardi“, 53; Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti“.

124) Sládeček, „Dědictví aneb Troška dynamitu“; Spáčilová, „Jedna velká folklórní manéž“.

125) Müller, „Sametový Bastardi“, 53; Bergl, „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti...“.

aktivismus narativu, chápaný mnou a mými souputníky v kontextu dobové debaty jako přítěž, uvádí Bláhová s odkazem na status autorky jako kladný prvek.¹²⁶⁾

Předpokladem užití smíšených estetických pojmů je hodnotící perspektiva,¹²⁷⁾ poskytující návod k jejich čtení tím či oním způsobem. Ta se u recenzí *Dědictví* zrcadlí v jejich užití v kombinaci s výlučně hodnotícími, respektive verdiktivními pojmy a výroky.¹²⁸⁾ Hutný pojem „kultovní film“, užívaný Bláhovou,¹²⁹⁾ získává náboj kladného hodnocení zařazením díla do korpusu tvorby jeho autorky. Fila označuje Polívkův herecký výkon smíšenými pojmy „zvláštní a špatně popsateľný“, ale použitím termínů divadelnost a autentická je pozitivně konotuje.¹³⁰⁾ Využití exploatačních prvků pro rozbor mimoestetických rysů díla (například dobového kontextu) i smíšené pojmy, jako je označení žánru, ústí v textech Flíglu, Müllera, Bláhové, Blažka, ale i Prokopové do pozitivního estetického hodnotícího výroku. Napomáhá tomu použití kladných hodnotících adjektiv a komparace s korpusem ostatních diskutovaných děl: satira je „výstižná“, moralita je „solidní“, pokus o reflexi soudobého dění je „cílevědomý“, diagnóza je „bolestivě přesná“, film je „sofistikovanější, než se zdálo“ a ze srovnání s ostatními „vyšel nejlépe“, téma privatizace zpracovává „odlišným způsobem“. Stejně rysy stejného díla poměřované stejným kánónem tak vyvolávají v různé době u různých kritických společenství prakticky protikladné estetické hodnocení. Protože k tomu dochází v prostoru jazykové hry, je na místě se ptát, co pravidla této hry mohou vypovídat o potřebách komunity, jež je touto jazykovou hrou vymezena.

Když se deskriptivní estetické predikáty proměňují zapojením hodnotící perspektivy v hutné pojmy, spojující v sobě deskripci a hodnocení, odrážejí tak zároveň „formu života“ mluvčího.¹³¹⁾ V povaze kritického hodnocení jako performativního řečového aktu¹³²⁾ se tak projevuje systém hodnot, v jejichž rámci daný kritik působí, i jeho „osobní ekonomie“: souhrn psychosociálních faktorů, mezi nimiž jsou osobní hodnoty, zájmy, potřeby, zkušenosti a znalosti.¹³³⁾ Hodnocení díla je tedy funkcí potřeb a zájmů hodnotícího, jež se zároveň v tomto hodnocení odrážejí. „Jsou zde uváděny ve vzájemný poměr celé dva systémy: říše — lépe struktura — norem a struktura společnosti, pro kterou dané normy tvoří obsah kolektivního vědomí.“¹³⁴⁾

Způsoby, jakými je *Dědictví* střídavě exkomunikováno a blahořečeno v závislosti na složení hodnotícího panelu, tedy rezonují s podezřením, zda nejsou kanonická díla hlavně reprezentací specifických zájmů a potřeb „uměleckých kritiků a podobně socializovaných jedinců“, v důsledku čehož mezi kritikem a kanonickým dílem ve výsledku dochází „k homologickému procesu vzájemného ověřování“.¹³⁵⁾ Proces hodnocení zde vyvstává jako forma diskursivní praxe, podobná té, již Judith Butler v teorii genderu rozpoznává

126) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 40; Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 268–275.

127) Zahradka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 86.

128) Tamtéž.

129) Bláhová, „Ateistická mše“, 55–57.

130) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 270.

131) Zahradka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 91.

132) Austin, *Jak udělat něco slovy*.

133) Smith, *Contingencies of value*, 30.

134) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 38.

135) Zahradka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 52.

jako nástroj konstrukce identity¹³⁶⁾ prostřednictvím „opakování norem, jež ji konstituují“.¹³⁷⁾ Tyto normy jsou formulovány a priori v rámci dominantního diskursu, což činí z jejich naplňování „povinný úkol“.¹³⁸⁾ Proměna kritického hodnocení v čase je tak buď výrazem proměny dominantního diskursu, podílejícího se na konstrukci identity autora kritického soudu, nebo performativního útoku na tento diskurs. V tomto kontextu pak kritici filmu *Dědictví* v 90. letech i v současnosti svým hodnocením neutváří performativně ani tak dílo nebo jeho hodnotu, ale především svoji identitu, jež je prostřednictvím takto formulovaných estetických hodnot konstituována ve shodě s pociťovanou identitou sociální skupiny, k níž se hlásí.

Závěr

Problém vlivu osobní dispozice na vynášení estetického soudu a vztahu mezi estetickými a mimoestetickými faktory nemusí nutně ústít do relativismu. Ostatně, Mukařovský poznamenává, že jakkoliv proces estetického hodnocení ovlivňují „přesuny struktury společenského soužití [...], nelze zde mluvit o relativnosti, protože pro hodnotitele, umístěného v jistém časovém a prostorovém bodu a zaklíněného v jistém sociálním prostředí, jeví se taková a taková hodnota daného díla jako veličina nutná a stálá.“¹³⁹⁾ Sociologickou estetikou formulované pochybnosti o funkčnosti hierarchizující estetické axiologie¹⁴⁰⁾ se spíš stávají příležitostí k novému čtení estetického hodnocení jako takového.

Na příkladu historické proměnlivosti kritického hodnocení konkrétního filmového díla a pokusu o reflexi vlastní zkušenosti jsem se v tomto textu pokusil navrhnout takové jiné čtení filmové kritiky. Heteronomie jejích úsudků ukazuje, že produkováné texty jsou často z velké části výsledkem afektivního čtení uměleckého díla v rámci konkrétního, kulturně a sociálně podmíněného kontextu recepce, a my tak nemůžeme zkoumat estetickou rovinu konkrétního díla, „aniž si položíme otázku, jak široce (popřípadě úzce) je rozlita po celkové rozloze skutečnosti“.¹⁴¹⁾ Každý text populární kultury, konstatuje Umberto Eco, „je konfrontován s publikem, které se neustále mění a používá nových a nových kódů“.¹⁴²⁾ Kritická obec tvoří specifický, sociálně a kulturně vymezený okruh publika, a kritik tak vždy definuje „funkci produktu vzhledem k hodnotám, které přijal za své kritérium“.¹⁴³⁾ Přiřknutí estetické hodnoty dílu konkrétního umělce je proto i formou deklarace příslušnosti k určitému názorovému a hodnotovému systému, tedy, v souladu s Jarvieho popisem performativní činnosti publika, i aktem sebevytváření se jako komunity. Filmová kritika se z tohoto pohledu jeví jako médium s vlastními heteronomními kódy a agendou, a její výstupy je možné číst jako materializace konkrétních diskursivních praxí.

136) Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).

137) Judith Butler, *Závažná těla* (Praha: Karolinum, 2016).

138) Jonathan D. Culler, „The Fortunes of the Performative in Literary and Cultural Theory“, *Literature and Psychology* 45, č. 1–2 (1999), 7–28.

139) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 43.

140) Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty*, 214–215.

141) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 20.

142) Eco, *Skeptické a těšitelé*, 190.

143) Tamtéž.

Já jsem zřejmě v 90. letech do kritiky filmu čelné představitelky československé nové vlny promítal vlastní generační nedůvěru k pokusům o návrat reformního komunismu 60. let, krystalizující tehdy mimo jiné v postoji k úloze státu ve filmové výrobě. Jejím prostřednictvím jsem se pak zařazoval na konkrétní místo mezi aktéry tehdejšího pole filmového průmyslu. Koordináty této pozice — totiž jednotlivé vyslovované názory — přitom byly zjevně zčásti intuitivní, čímž navazovaly na trend impresionistické kritiky reprezentovaný některými mými tehdejšími pedagogy.¹⁴⁴⁾ Z jiné části, například ve skepsi vůči deklaratornímu moralismu, se ale už vůči postojům téže kritické školy vymezovaly. Zčásti pak vyjadřovaly pozice čistě politické. Kanonická role kulturního „dědictví“ 60. let a Chytilové jako jeho emblematické představitelky přitom byla natolik silná, že jsem nedokázal formulovat svůj postoj přímo jako kritiku kánonu a pokusil jsem se jej paradoxně a ze současného pohledu účelově o týž kánon naopak opřít.¹⁴⁵⁾ To vše má dnes možná jako dokument konkrétního historického období větší vypovídací hodnotu než samotný hodnotící soud.¹⁴⁶⁾ Mám však za to, že tendence promítat současné politické postoje, jak je pro ilustraci představuje třeba deklarace, že „podmínky [filmařů] na volném trhu byly pravděpodobně ještě horší než v době komunistického režimu“,¹⁴⁷⁾ do interpretace estetických rysů díla, zřetelně vystupuje i ze současného „blahoslavení“ Chytilové filmu. I pro současnou filmovou kritiku by tak analýza jejích textů i aktivit v oblasti filmových cen a ekonomie prestiže¹⁴⁸⁾ mohla být zdrojem informací o její pozici v současném poli audiovizuálního průmyslu a přispět k objasnění jejích vztahů s dalšími skupinami jeho aktérů, jako jsou filmoví tvůrci nebo naopak distributoři obsahu.

Otázka, zda patří Chytilové *Dědictví* k nejhorším nebo nejlepším porevolučním filmům, zůstává na konci tohoto textu nezodpovězena. Mým oblíbeným filmem už se nestane, ale jsem nyní více ochoten si připomenout otázku Jana Mukařovského: „Není zde náznak toho, že soustředění pozornosti — ať přitakávající, či odmítající — může mít alespoň v některých případech za podklad objektivně vyšší estetickou hodnotu díla?“¹⁴⁹⁾

Financování

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2023_026). /The funding for the present article was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports for specific research (IGA_FF_2023_026).

144) Srov. Zdeněk Holý, „Mystická louže“, *Cinepur* 10, č. 31 (2004), 36–38, cit. 25. 1. 2023, <https://www.cinepur.cz/rubriky/584-mysticka-louze>.

145) Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 184. To, že podobně postupovali i další autoři, je zajímavou výpovědí o pozici tohoto kánonu v kulturním kontextu českého filmu vůbec, což je potenciálně samostatné téma.

146) Což ostatně odpovídá k tomu, jak s nimi pracuje například Jindřiška Bláhová ve v tomto článku citovaných textech, srov. „Before I fought ideology, not money“, 47 a Vlasák, ed., *Autorka neklidu*, 256.

147) Bláhová, „Before I fought ideology, not money“, 43.

148) Srov. James F. English, *The Economy of Prestige* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).

149) Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota“, 43.

Bibliografie

- Aristotelés. *Etika Níkomachova* (Praha: P. Rezek, 1996).
- Austin, John L. *Jak udělat něco slovy* (Praha: Filosofia, 2000).
- Barthes, Roland. *Mytologie* (Praha: Dokořán, 2018).
- Barthes, Roland. *S/Z* (Praha: Garamond, 2007).
- Bergl, Jan. „Dědictví nové vlny aneb proměna autorského filmu v devadesátých letech“, *Revue Filmového přehledu*, 2016, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/dedictvi-nove-vlny-aneb-promena-autorskeho-filmu-v-devadesatych-letech>.
- Bergl, Jan. „Exploatace aneb intermezzo v dějinách návštěvnosti českého porevolučního filmu“, *Revue Filmového přehledu*, 2021, cit. 17. 10. 2023, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/exploatace-aneb-intermezzo-v-dejinach-navstevnosti-ceskeho-porevolucniho-filmu>.
- Bilík, Petr. *Financování filmu jako aspekt kulturní politiky* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2021).
- Bláhová, Jindřiška. „Ateistická mše: Kouř či Dědictví aneb Kurvahošigutntág: Jak se rodí kultovní film“, *Respekt* 31, č. 29 (2020), 54–57.
- Bláhová, Jindřiška. „‘Before I fought ideology, not money’: Věra Chytilová and the 1990s transformation of Czech cinema culture“, *Studies in Eastern European Cinema* 10, č. 1 (2019), 39–54.
- Bláhová, Jindřiška. „Ven z trezoru: Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let“, *Iluminace* 22, č. 3 (2010), 83–113.
- Blažek, Jiří. „Pivo, sex a privatizace: České restituční komedie“, *A2* 13, č. 2 (2017), 10.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).
- Buchar, Robert. *Sametová kocovina: Rozhovory s filmaři české Nové vlny* (Brno: Host, 2001).
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).
- Butler, Judith. *Závažná těla* (Praha: Karolinum, 2016).
- Caldwell, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008).
- Coufalová, Pavlína. „Štěstí a smutek Obecné školy“, *Cinemapur* 1, č. 2 (1991), 1–3.
- Culler, Jonathan D. „The Fortunes of the Performative in Literary and Cultural Theory“, *Literature and Psychology* 45, č. 1–2 (1999), 7–28.
- Doinel, Milan [Milan Klepíkov]. „Jan Svěrák – auteur“, *Cinemapur* 2, č. 6 (1993), 8–9.
- Doinel, Milan [Milan Klepíkov]. „Proto...“, *Cinemapur* 1, č. 1 (1991), 2.
- Drápela, Jiří – František Kačenka. „Parlamentní boje Moravanů o obnovu zemské samosprávy Moravy a Slezska v ČR“, in *Moravský historický sborník: Ročenka Moravského národního kongresu 1999–2001* (Brno: Moravský národní kongres, 2001), 556–558.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2008).
- Eco, Umberto. *Skeptikové a těšitelé* (Praha: Svoboda, 1995).
- English, James F. *The Economy of Prestige* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).
- Fila, Kamil. „Privatizační, restituční a prostituční komedie devadesátých let“, *Cinepur* 27, č. 127 (2020), 71–77.
- Flígl, Jiří. „New Yorku a Libni zdaleka se vyhni: Exploatační tendence v české porevoluční kinematografii“, *Cinepur* 17, č. 68 (2010), cit. 17. 10. 2023, <http://cinepur.cz/article.php?article=1831>.

- Halada, Andrej. *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997).
- Havel, Václav. „Český úděl?“, *Host do domu* 16, č. 15 (1969), 20–23.
- Holý, Ladislav. *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2010).
- Holý, Zdeněk. „Mystická louže“, *Cinepur* 10, č. 3 (2003), cit. 25. 1. 2023, <https://www.cinepur.cz/rubriky/584-mysticka-louze>.
- Jarvie, Ian. *Movies and Society* (New York: Basic Books, 1970).
- Krastev, Ivan – Stephen Holmes. *Světlo, které pohaslo: Vyúčtování* (Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2020).
- Křivánková, Darina. „Tvorba režisérů české nové vlny po roce 1989: Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2006).
- Limberk, Václav. „Stroj času: Dědictví aneb Kurvahosiťutntág slaví 30 let“, *Filmserver.cz*, 3. 9. 2022, cit. 17. 10. 2023, <https://filmserver.cz/clanek/17888/dedictvi-aneb-kurvahosigutntag/>.
- Lukeš, Jan. *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie: (Kritický deník 1987–1993)* (Praha: Národní filmový archiv, 1993).
- Míšková, Věra. „Buran v luxusním hotelu“, *Rudé právo*, 23. 12. 1992, 7.
- Mukařovský, Jan. „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in *Studie z estetiky* (Praha: Odeon, 1966).
- Müller, Martin. „Sametová Bastardi: Exploatační tendence v české kinematografii po roce 1989“ (Diplomová práce, Janáčkova akademie múzických umění, 2014).
- Otáhal, Milan. *Moc, opozice a společnost 1969/1989* (Praha: Maxdorf, 1994).
- Petráčková, Věra, ed. *Akademický slovník cizích slov* (Praha: Academia, 1997).
- Prokopová, Alena. „Začátek kapitalismu v Čechách aneb česká restituční komedie“, *Alenčin blog*, 9. 4. 2011, cit. 17. 10. 2023. <https://alenaprokopova.blogspot.com/2011/04/zacatek-kapitalismu-v-cechach-aneb.html>.
- Sdružení české filmové kritiky. „Ceny české filmové kritiky 2019“, *Filmovakritika.cz*, 2020, cit. 17. 10. 2023, <https://filmovakritika.cz/ceny/ceny-ceske-filmove-kritiky-2019/>.
- Sedláček, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989–1998* (Praha: Česká televize, 2012).
- Sládeček, Petr. „Dědictví aneb Troška dynamitu“, *Lidové noviny*, 17. 12. 1992, 4.
- Slouka, Tomáš, ed. *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po 13. sjezdu KSČ* (Praha: SPN, 1972).
- Smith, Barbara. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1998).
- Spáčilová, Mirka. „Jedna velká folklórní manéž“, *MF Dnes*, 16. 12. 1992, 11.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Škopková, Andrea. „Film očima normalizace: Jan Kliment a Rudé právo 1971–1973“ (Bakalářská diplomová práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, 2012).
- Šiklová, Jiřina. „The ‘Gray Zone’ and the Future of Dissent in Czechoslovakia“, *Social Research* 57, č. 2 (1990), 347–363.
- Vlasák, Zbyněk, ed. *Autorka neklidu: Věra Chytilová očima české filmové kritiky* (Brno: Moravská zemská knihovna, 2021).

- Walmsley-Evans, Huw. *Film Criticism as a Cultural Institution* (New York: Routledge, 2018).
- Wohllhöffner, Vladimír. „Dědictví aneb Kurvahošigutntag!“, *Český deník*, 7. 1. 1993, 10.
- Zahrádka, Pavel. *Heteronomie estetické hodnoty: Sociologická kritika filozofické estetiky* (Brno: Host, 2015).
- Zuska, Vlastimil, ed. *Umění, krásu, šeredno: Texty z estetiky 20. století* (Praha: Karolinum, 2003).

Filmografie

- Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (Věra Chytilová, 1992)
- Divoké pivo* (Milan Muchna, 1995)
- Hořké léto* (Jan Bartoň, 1995)
- Hotýlek v srdci Evropy* (Milan Růžička, 1994)
- Intimní osvětlení* (Ivan Passer, 1965)
- Ještě větší blbec, než jsme doufali* (Vít Olmer, 1995)
- Slunce, seno, jahody* (Zdeněk Troška, 1985)
- Slunce, seno a pár facek* (Zdeněk Troška, 1989)
- Slunce, seno, erotika* (Zdeněk Troška, 1991)
- Trhala fialky dynamitem* (Milan Růžička, 1992)

Biografie

Ondřej Zach v letech 1987–1996 studoval obory Knihovnictví a vědecké informace a Filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V letech 1991–1998 publikoval mj. v časopisech *Kino*, *Cinema*, *Film a doba* a v denním tisku. V letech 1994–1998 byl členem programového týmu Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary (KVIFF). V letech 1996–2006 pracoval na různých programových pozicích v TV Nova. Od roku 2006 do října 2017 zastával různé programové a manažerské pozice ve společnosti HBO Europe. Od roku 2017 do září 2021 působil jako proděkan pro mezinárodní vztahy na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (do roku 2020) a vedoucí katedry FAMU International. V letech 2018–2022 působil jako člen Rady Státního fondu kinematografie. V roce 2020 absolvoval magisterský obor Filmová a divadelní věda na Univerzitě Palackého v Olomouci. V současné době je studentem doktorského studijního programu oboru Teorie a dějiny divadla, filmu, rozhlasu a televize tamtéž. Je členem České filmové a televizní akademie.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1773>

Tomáš Hubáček (Masarykova univerzita, Česká republika)

Přímá profesionalizace režisérů v animované tvorbě

Direct Professionalisation of Directors in Animation

Abstract

The presented study focuses on a remarkable phenomenon of Czechoslovak animated cinema. In the 1970s, Czechoslovakia witnessed a unique combination of two different worlds — amateur and animated film. Amateur directors of animated films could proceed directly to professional directing without obtaining a proper university film education or the need to undergo previous studio practice. This was made possible for five of them on the basis of their previous successes at amateur festivals and their unique artistic style. For these purposes, the text defines the term „*direct professionalisation*“ and explains its aspects. The study traces the directors' entry into the professional sphere, their continuity or discontinuity with amateur work and the change in their creative styles necessitated by their work in state film studios. Besides the directors themselves, the study focuses on the figure who fundamentally made their professionalisation possible — Jan Poš, dramaturge of Krátký film, who maintained close contacts with the amateur cinema world, can be considered a broker according to the terminology of actor network theory. As described in this thesis, the process of so-called direct professionalisation did not only occur in Bohemia, but also in Slovakia. Around the same time, Rudolf Urc, also a dramaturg, was a broker there. His position is roughly comparable to that of Jan Poš, and it is possible that these professionalisation processes also occurred in other countries with state-socialist modes of film production.

Klíčová slova

profesionalizace, amatérský film, animovaný film, Krátký film, Jan Poš

Keywords

professionalisation, amateur film, animated film, Short Film, Jan Poš

Ačkoliv představuje československý animovaný film fenomén dobře známý jak v tuzemsku, tak v zahraničí, bývá nejčastěji spojován s plodným obdobím tzv. české školy animovaného filmu, zahrnující zhruba dvacetileté období po skončení druhé světové války. Nastupující éra normalizace pak stále v oblasti filmové tvorby zůstává převážně chápána jako období, kdy autorští a kreativní tvůrci sváděli permanentní boj se státním aparátem a debutovat se podařilo jen nemnoha novým režisérům. Způsob, kterým kontroverzní Kamil Pixa řídil Krátký film, a umožňoval zde natáčet diskriminovaným tvůrcům nové vlny, byl již v minulosti popsán.¹⁾ Méně se však připomíná jeho vliv na film animovaný, ve kterém došlo za jeho přispění v 70. letech k unikátnímu setkání a prolnutí dvou specifických polí — filmu profesionálního a amatérského. Celkem pět amatérských režisérů bez formálního vysokoškolského vzdělání a bez nutnosti získat potřebnou praxi v rámci studia mohlo v té době přistoupit k samostatné režii krátkometrážních filmů či seriálů.

Otázku, jak definovat filmové amatérství a jak byl tento koncept uplatňován v poválečném Československu, zkoumáme v první kapitole textu. Stanovení amatérského a profesionálního pole nám umožní lépe objasnit principy a procesy profesionalizace, které popisuje kapitola následující. V té zavádíme též zásadní pojem *přímá profesionalizace*, při níž hrál důležitou zprostředkovatelskou roli mezi amatérským a profesionálním světem dramaturg Krátkého filmu Jan Poš. Právě jemu lze přičíst největší zásluhy za přivedení těchto režisérů do profesionálních struktur státního filmu. Jeho působení se nicméně neomezovalo jen na „vyhledávače talentů“ pro Krátký film, ale zároveň navazoval s režiséry i osobní a neformální kontakty, které, ač obtížně doložitelné a zaznamenatelné, svěbytně vypovídají o Pošově osobnosti a jeho vztahu ke konkrétním aktérům. Těm se věnuje kapitola třetí s názvem *Procesy profesionalizace*, která na základě biografií profesionalizovaných režisérů podrobněji vysvětluje procesy jejich přestupu z amatérského do profesionálního pole. Při jejich sledování je zřejmé, že *přímá profesionalizace* nebyla pouze specifikem českého filmového prostoru, ale že se s ní setkáváme ve stejné době i na Slovensku. Poslední část textu srovnává konvence v profesionálním a amatérském poli a reflektuje proměny pracovních postupů v případě profesionalizace. Ačkoliv si režiséři svůj autorský rukopis i v profesionálním prostředí do značné míry uchovali, byli konfrontováni s nutností pracovat ve strukturovaném kolektivu s pevnou hierarchií, což s sebou neslo možnosti volby některých spolupracovníků, naplňování zakázkové tvorby studií atd. Specifickou praxí je také jejich využívání starších námětů, kdy přetáčeli své amatérské filmy v nové, profesionální podobě, což mimo jiné může sloužit jako doklad určité kontinuity v jejich filmové práci napříč světem amatérského i profesionálního filmu.

Vymezení pojmu „amatérský film“ a jeho aplikace v československém poválečném kontextu

Při stanovování metodologického rámce je třeba zodpovědět otázku, kdo je filmovým amatérem. Odhlédneme přitom od pejorativního užívání tohoto termínu při subjektiv-

1) Viz např. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění* (Praha: Academia, 2012), 100–101; dokumentární film České televize *Uvnitř vnitra* (Josef Cisařovský, 2008).

ním hodnocení nízkých realizačních kvalit. Zřejmě nejkomplexnější teoretický rámec amatérského filmu nabídl francouzský filmový teoretik Roger Odin v textu „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“.²⁾ Právě jeho definice se v textu přidržíme, avšak jím vytyčené oblasti amatérského filmu přizpůsobíme pro aplikaci v podmínkách státně socialistického modu produkce.³⁾ Odin sám si je vědom jisté tekutosti pojmu *filmový amatér*: „Nejenže slovo amatér neustále přeskakuje z jedné sémantické osy na druhou – z osy vztahu k profesionální sféře na osu psychologické pozice (subjektu) —, ale samy tyto osy se rozdělují do různých systémů opozic.“⁴⁾ Na tyto osy lze dle Odina zanést hodnoty, které budou reprezentovat vztah konkrétního autora k daným specifickým práce, například jeho filmové vzdělání, finanční a realizační zázemí či vztah k profesionální sféře. Hodnoty na těchto osách zřídka budou dosahovat vrcholů, půjde daleko spíše o postupné přechody: někteří filmaři budou mít více kontaktů s profesionálním prostředím, další rozsáhlejší edukaci atd.⁵⁾ O amatérských filmařích můžeme říci, že obecně nebudou mít četné kontakty s filmově profesionálním prostředím, respektive že jejich účast na vzniku filmů není podmíněna pracovně. Tvorba filmů pro amatéry není zdrojem obživy, ale motivace pro tvorbu jsou zcela jiné.

Poměrně často spočívá vymezení amatérského pole také ve srovnání realizačních možností a dostupných technických prostředků. Zatímco profesionálové zaměřující se na hranou a dokumentární tvorbu ve studiích natáčeli nejčastěji své filmy na 35mm film, amatérům byly vyhrazeny takzvané *neprofesionální* formáty. Od původního 9,5mm se přešlo k formátu 8mm a později k jeho vylepšené verzi Super8. Specifickou pozici měl 16mm film, u něhož bývalo často zdůrazňováno, že se jedná o film *poloprofesionální*. Prakticky byl používán totiž v obou světech, jak v čistě amatérském, tak i profesionálním. Podle Laurenta Cretona definuje profesionála, mimo jiné, také vysoká míra technických dovedností a zkušeností, schopnost ovládat sérii nástrojů a technik, které mu umožňují vstoupit do hierarchizovaného prostředí, které má samo o sobě vysoké vstupní požadavky.⁶⁾

Laurent Creton problematiku rozdělení amatérské a profesionální kariéry vnímá jako opoziční, kdy se amatéři vymezují proti profesionálům a vice versa. „Amatér se chtěl nechtěl definuje tím, že odkazuje k profesionálním praktikám a k odpovídajícímu sociálně-profesnímu světu. I když jeho pozice ukazuje právě to, že není jeho součástí, definuje se se vzhledem k různým systémům symbolického, oborového a obchodního uznání.“⁷⁾ Pokud tedy je svět amatérských a profesionálních filmařů v tomto vztahu, pokouší se Creton definovat profesionálnost, neboť skrze ni pak lze dojít k definici světa amatérů. Svoji definici zakládá, jak je obvyklé, na sledování zaměstnaneckého poměru:

Běžně je definována dvěma podmínkami, které je lepší propojit v jedno: možností žít ze své činnosti a legitimováním svého konání instancí, která je způsobilá dát mu

2) Roger Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 5–33.

3) Viz Petr Szczepepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 31–63.

4) Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, 5.

5) Tamtéž, 5–6.

6) Laurent Creton, „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–52.

7) Tamtéž, 43.

nějakou nálepku (*label*). Profesionál je uznáván díky své profesionálnosti, která je deklarována, vyznačena a ověřována praxí, jež ji potvrzuje. Profesionální nálepka představuje strukturující a hierarchizující konvenci, která má garantovat expertnost, vytvořit v ní důvěru a základ pro její akceptování.⁸⁾

Pokud tedy profesionalita vychází z tohoto pojetí, je amatér někým, u koho neočekáváme, že řemeslo bezchybně ovládá, a to ani tehdy, když výsledkem jeho práce je produkt kvalitami odpovídající profesionálnímu. Amatér dle Cretona není zkrátka součástí hierarchizované struktury, jež by jeho dovednosti legitimizovala a garantovala.

Obě dvě prostředí můžeme chápat jako specifická *umělecká pole*, řídící se vlastními pravidly a pracující vlastními způsoby s distribucí kapitálu.⁹⁾ Všechny aktéry uvnitř jednoho či druhého pole aplikovaná pravidla ovlivňují a ti je respektují, nebo se proti nim mohou pokoušet vymezit či je měnit (v případě neprofesionálního filmu se pak tato snaha nejlépe projevuje vymezením tzv. *filmu nezávislého* či *filmového undergroundu* proti filmu amatérskému).¹⁰⁾ Pokud profesionální film pracuje především s kapitálem ekonomickým, neboť jeho aktéři jsou za svoji práci odměňováni finančně, amatérský pracuje především s kapitálem symbolickým. Aktér dle Bourdieho prostřednictvím něj získává v poli „explicitní či praktické uznání“, které pomáhá získávání moci uvnitř pole.¹¹⁾ Z tohoto důvodu měly a mají různé filmové přehlídky a festivaly pro filmové amatéry značný význam, neboť právě ocenění jejich prostřednictvím k zisku symbolického kapitálu vede. Vedle toho je lze také chápat jako zásadní uzly a místa setkávání se nejen pro aktéry v rámci amatérského pole, ale i pro jejich možný kontakt s polem profesionálním, neboť častou součástí festivalových porot byli právě i aktéři z profesionálních filmových struktur. Významu získávání symbolického kapitálu i kontaktů napříč poli se budeme věnovat detailněji při popisování procesu samotné profesionalizace.

Že se však obě tato pole proti sobě pouze nemusí vymezovat, ale koexistují ve složitějším spektru vztahů, uvádí také Odin:

V rozporu s tím, v co by se dalo doufat vzhledem k jeho marginální pozici vůči filmovému průmyslu, nelze *amatérský* film definovat jako alternativu profesionálního filmu. *Amatérští* filmaři se naopak záměrně staví do stejného pole jako profesionálové. Tím, že *amatérský* filmař klade důraz na techniku a dovednost, se nedefinuje jen prostřednictvím protikladu vůči rodinnému filmaři, ukazuje také vůli soupeřit s profesionálem: *amatérský* filmař je posedlý tím, aby jeho díla *vypadala profesionálně*.¹²⁾

8) Tamtéž, 44.

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

10) Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, 21.

11) Pierre Bourdieu, „The Forms of Capital“, in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John Richardson (New York: Greenwood, 1986), 246–247.

12) Odin, „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, 17.

Na jedné straně tedy filmoví amatéři chtějí napodobovat profesionální praxi, na straně druhé ale sami sebe identifikují jako neprofesionály, jsou si vědomi svých omezení a limitů, ať již technických, produkčních, či estetických.¹³⁾

Aniž bychom v tomto místě chtěli popisovat genezi a dlouhý vývoj amatérského filmového hnutí v Československu, je nutné pro vysvětlení profesionalizace alespoň nastínit jeho pozici ve vztahu k profesionální produkci. Únorové události roku 1948 vnesly do poměrně rozvětvené klubové praxe zásadní změny. Zrušen byl dosavadní zastřešující orgán, tedy Svaz klubů filmových amatérů, a nový rámec přinesl o dva roky později takzvaný Soběslavský plán, koncipovaný ministrem informací a osvěty Václavem Kopeckým.¹⁴⁾ Kopecký si byl vědom, že osvěta je důležitým ideologickým činitelem. Každá osvětová složka měla dle Soběslavského plánu vypracovat vlastní plán, který měl národní výbor přetvořit na kulturně-osvětový plán obce. Mělo se ještě více dbát na podporu souborů lidově-umělecké tvořivosti, kam spadal i amatérský film, a dohlížet na jejich odpoutání se od svazových základen. Jejich organizace nově přešla pod správu národních výborů, podniků či závodů, značnou část také spravovaly závodní kluby ROH.¹⁵⁾ Ideový a organizační dohled nad filmovými amatéry a dalšími zájmovými spolky převzala metodická organizace Ústředí lidové tvořivosti (pod zkratkou ÚLT; v roce 1954 přejmenováno na Ústřední dům lidové tvořivosti).

Vedle těchto organizačních změn začala v osvětových kruzích diskuze o tom, kdo má být oním „novým“ filmovým amatérem a jaké bude jeho postavení v nové společnosti. V první řadě z prostoru zájmové činnosti zmizelo slovo *amatér* a bylo nahrazeno pojmem *lidový umělecký pracovník*. V první kapitole své přepracované knihy *Úzký film od A do Zet* o tom napsal Karel Kameník, zamýšlející se nad tím, proč v československém prostředí přetrvává označení neprofesionálních fotografů jako fotoamatérů:

V běžné řeči však znamená amaterismus hluboce zprofanované slovo, značku, pod níž se skrývá povrchnost a diletantství, postrádající dostatek vnitřního zápalu, formálních schopností a kvalit. [...] Druhá příčina, proč vymycujeme z dnešního fotografického slovníku pojem amaterismus, tkví v tom, že fotografii ukládáme společný úkol: sloužit propagaci socialistické myšlenky a aktivně podporovat úsilí o výstavbu. Postrádalo by jakékoli logiky, kdybychom za těchto okolností rozdělovali fotografickou obec po staru na dva tábory. Naopak naším cílem je soustředit všechny fotografické pracovníky, účastníci se výstavby v jediném táboře, ovládaném společnou myšlenkou — myšlenkou socialistického realismu.¹⁶⁾

Na základě myšlenky tohoto „sjednocení v jediném táboře“ byla následně pozměněna pravidla pro amatérské soutěže v Československu. Každý účastník soutěže musel přihlásit své dílo prostřednictvím kroužku, v němž byl jako člen zaregistrován (tato podmínka však

13) Ke srovnání amatérského a profesionálního světa viz též Vojtěch Bednář, „Český amatérský film po roce 1989“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007), 16–19.

14) Václav Kopecký, *Soběslavský plán kulturně osvětové činnosti* (Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1950).

15) Jiří Knapík – Martin Franc, *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967: II. svazek [P–Ž]* (Praha: Academia, 2011), 837–839.

16) Karel Kameník, *Úzký film od A do Zet* (Praha: Orbis, 1953), 15–16.

nikdy nebyla důsledně dodržována), přičemž stejné pravidlo se od poloviny 50. let vztahovalo i na veřejné filmové projekce. V roce 1959 také byla vydána studie *Filmové právo*, ve které nacházíme sice stručnou, ale přesto výstižnou definici amatérského filmu z pohledu tehdejšího práva. Hlavním znakem amatérského filmu dle ní je, že „jeho zhotovením nebyl sledován cíl výdělečný, nýbrž náklady spojené s jeho výrobou nese výrobce“, a také, že „nesmí býti předmětem obchodu, nesmí býti za úplatu půjčován, ani výdělečně promítán“.¹⁷⁾ Tyto kroky můžeme chápat jako postupnou centralizaci amatérské filmové kultury ve státně-socialistickém filmovém prostředí. Možnost veřejného předvádění filmů či jejich přihlášení do soutěže (které představovaly formu distribučního okruhu) mělo být podmíněno členstvím ve státem zřízené a kontrolované organizaci. V tuzemském kontextu tak můžeme filmaře, sdružené v kroužcích, nazývat *amatéry institucionalizovanými* a filmaře, stojící mimo kroužky, a přesto svou činností sledující cíle filmových amatérů, *filmaři nezávislími*.

60. léta přinesla pozvolnou liberalizaci v oblasti kultury a s ní i oživení zájmových uměleckých činností. Hned v roce 1961 vyšly dvě nové významné příručky pro filmaře amatéry (*Filmová tvorba amatéra* Jana Kučery¹⁸⁾ a *Nová škola amatérského filmu* Jiřího Řehořky¹⁹⁾), a především začal opět vycházet specializovaný časopis *Filmovým objektivem*. Jeho přejmenování v roce 1968 na *Amatérský film* i názvy výše zmíněných publikací můžeme považovat za doklad, že otázka správné terminologie, ve smyslu označování filmových amatérů za lidově-umělecké tvůrce, nebyla již tak palčivá. Těžiště diskuze o amatérském filmu se přesunulo k otázce, čím mohou amatéři přispět svému okolí. Znovu tak byla nastolena například otázka přínosu vzdělávání prostřednictvím školních výukových filmů, vznesená již ve 30. letech Karlem Smržem, nebo také možnost zčásti pokrýt náplň vysílání Československé televize.²⁰⁾ Vznikaly takzvané *podnikové filmy*, které byly zhotovovány na zakázku (a svým způsobem tak neodpovídaly definici stanovené ve *Filmovém právu* z roku 1959) různých výrobních závodů.²¹⁾ Propustnost světa filmových amatérů a profesionálů, kterou tato praxe dokládá, je dále stvrzena také poměrně častou účastí filmových profesionálů na festivalech a přehlídkách amatérských filmů.

Právě v období 60. let můžeme pozorovat v amatérském filmu rostoucí zájem o animaci.²²⁾ Období let 1967–1973 můžeme v této oblasti označit za nejproduktivnější éru, ve které začalo působit několik významných autorů, kteří na mezinárodních přehlídkách získali cenná vyznamenání. V roce 1967 vznikl v Kladně festival amatérské animace Amatrik, který se stal komunikačním uzlem i místem získávání symbolického kapitálu. I jeho existence podnítila zájem řady amatérů o animaci. Čtyři z pěti profesionalizovaných režisérů, kterým se tento text věnuje, na Amatriku získali během své amatérské éry významná oce-

17) Jaroslav Jablonský – Jiří Langer – Václav Šefrna, *Filmové právo* (Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959), 19–20.

18) Jan Kučera, *Filmová tvorba amatéra* (Praha: Orbis, 1961).

19) Jiří Řehořka, *Nová škola amatérského filmu* (Praha: Orbis, 1961).

20) Viz též Štěpán Chalupa, „Přerovský amatérský film v letech 1969–1990“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021), 52–53.

21) Jim se věnuje studie Veroniky Jančové, která je shledává jako příklad poloprofesionální tvorby, neupravené tehdejším zákonem. Srov. Veronika Jančová, „Poloprofesionál nebo ‚profesionální amatér‘? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem“, *Iluminace* 28, č. 2 (2016), 45–60.

22) Pro dějiny amatérského animovaného filmu v předchozích dekáдах srov. Tomáš Hubáček, „Československý amatérský animovaný film“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017).

nění. Od roku 1973 se ale čím dál tím více prosazovali na přehlídkách animátoři slovenští a význam české amatérské animace začal slábnout. Vždy byla vázána na silné tvůrčí osobnosti, které se v průběhu 70. let dostávaly mimo sféru neprofesionální kinematografie. Jaroslav Cita a Jaroslav Zahradník, klíčoví aktéři „zlaté éry“, přešli do profesionálních studií. Stejně tak i Igor Ševčík, který se na domácí scéně objevil záhy po jejich odchodu (jeho blízký přítel Pavel Koutský v tu dobu opustil řady amatérů nástupem na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze a jeho kariérní cesta představuje odlišný typ profesionalizace, jak bude rozvedeno v následující kapitole). Ačkoliv se koncem 70. let začali na domácí scéně profilovat další režiséři, kteří tvořili kontinuálně a v jejich díle byl rozpoznatelný jasný autorský rukopis (např. Jaroslav Nykl nebo Zdeněk Junek), amatérů zájímajících se o náročnou disciplínu animace v této době již ubývalo. V 80. letech zájem o animaci oslabil také nárůst obliby videokamer, které sice přinesly do amatérského prostoru rozmach na poli filmu hraného, ale technicky neumožňovaly pookénkové snímání, nutné pro natáčení animovaných filmů. Se skončením Amatříku v roce 1985 pak přišel domácí amatérský animovaný film o svoji platformu pro setkání úplně.

Amatéri nepodléhali schvalovacím řízením a nebyli administrativně nuceni uplatňovat na svoji tvorbu autocenzuru. I díky tomu, že nemuseli splňovat výrobní plány a jejich tvorba závisela jen na možnostech jich samých, byla amatérská filmová tvorba vždy velmi dynamická a současně kvalitativně i kvantitativně rozkolísaná. Zatímco v jednom roce mohlo vzniknout paralelně velké množství filmů, v následujících letech bylo možné znamenat z vnějšího pohledu nevysvětlitelný útlum. Je nutné si uvědomit, že do kariér amatérských filmařů, a to častěji než do kariér filmařů profesionálních, výrazně vstupovaly jejich osobní problémy či okolnosti spjaté s jejich civilním životem. Zatímco pro profesionály tvorba filmu představovala zdroj jejich obživy a byli na ní do značné míry existenčně závislí, v případě filmových amatérů mohly k ukončení jejich zájmové činnosti přispět i takové faktory jako přestěhování se, obtížná finanční situace, narození potomka atd.

Způsoby profesionalizace československých režisérů animovaných filmů

Hovoříme-li o profesionalizaci amatérského filmaře v tuzemském kontextu, míníme tím tedy, že se jeho záliba ve vytváření filmů stává ziskovou (představuje primární zdroj jeho příjmu) a že je začleněn do širší hierarchie filmového studia (získává prostředky od produkce, konzultuje scénář s dramaturgem atd.; v případě státně-socialistického modu produkce se navíc zpravidla stává zaměstnancem státního studia)²³⁾. Ke vstupu amatérského režiséra do filmově-profesionálního prostředí mohlo v zásadě dojít třím způsobem, přičemž tuto základní typologii stanovujeme na základě námi provedeného výzkumu, a je tedy platná a funkční především pro něj:

1. prostřednictvím podnikových filmů (tzv. poloprofesionální film, profesionalizace *časověná* či *neúplná*)

23) Výjimku z tohoto pravidla představují specifické typy produkcí, například školní, vědecký či reklamní film. Zde nebyl filmař zaměstnancem státního filmového studia a některé okolnosti profesionalizace se tak na něj nevztahovaly.

2. profesionalizací *postupnou* — buď skrze studium na vysoké škole, postupným získáváním zkušeností ve studiu na odlišných než režijních pozicích, nebo kombinací obojího
3. pro úspěch jeho amatérských snímků (ať již skrze ocenění na domácích či tuzemských festivalech, nebo po prezentaci u konkrétních činitelů státního filmu) bylo autorovi umožněno přistoupit k režii okamžitě — tzv. *profesionalizace přímá*

Při tomto členění jsme si vědomi některých úskalí. První způsob nezavedl amatérské filmaře přímo do státních struktur výroby filmu, ale monetizace jejich práce, která vznikla na přímou objednávku podniku (tedy struktury spadající pod státní aparát), by zčásti podmínky profesionalizace naplňovala. Tento tzv. poloprofesionální film ale hraje v daném zaměření na animovaný film jen marginální roli. Podnikové filmy, jejichž tvorba byla svěřena amatérským klubům, měly primárně interní charakter — s nákladnější výrobou animovaných reklam se podniky obracely na studia profesionální, nebo na reklamní agenturu Merkur, stojící mimo státní filmový průmysl. Do světa poloprofesionálů také lze zařadit občasné kontakty amatérských filmařů s Československou televizí, kdy pro ni zhotovovali záběry z akcí, kam se televizi nevyplatilo vysílat profesionální štáb.²⁴⁾ Problematice poloprofesionální kinematografie se obsáhleji věnovala Veronika Jančová na stránkách časopisu *Illuminace*.²⁵⁾

Druhým, poměrně častým způsobem vstupu do profesionálních struktur bylo pro amatérské režiséry absolvování vysoké školy, nejčastěji FAMU nebo UMPRUM, a posléze nastoupení do profesionálního studia. Sem se také mohli dostat na původně jinou pozici a skrze působení v ní získat tolik zkušeností, že se časem propracovali k režii vlastní (pro nutnost absolvování těchto kroků zavádím v tomto textu termín *profesionalizace postupná*). Amatérský filmař ještě před studiem či získáním pracovního poměru navázal kontakt s kinoamatérským prostředím, naučil se základy práce s filmovou technikou, procesem vyprávění či technologií animace. Na festivalech získával zpětnou vazbu od profesionálů, zasedajících v porotách, a vytvářel si tak i síť kontaktů. Všechny tyto zkušenosti následně mohl zúročit jak při přijímacích řízeních na vysokou školu, tak při jejím studiu. Úspěšné absolutorium sice tvůrci zaměstnání na postu režiséra ve studiu nezaručovalo, ale významně zvýhodnilo jeho pozici při začátku profesionálního působení. Ve většině sledovaných případů si také tito tvůrci zachovali vazby na svět amatérské kinematografie — publikovali v časopisech pro amatérské filmaře, nebo zasedali v porotách amatérských festivalů.

Zřejmě nejlepší příklady *postupné profesionalizace* amatérských režisérů skrze procházení vícerymi pozicemi bez vysokoškolského vzdělání spatřujeme v kariérách slovenských animátorů Štefana Martauze (*1957) a Dušana Rástockého (*1944–†1978). Martauz po působení ve filmově-amatérském klubu v Považskej Bystrici spolupracoval společně s Vladimírem Pikalíkem a Ivanem Popovičem na realizaci prvního slovenského loutkového filmu *Strážca sen* (1979).²⁶⁾ Po absolvování devítiměsíční stáže v gottwaldovském studiu pokračoval ve slovenských studiích na pozici animátora a výtvarníka a k samostatné režii

24) Chalupa, „Přerovský amatérský film v letech 1969–1990“, 52–53.

25) K problematice poloprofesionální kinematografie srov. podrobněji Jančová, „Poloprofesionál nebo ‚profesionální amatér‘?“, 45–60.

26) O kariéře Vladimíra Pikalíka pojednal na stránkách *Zpravodaje československého filmu* stručně Jan Poš, srov. „Lidé, filmy, události“, *Zpravodaj československého filmu* 13, č. 19–20 (1987), 60.

přistoupil až v prostředí privatizované kinematografie večerníčkovým seriálem *Hrdinovia siedmich morí* (1991). Dušan Rástocký působil v bratislavském klubu filmových amatérů a jeho snímek *Ukradnuté slniečko* (1971) byl vybrán i do kolekce UNICA. Záhy nastoupil do košické televize jako kameraman a začal studovat pražskou FAMU.²⁷⁾ Svůj první samostatný profesionální projekt, kreslený večerníček *Kolovrátok*, ale nestihl před tragickou smrtí dokončit.

Příklady, kdy se filmový amatér dostal k samostatné režii prostřednictvím odborného vysokoškolského vzdělání, najdeme v českém prostředí několik. Ze světa animovaného filmu lze uvést například Petra Hviždě a Vladimíra Mráze, přičemž oba se ale věnovali animaci pouze po určité fázi své kariéry, buď amatérské, nebo profesionální. Skrze oba tyto světy postupoval svou tvorbou Pavel Koutský (*1957). Ten již od svých prvních amatérských filmů překvapoval festivalové poroty zejména dobře zvládnutými technikami vzhledem k relativně nízkému věku — první výrazně úspěšné dílo, *Konec neprůstřelného Billa* (1975), dokončil v sedmnácti letech. Na Amatriku jím zaujal dramaturga Krátkého filmu Jana Poše, kterému později přisuzoval velký vliv na své filmové vzdělání a tvorbu,²⁸⁾ ale i režiséra Františka Mikeše, dlouholetého vedoucího tamní poroty. Ten mu umožnil, aby se ještě jako student střední školy přišel podívat na výrobu animovaných filmů v televizním studiu.²⁹⁾ Po dalším Koutského filmu s názvem *Pohádková etuda* (1976) již přišlo studium na pražské UMPRUM, kde studoval obor filmové a televizní grafiky. Po absolutoriu nastoupil jako režisér v Krátkém filmu a do konce roku 1989 režíroval dvanáct filmů.

Jak jsme však již uváděli výše, studium vysoké školy nezaručovalo nalezení pracovního uplatnění ve filmovém studiu. Na FAMU byla navíc katedra animované tvorby otevřena až v roce 1991 a do té doby nabízela plnohodnotné vysokoškolské studium animace pouze pražská UMPRUM. K posílení praktického zaměření zdejších studentů došlo až v polovině 70. let, kdy Kamil Pixa s UMPRUM dojednal smlouvu, na jejímž základě mohli studenti této školy dokončovat své závěrečné filmy ve spolupráci s profesionálním studiem.³⁰⁾ Do té doby i absolventi školy častěji nastupovali na nižší pozice, odkud se postupně museli ve studiu k samostatné režii vypracovat — Pixova intervence pootevřela dveře nové generaci mladých animátorů, mezi něž lze zařadit právě již zmíněného Pavla Koutského, Jiřího Bartu či Dagmar Doubkovou.³¹⁾

Posledním typem profesionalizace, který je zároveň stěžejním pro tento text, je *profesionalizace přímá*. Při ní se z režiséra — amatéra stává režisér ve státní výrobní struktuře bez získané předchozí profesní praxe ve studiu (například na pozici fázaře, animátora či asistenta) i bez dosažení vysokoškolského uměleckého vzdělání na FAMU, UMPRUM a podobných školách. Objasnit procesy této cesty k profesionální kariéře je složitější, neboť probíhaly na neoficiální bázi a byly vždy silně vázány na vazby konkrétních zúčastně-

27) Rudolf Urc, „Kto prevezme štafetu?“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1980), 181.

28) Stanislav Ulver, „Animace — pátá láska Pavla Koutského“, in *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Národní filmový archiv – Krátký film Praha, 2001), 364.

29) Vlasta Jablonská, „Od amatérství k profesionalitě“, *Amatérský film*, č. 6 (1985), 131.

30) Veronika Hanáková, „Animace na periferii“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019), 47–48.

31) Edgar Dutka, „Nástin dějin českého animovaného filmu v paralelním pohledu“, in *Animace a doba*, ed. Ulver, 13.

ných aktérů. Průzkum v oblasti amatérského filmu vedl k pozoruhodnému závěru, že v československé poválečné kinematografii byla tato přímá profesionalizace nejsilněji spjata právě s tvorbou animovanou. Důvodem výlučnosti tohoto typu profesionalizace v animovaném filmu může být jeho specifický charakter produkce. Proces natáčení je méně kolektivní, než je tomu například u filmu hraného, a tak neklade na režiséra velké nároky ohledně koordinace filmového štábu. Preprodukce animovaného filmu také nesla pro výrobní studio v podstatě žádná výraznější rizika. Režisér/výtvarník většinou nakreslil v domácích podmínkách předem všechny výtvarné návrhy a fáze, které až po jejich finalizaci byly nasnímány kamerou v ateliéru, kde již nad nimi měl kontrolu profesionální kameraman s odpovídajícím technickým zázemím. Studio tak mělo prostřednictvím zkušených profesionálů zároveň i plnou kontrolu nad spotřebou nedostatkové filmové suroviny a nad filmovou technikou.

K přímé profesionalizaci zřejmě alespoň částečně docházelo i v oblastech vědeckého, školního či reklamního filmu. O praktické filmové vzdělání vědecké obce například usilovala Laboratoř vědeckého filmu, krátkodobě spolupracující i s výše zmíněnou metodickou organizací ÚDLT.³²⁾ K uspokojení poptávky oslovovala amatérské tvůrce také reklamní agentura Merkur — ačkoliv zde se jednalo spíše o oblast poloprofesionální tvorby, nelze vyloučit, že někteří tvůrci se stali stálými zaměstnanci společnosti.³³⁾ Fragmentárnost dochovaných zdrojů však v současnosti znemožňuje popsat zdejší okolnosti profesionalizace detailněji.³⁴⁾

Na tomto místě je důležité zdůraznit, že ke všem sledovaným případům přímé profesionalizace v animovaném filmu docházelo v průběhu 70. let (respektive v rozpětí let 1971–1979). Zásadním faktorem zřejmě byla stoupající poptávka po animovaných filmech, se kterou se studia Krátkého filmu v této dekádě musela vypořádávat. Jan Poš na stránkách své knihy *Výtvarníci animovaného filmu* naznačuje, že se studia v této době potýkala zejména s nedostatkem výtvarníků, kteří mnohdy nepatřili ke kmenovým a stabilně placeným zaměstnancům studií.³⁵⁾ Amatérští režiséři, kteří většinou byli tvůrci autorskými a výtvarné návrhy si vytvářeli sami, mohli být alespoň částečným řešením této situace. Podíváme-li se na tvůrčí profily jednotlivých profesionalizovaných amatérů, dojdeme skutečně k závěru, že jejich výtvarné styly byly specifické a ojedinělé. Například Igor Ševčík pracoval se surrealistickou totální animací,³⁶⁾ Jaroslav Zahradník s plastelínovými figurkami, Jaroslav Cita experimentoval s výrazovým minimalismem a Mojmír Jaroš s kolážovitou technikou. Jejich vstupem do profesionální sféry tak mohlo studio chtít diverzifikovat své pole výtvarných stylů a přístupů.

32) Lucie Česálková, *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014), 179–180.

33) Viz též Jana Ryšánková, „Vývoj a postavení agentury Merkur v období socialismu“ (Diplomová práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, 2018).

34) Za upozornění na Laboratoř vědeckého filmu i reklamní agenturu Merkur děkuji Lucii Česálkové. Srov. též Lucie Česálková, „Zboží především: Československá animace a reklama na počátku 60. let 20. století“, *Iluminace* 32, č. 4 (2020), 29–46.

35) Jan Poš, *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990), 88.

36) O totální animaci viz též Pavel Horáček, „Totální animace: Definování termínu v kontextu československého a světového animovaného filmu“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009).

Celý problém se ale netýkal jen možného nedostatku výtvarníků, ale i celkového růstu produkce zakázkové tvorby ve státních studiích. Možnost pokrýt její část nastínil v rozhovoru Jiří Kubíček, který právě tento faktor spojoval s profesionalizací značně produktivního Jaroslava City.³⁷⁾ Ten v Krátkém filmu vytvořil pro bratislavskou televizi dva večerníkové cykly — nejprve to byl seriál *Pán zametač Silvester* (1975) podle předlohy Marianny Grznárové, záhy poté začal pracovat na vlastním večerníčku *Šlimák Maťo a škriatok Klinček* (1976–1987), který se svými sto díly zůstává vůbec nejdelším večerníčkem realizovaným v Československu. To naznačuje, že amatérští animátoři mohli studiím pomoci uspokojit vysokou poptávku za cenu relativně nízkých rizik.

Role Jana Poše v přímé profesionalizaci

Zásadním faktorem pro přímou profesionalizaci v oblasti animovaného filmu ale bylo působení dvou konkrétních aktérů ve významných pozicích, kteří ji buď umožnili, nebo ji přímo aktivně zprostředkovali.

První touto osobností byl ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa. Jeho bychom v celém procesu profesionalizace mohli označit za patrona, jehož působení dávalo dramaturgům možnost přivést do struktury aktéry zvenčí. Ačkoliv o jeho motivaci můžeme pouze spekulovat, dle Jiřího Kubíčka bylo hlavním cílem, který Pixa coby ředitel sledoval, zejména plnění stanoveného dramaturgického plánu a aktivní obesílání zahraničních festivalů.³⁸⁾

Klíčovou postavou pro umožnění přímé profesionalizace byl Jan Poš. Ten působil nejprve na Barrandově jako dramaturg, odkud v roce 1957 přešel do Krátkého filmu. Zpočátku měl na starosti dokumentární filmy, od roku 1963 se však začal věnovat animaci, a to už od počátku na pozici šéfdramaturga animované tvorby, ve které setrval až do politicky motivované reorganizace studia v roce 1969. I poté zůstal v Krátkém filmu, a to na pozici řadového dramaturga,³⁹⁾ a stal se kmenovým dramaturgem studia animovaného filmu v Čiklově ulici, než na konci 70. let odešel do penze,⁴⁰⁾ kdy na jeho místo nastoupil Jiří Kubíček. Doba, v níž se Jan Poš rozloučil s působením v Krátkém filmu, také koresponduje s koncem přímé profesionalizace amatérských animátorů.

S amatérským prostředím se poprvé setkal zřejmě v roce 1967, kdy vedl porotu již zmíněného kladenského Amatruku. Následně veřejně vystupoval v zájmu neprofesionálního filmu i na dalších akcích, například na Symposiu amatérské tvorby v Hronově.⁴¹⁾ K amatérským filmařům měl dle vzpomínek dobrý vztah na neoficiální úrovni. Poskytoval jim své rady ohledně technických postupů, námětů i hotových filmů.

Nespokojil se však s působením pouze v poli amatérského filmu, ale díky své pozici se stal klíčovou osobností pro přímou profesionalizaci animátorů. Umožňoval mu to zejména jeho vliv v Krátkém filmu a také to, že jedním z interních úkolů dramaturgie studia bylo vyhledávat nové talenty. Tento úkol byl naplňován spíše sporadicky, ale u výrazných osob-

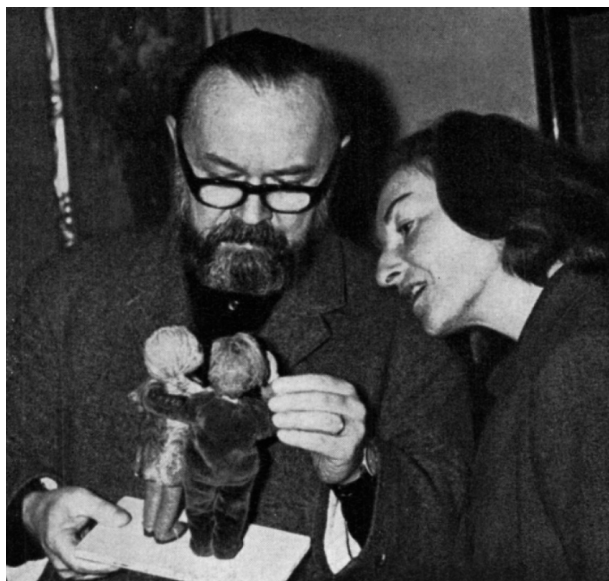
37) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček, 29. 9. 2021.

38) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

39) Jan Rejžek, „Filmová loučení 1996“, *Filmový přehled* 49, č. 4 (1996), 41.

40) Hanáková, „Animace na periferii“, 27.

41) Alena Kučerová, „Symposium amatérské tvorby“, *Amatérský film*, č. 3 (1970), 41–43.



Obr. 1: Jan Poš na festivalu Amatrik v roce 1969 prohlíží loutky animátorů manželů Hobijnových z Nizozemska. Zdroj: *Amatérský film*, č. 7 (1969), 121b.

ností amatérské animace si zřejmě Jan Poš uvědomil jejich potenciál a dokázal jejich působení v profesionálních studiích prosadit. Období 70. let před Pošovým odchodem do penze tak představuje v tuzemském kontextu ojedinělý prostor, v němž se mohli zájemci z řad amatérských animátorů, vystudovaní, vyučení či pracující ve zcela jiných oborech, dostat mezi filmové profesionály pouze na základě svých vlastních dovedností, unikátního výtvarného stylu a úspěchu na soutěžních přehlídkách. Hranice mezi amatérským a profesionálním filmem se v tuto dobu výrazně ztenčila takovým způsobem, který nastal znovu až počátkem 90. let.

Jan Poš získával své kontakty s amatérskými režiséry právě na Amatriku. Čtyři z pěti sledovaných režisérů animovaných filmů, kteří později vstoupili do profesionálních struktur, poznali Poše právě zde.

Prvním z nich byl Jaroslav Zahradník (*1938–†1973), původním povoláním keramik a glazér v rakovnickém závodě RAKO.⁴²⁾ Amatérské filmové tvorbě se věnoval už od roku 1966 a již ve svých raných filmech, jako jeden z prvních animátorů u nás, pracoval s technikou *claymation*.⁴³⁾ Zatímco jeho první snímky zůstaly bez většího povšimnutí, kolekce, kterou se svým bratrem Miroslavem přihlásil na první ročník Amatriku, slavila větší úspěch a získala Lidickou růži, jednu z hlavních cen festivalu. Jan Poš, který v téže roce předsedal porotě, napsal o Zahradníkově výtvarném stylu na stránkách časopisu *Filmový objektivem* toto:

42) Vedle své filmářské činnosti se Jaroslav Zahradník věnoval i figurální keramice, se kterou se zúčastnil několika výstav. Ladislav Mička, *Kulturní tvář Rakovníka: I. část* (Rakovník: Okresní muzeum a galerie, 1976), 64.

43) Animaci tvarů z formely se zhruba ve stejné době začal v profesionálním prostředí věnovat na Kudlově výtvarník Zdeněk Seydl (například filmy *Ber dej* [1970] nebo *Fydli mydli* [1971]).

Tady již nejde o žánrovou pestrost a přizpůsobivost, jako u kolekce Citových filmů, ale o pravý opak; o naprosto jednotný a původní výtvarný pohled a ironizující humor, o velmi osobitý výraz. Trochu bezbožný a improvizovaný, ale spontánní a účinný. Z moduritu modelované animované figurky nejsou ani zdaleka hezké, ale tím lidštější, živější a pravdivější.⁴⁴⁾



Obr. 2: Sken filmového políčka z kombinovaného filmu Jaroslava Zahradníka *Hlíňák* (1968), oceněného na mezinárodním festivalu UNICA zlatou medailí.

Poš téhož roku pozval Zahradníka na prohlídku profesionálních filmových studií a údajně mu měl nabídnout i možnost přetočit svůj oceněný film *Špacír* v profesionálních podmínkách. Zahradník tuto nabídku prozatím odmítl s tím, že nejprve zkusí natočit v amatérských podmínkách film s frekvencí dvaceti čtyř obrázků místo šestnácti, jak byl dosud zvyklý.⁴⁵⁾ Znovu se setkali na Amatruku roku 1969, kam Zahradník přihlásil svůj film *Hlíňák*. Za tento svůj krátký snímek, spojující hranou akci s claymation animací, získal jeho autor celou řadu ocenění včetně zlaté medaile na mezinárodním festivalu UNICA v Lucemburku. Krátce po této zkušenosti již vstoupil do profesionální sféry poněkud atypickým způsobem, jak bude popsáno později.

Jak vyplývá z výše uvedené citace z periodika *Filmovým objektivem*, v témže roce poznal Poš na Amatruku i druhého profesionalizovaného amatéra Jaroslava Citu (*1926–†2013). Cita pracoval v propagačním oddělení náhodského podniku Rubena a animovanému filmu se věnoval od roku 1966.⁴⁶⁾ S Pošem jej již od prvního ročníku Amatruku, kde Cita uvedl svůj oceňovaný minimalistický snímek *Černoch*, spojilo pevné přátelství. V rozhovoru Cita označil Poše za „bezvadného dědu“, kterého potkal „ve správný čas a na správném

44) Jan Poš, „Amatrik – Kladno 1967“, *Filmovým objektivem*, č. 7 (1967), 121–123.

45) Tamtéž, 122.

46) Kromě animovaného filmu působil Jaroslav Cita také jako ilustrátor a autor knih pro děti. Celoživotně se věnoval tvorbě kreslených vtipů, jejichž počet vyčíslil jeho blízký přítel Jan Tydlitát na bezmála jedenáct tisíc. Jan Tydlitát – Jindřich Roubíček, *Jaroslav Cita: Kreslený film a humor* (Rychnov nad Kněžnou: Rychnovská osmička, 1989), 1.

místě“.⁴⁷⁾ Pro *Galerii amatérských filmařů* Cita vzpomínal, že právě od Poše přišla roku 1973 nabídka ke vstupu do profesionálních studií.⁴⁸⁾ Motivací pro pozvání City mezi profesionály ale v tomto případě zřejmě nebyl vyhraněný výtvarný styl jako v případě Zahradníkově, ale Citova tvůrčí produktivita. Během jeho amatérské tvorby nepředstavovaly výjimku roky, kdy uvedl devět nových filmů. Cita tak mohl být pro Krátký film přínosem zejména díky své rychlosti a pracovnímu nasazení. V době, kdy výrobní zakázky převyšovaly kapacity Krátkého filmu, se tak obsazení Jaroslava City pro tvorbu večerníčků zdálo jako ideální způsob uplatnění.

V pořadí třetím amatérským režisérem, který vstoupil do státních studií, byl Igor Ševčík (*1951–†2003). Poté, co se přestěhoval z rodného Slovenska do Prahy, vystřídal několik zaměstnání a po nedokončeném studiu na Střední uměleckoprůmyslové škole na Žižkově se začal věnovat tvorbě animovaných filmů.⁴⁹⁾ V roce 1974 svým debutem *Siesta*, natočeným technikou totální animace, zaujal na Amatruku nejen Jana Poše, ale i porotu, která mu udělila jednu z hlavních cen festivalu. Ševčík pak následně na tuzemských festivalech, například na uničovské Mladé kameře,⁵⁰⁾ získal celou řadu ocenění a *Siesta* byla i součástí československé kolekce na mezinárodní přehlídce UNICA. Jan Poš měl po skončení Amatriku Ševčíkovi doporučit, aby se obrátil na hlavního dramaturga Krátkého filmu Vladimíra Goldmana ohledně možnosti film přetočit v profesionálních podmínkách, k čemuž brzy poté také došlo.⁵¹⁾ Když v roce 1976 uvedl Ševčík svůj druhý a poslední amatérský film *Imprese*, byl již zaměstnaným režisérem Krátkého filmu.

Posledním autorem, na jehož vstup do profesionálního pole měl Jan Poš přímý vliv, byl Petr Kratěna (*1955). Se světem amatérského filmu navázal kontakty během doby, kdy se učil na klempíře v Hradci Králové. Na rozdíl od předchozích uvedených se ale Kratěna s Pošem nesetkal na Amatruku, nýbrž na přehlídce Rychnovská osmička. Jedná se o jediný případ ze sledovaných, kdy byl za nejvýznamnější komunikační uzel považovaný jiný festival než Amatrik. Poprvé se oba muži setkali již v roce 1975, kdy zde Kratěna získal jednu z hlavních cen za svůj debut *Amatér*. Pozvání do profesionálních studií měl Petr Kratěna získat po úspěchu svého filmu *Jak* v roce 1978. Jan Poš, který byl v tomto roce členem poroty, měl přímo v Rychnově iniciovat schůzku v Praze, která by vedla k přetočení oceněného snímku v profesionálních podmínkách.⁵²⁾ Kratěna přijal a záhy se stal externím spolupracovníkem Studia Jiřího Trnky.

Pětici profesionalizovaných režisérů uzavírá Mojmir Jaroš (*1948), jehož kariéra se však od předchozích případů odlišuje. Nebyl totiž nikdy členem žádného kinoamatérské-

47) Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata, 22. 6. 2001. Sběrka zvukových záznamů, Národní filmový archiv, N0113-01-01-GAF-V.

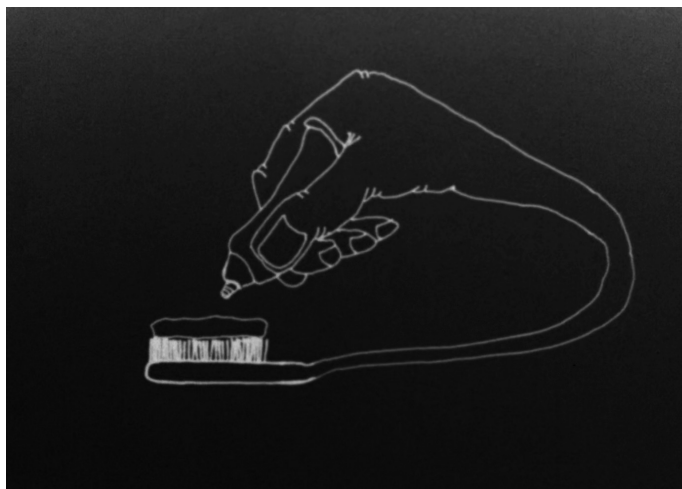
48) Tamtéž.

49) Vedle filmové tvorby se Igor Ševčík celý život věnoval grafice a malířství. V 70. letech také navrhoval filmové plakáty. Josef Kučera, „Precizní ve všem“, in *Igor Ševčík 1951–2003* (Praha: VIVO, 2004), nestr.

50) V Uničově se Igor Ševčík seznámil s Viliamem Paulínym, členem kulturního oddělení Ústředního výboru Socialistického svazu mládeže. Podle Ševčíkových vzpomínek měl mít Paulín, podobně jako Poš, podíl na jeho vstupu do profesionálního pole – jaký však byl Paulíného konkrétní vklad, je nejasné. Rozhovor s Kateřinou Ševčíkovou vedl Tomáš Hubáček, 22. 5. 2021.

51) Rozhovor s Igorem Ševčíkem vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata, Národní filmový archiv, Sběrka zvukových záznamů, f. Galerie amatérských filmařů, sign. N0113-01-01-GAF-V (audiovizuální záznam).

52) Rozhovor s Petrem Kratěnou vedl Tomáš Hubáček, 11. 3. 2022.



Obr. 3: Ševčíkův druhý a poslední amatérský snímek *Imprese* (1976) zachycuje surrealistickým způsobem těžké ráno probouzejícího se muže. Později námět tohoto filmu Igor Ševčík přetočil do profesionální podoby pod názvem *Ráno po flámu* (1979).

ho klubu a na jeho vstup do profesionálního pole neměl Jan Poš přímý vliv. Jaroš studoval Vysokou školu chemicko-technologickou v Praze, odkud však byl poté, co se zapojil v roce 1968 do studentských stávek, vyhozen. Záhy se však na školu vrátil jako zaměstnanec oddělení výzkumu.⁵³⁾ Již během studia začal vytvářet animované filmy, které jako diskžokej promítal na diskotékách jako vizuální podkres.⁵⁴⁾ V polovině 70. let sám telefonicky kontaktoval Krátký film, zda by o jeho animované filmy studio neprojevovalo zájem. Byl pozván na předvedení svých děl mezi dramaturgy studia, kteří je měli posoudit. Jaroš sám vzpomíná, že během projekce do místnosti vstoupil šéf Krátkého filmu Kamil Pixa a nevybíravě dramaturgům vynadal pro nedostatek nových výtvarníků animovaných filmů ve studiu. Takřka ihned po projekci svých amatérských filmů tak získal smlouvu, která z něj učinila stálého režiséra Krátkého filmu.⁵⁵⁾ Ačkoliv byla cesta Mojžíra Jaroše do profesionálního studia výrazně odlišná od předchozích případů, neznamená to, že by se s Janem Pošem nesetkal. Dle Jarošových vzpomínek jej Poš navštěvoval u něj v bytě a při diskuzích o uměleckém dění navázali společné několikaleté přátelství.⁵⁶⁾

Jak je z výše uvedeného patrné, role Jana Poše byla pro přímou profesionalizaci stěžejní, neboť byl v kontaktu se všemi profesionalizovanými amatéry. Otázkou zůstává, na základě jakých kritérií vybíral Poš amatérské režiséry, kterým vstup do profesionálního pole nabídl či pomohl zprostředkovat. Odpovědi budou v tomto ohledu pouze přibližné, neboť známe pouze ty případy, kdy režiséři na jeho nabídku přistoupili, a není jasné, kolik dalších autorů Jan Poš s případnou nabídkou mohl oslovit. Když se podíváme na vítěze jednotlivých ročníků festivalu Amatrik, je patrné, že se na oceněných místech často umísťo-

53) Rozhovor s Mojžírem Jarošem vedl Tomáš Hubáček, 20. 8. 2021.

54) Když Mojžíra Jaroš v roce 1982 odešel do emigrace, veškeré tyto snímky vzal s sebou a v Německu je prodával a rozdával známým a přátelům z uměleckých kruhů. Z těchto důvodů dnes není známý či dostupný žádný jeho amatérský film, který by nám poskytl představu o Jarošově tehdejší výtvarném stylu.

55) Nakolik je toto svědectví pravdivé, z důvodu absence jakýchkoliv archivních materiálů či osobních vzpomínek nelze prokázat. Rozhovor s Mojžírem Jarošem vedl Tomáš Hubáček.

56) Tamtéž.

vali režiséři, kteří později do profesionální sféry skutečně vstoupili. Když o nich Jan Poš ve svých článcích v *Amatérském filmu* psal, oceňoval na jejich filmech zejména dva výrazné aspekty — jednak schopnost dobře odvyprávět příběh a podat divákovi srozumitelnou pointu, jednak unikátní výtvarný projev. Je tedy potřeba rozsah Pošovy zprostředkovatelské role poněkud rozšířit — Poš nevyhledával pouze schopné režiséry, ale i nosné filmové scénáře, které by bylo možné v profesionálním studiu znovu přetočit a zpřístupnit je tím širšímu publiku.

Přímá profesionalizace však nebyla omezena na pražská studia, s podobnými kariérami se lze setkat také na Slovensku. Tamní základna pro tvorbu animovaného filmu se zformovala později než v Čechách, konkrétně v roce 1965, kdy vzniklo oddělení animace při Štúdiu krátkych filmov v Bratislavě. Slovenští animátoři často neměli příležitost získat před vstupem do profesionálního pole praktické dovednosti a osvojovali si je tak až ve studiu samotném (situace tím připomíná poválečný rozvoj animovaného filmu v pražských studiích). I na Slovensku můžeme nalézt vlivnou osobnost zprostředkovatele, kterou byl Rudolf Urc, toho času dramaturg Kresleného filmu v Bratislavě. Vladimír Pikalík, jeden z profesionalizujících se amatérů, popsal Urce jako „lanaře“, který vyhledával talenty pro profesionální film.⁵⁷⁾ Urc v rozhovoru pro Online lexikón slovenských filmových tvorcov vzpomíná, že se tehdejší slovenská animace nepotýkala s nedostatkem výtvarníků, ale zručných animátorů, kteří by ovládali principy tvorby animovaného filmu. Krátký film v Praze nechtěl na Slovensko vysílat vlastní lektory či animátory, a tak bylo nutné oslovit amatérské tvůrce, kteří by tuto praxi do profesionálních studií přinesli a pomohli vytvořit základy zejména pro tvorbu loutkového filmu. Rudolf Urc popsal svůj kontakt s amatérským prostředím takto:

Pri Považských strojárnach bol závodný klub a podporoval záujmovú činnosť [...]. Pre nás pre všetkých bol animovaný film dosť novum a všetci sme sa cítili byť vlastne amatérmi. [...] Pozvali ma teda do Považskej Bystrice, dokonca do poroty, mysleli si, že tomu rozumiem. A tam som sa zoznámil s ľuďmi, ktorí mi strašne veľa dali, pretože to boli ľudia, ktorí o tom vedeli viac ako my. Hoci boli oficiálne označení za amatérov. Všetko si sami robili. Od pultíkov, cez kamery, po všelijaké trikové záležitosti. [...] Mne bolo jasné, že keď sa chceme dostať dopredu, budeme musieť nejako využiť týchto ľudí.⁵⁸⁾

Mimo již zmíněného Vladimíra Pikalíka tak v průběhu 70. let do slovenských studií nastoupili minimálně čtyři další původně amatérští režiséři — František Jurišič, Štefan Martauz, Dušan Rástocký a Július Hučko. V jejich kariérách najdeme k českým případům řadu paralel — produktivní František Jurišič se například jako Jaroslav Cita zaměřoval na tvorbu večerníčkových seriálů.⁵⁹⁾ Július Hučko podobně jako Petr Kratěna z neznámých důvodů ukončil své profesionální působení ve studiu po realizaci pouhých dvou snímků.

57) Vladimír Pikalík, *Z histórie amatérského filmu na Slovensku: Zo spomienok autora* (Bratislava: Národné osvetové centrum, 1992), 43–44.

58) Rozhovor s Rudolfem Urcem vedla Katarína Martincová, „Rudolf Urc“, *Online lexikón slovenských filmových tvorcov*, cit. 7. 4. 2024, <https://www.filmovestudia.sk/rudolf-urc>.

59) Miloš Krekovič, „Režisér — animátor František Jurišič: Okom vidíme menej ako mucha“, *SME Kultúra*,

Z těchto odstavců je patrné, že k přímé profesionalizaci docházelo i na Slovensku, a to přibližně ve stejné době, v jaké se odehrávala v Čechách. Motivace pro profesionalizaci amatérů zde však byla výrazně odlišná. Zatímco čeští amatéři přicházeli do již zavedených struktur, slovenští tvůrci je teprve pomáhali konstruovat a jejich význam pro vznik profesionální animované tvorby tak byl skutečně zásadní.

Vstup do profesionálního pole

Skok z amatérského filmování mezi profesionály byl šílený. Pro mne byl film koníček a dostat se k práci, která člověka baví, to je moc fajn. Amatérský film si ale může dělat, když máš chuť, kdežto tady se musí dělat pořád. Ještě že jsem té chuti měl spoustu. Jen to tempo jsem musel přidat.⁶⁰⁾

Jedním ze zásadních rozdílů mezi amatérským a profesionálním filmovým polem je, jak již bylo řečeno, že amatér vykonává práci na filmu ve svém volném čase a ze záliby, bez nároku na honorář. Vstupem do profesionálního pole se pro režiséry stala práce na filmech primárním zdrojem jejich živobytí. Mezi studiem a režiséry ale existovaly dva hlavní typy pracovních vztahů, které se od sebe v dílčích věcech odlišovaly.

Typem, který představuje kariéra Jaroslava Zahradníka, Mojmíra Jaroše a Igora Ševčíka, je vstup do Krátkého filmu Praha na pozici stálých zaměstnanců. V takovém případě byla s režisérem podepsána standardní zaměstnanecká smlouva. Jedna z výhod, která zaměstnancům studií plynula, byl stálý měsíční příjem, který dostávali bez ohledu na to, zda přicházeli s vlastní látkou či nikoliv. Mojmír Jaroš v rozhovoru⁶¹⁾ uvedl, že během jeho kariéry (roky 1977–1982; pak následovala jeho emigrace) ve Studiu Jiřího Trnky činila tato částka přibližně 1200 Kčs.⁶²⁾ Tato relativně nízká částka podle Jiřího Kubíčka režiséry nutila, aby byli ve studiu aktivní a snažili se dosáhnout na honoráře za pracovní pozice na filmových projektech.⁶³⁾

Jaroslav Zahradník nastoupil na pozici režiséra a animátora v nuselském studiu animovaného filmu, takzvané Čiklovce, kde se zúčastnil i výběrového řízení. Zahradníkovu rozhodnutí absolvovat přijímací řízení, místo aby přijal dřívější přímé pozvání Jana Poše do studia, je dnes obtížné interpretovat, neboť detailní okolnosti jeho vstupu do profesionálního zázemí nejsou známy. Od srpna 1970 zde začal spolupracovat s režisérem Josefem Klugem na seriálu *O kocouru Mikešovi a jeho přátelích*, záhy se však pustil do vlastních autorských projektů. Jako „kmenový“ režisér studia byl denně přítomen v ateliéru a mohl dohlížet na všechny výrobní fáze svého filmu. U Jaroslava Zahradníka byl stálý pracovní

7. 10. 2010, cit. 18. 2. 2023, <https://kultura.sme.sk/c/5577313/reziser-animator-frantisek-jurisic-okom-vidime-menej-ako-mucha.html>.

60) -jk-, „S lidmi od fochu: S Jaroslavem Zahradníkem“, *Amatérský film*, č. 3 (1972), 48.

61) Rozhovor s Mojmírem Jarošem vedl Tomáš Hubáček.

62) Nedatovaná honorářová karta Krátkého filmu dává představu, v jakých finančních mezích byli režiséři oceňováni. U animovaného filmu do 15 minut byly honoráře následující: námět 600–2 000 Kčs; povídka 1 000–2 400 Kčs; literární a technický scénář 3 000–5 000 Kčs. Tyto honoráře získávali jak stálí zaměstnanci, tak externí spolupracovníci. Soukromý archiv Jiřího Kubíčka.

63) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

poměr nutný vzhledem k tomu, že pracoval s loutkovou animací, kterou by nebylo možné připravit externě (potřeboval pro postavení scény ateliér, světla a snímání jednotlivých fází na místě), narozdíl od dalších uvedených režisérů.

Stálým zaměstnancem studia se stal i Mojmir Jaroš, dříve laborant na Vysoké škole chemicko-technologické, který byl od roku 1977 zaměstnán ve Studiu Jiřího Trnky. I on na počátku vytvářel animované filmy, které vyžadovaly přítomnost ve studiu a nebylo možné je předpřipravit zvlášť. Jeho první dva autorské filmy *Jedna z možných cest* (1977) a *Fantazie pro všední den* (1978) pracovaly totiž s technikou fotografických koláží a ploškovou animací.

Igor Ševčík byl dle vzpomínek své manželky zaměstnancem Krátkého filmu jen na nedlouhou dobu během realizace svých prvních dvou profesionálních filmů. Zajímavostí je, že v jeho případě stanovilo vedení Krátkého filmu podmínku, že Ševčík bude muset absolvovat středoškolské vzdělání s maturitou. Z tohoto důvodu se zapsal na dálkové studium filmové školy v Čimelicích, kterou absolvoval maturitní zkouškou v roce 1979.⁶⁴⁾ Po neshodách s vedením studia pracoval již jako umělec na volné noze, a tedy jako externista.⁶⁵⁾

Igor Ševčík v 80. letech a Petr Kratěna po celou dobu své kariéry byli zaměstnáni u Krátkého filmu coby externí umělci na volné noze. V tomto případě měli nárok na autorské honoráře, ale neměli k dispozici zázemí ve filmovém studiu po celou dobu výroby snímku a nepobírali fixní plat. Výhody mohla skýtat větší volnost a individuální pracovní doba (ačkoliv existovaly termíny, do kterých museli výsledky své práce prezentovat dramaturgovi). Igor Ševčík pracoval ve svém ateliéru na I. P. Pavlova, kde rozkresloval jednotlivé fáze svého animovaného filmu na ultrafán (podle předem dramaturgicky schváleného námětu a scénáře, zařazeného do výrobního plánu studia). Do prostoru studia se přesunul až poté, co měl veškeré preprodukční práce hotovy. Obdobně Petr Kratěna fáze svých dvou filmů připravoval doma v Hradci Králové či Jaroměři a do Prahy jel až poté, co měl nakreslené veškeré fáze.

Z dochovaných materiálů a rozhovorů není zcela patrné, jakým pracovním poměrem byl v Krátkém filmu vázán Jaroslav Cita. Pravděpodobné je, že pro zakázkové oddělení pracoval coby externista, neboť kreslené fáze filmů připravoval podobně jako Ševčík nebo Kratěna mimo prostor studií doma ve Vysokové u Náchoda. V průběhu jeho tvorby *Slimáka Maťa a škriatka Klinčeka* bylo dokonce změněno výrobní studio, když se produkce tohoto večerníčku pro bratislavskou televizi přesunula z pražského Kresleného filmu do ostravského Prométhea.⁶⁶⁾ Pokud odhlédneme od zakázkové televizní tvorby, tak své autorské programové filmy natáčel Cita buď ve studiu Bratři v triku, nebo v již zmíněném Prométheovi. I toto střídání studií by bylo pravděpodobnější u externisty než u zaměstnance studia, ale je důležité zmínit, že s Prométheem spolupracovali i další režiséři z Krátkého filmu v Praze, většinou na kratší dobu či při zaučování.

64) Jiří Ptáček a kol., *30 let střední průmyslové školy filmové v Čimelicích* (Čimelice: Střední průmyslová škola v Čimelicích, 1982), 27.

65) Rozhovor s Kateřinou Ševčíkovou vedl Tomáš Hubáček.

66) Tento přesun v rozhovoru Jaroslav Cita vysvětluje tak, že se nechtěl vzdát spolupráce s Jaroslavem Celbou, který ke *Slimákovi Maťovi* a *škriatkově Klinčekovi* skládal hudbu a vytvářel zvukové efekty. Náměstek studia však Celbu chtěl kvůli úspoře financí ze studia vyhodit, a tak došlo ke konfliktu s Citou, který měl eskalovat v přesunutí produkce večerníčku do Ostravy. Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata.

Přestup do profesionálního pole představoval i rozdíly v používaných technologiích. Profesionální filmy se natáčely na 35mm filmový materiál, pouze v případech krátkometrážních animovaných filmů se často vyráběly i 16mm kopie, zatímco amatéři standardně používali film úzký, tj. 8 a 16mm. Lišil se i počet naanimovaných políček za vteřinu. Standardním postupem u profesionálního kresleného filmu bylo natáčení na 24 snímků za vteřinu, přičemž ve většině případů stačilo vytvořit 12 kreseb, které se poté nasnímaly dvakrát. I v tomto ohledu existovaly výjimky: v totální animaci Igora Ševčíka se žádné okénko neopakovalo a vytvářel skutečně 24 kreseb na jednu vteřinu filmu. Amatéři většinou pracovali s šestnácti políčky za vteřinu, takže stačilo vytvořit osm kreseb, ale existovaly zde rozdíly, zejména vzhledem k typu animace a volbě materiálů.

Rozdíly ve vybavení animačního studia v amatérské a profesionální tvorbě popsala na stránkách *Amatérského filmu* v roce 1976 Věra Smetanová.⁶⁷⁾ Ta při snaze vysvětlit vznik kresleného filmu upozorňuje amatéry na některé odlišné postupy v profesionální praxi, včetně toho, že první návrh fází se kreslil na pauzovací papír na prosvětlovacím stole a až po zkušební projekci se tyto návrhy překreslily na ultrafán, následně se konturovaly a kolorovaly. Amatérští animátoři běžně kreslili rovnou finální verze, které použili ve filmu. Většinou totiž neexistovala další osoba, s níž by průběžnou verzi měli či mohli konzultovat, a zároveň je vedla nutnost šetřit drahým filmovým materiálem. Problémem pro amatéry bylo také nalezení vhodného materiálu k rozkreslování fází – profesionální ultrafány byly drahé a nedostatkové, kreslení na čtvrtky obnášelo nutnost vždy překreslit znovu celé pozadí a jiné průhledné fólie se sháněly až do poloviny 80. let velmi obtížně.⁶⁸⁾ Využívání ultrafánů v Krátkém filmu tak celý proces kreslení jednotlivých fází výrazně zjednodušovalo. Samozřejmostí pak byla možnost profesionálnějšího svícení ve studiu a lepší možnost stabilizace a ostření kamer. Z hlediska větších finančních možností a výbavy profesionálního ateliéru byla technická změna patrná nejvíce ve filmech Jaroslava Zahradníka. Loutky dosahovaly za pomoci techniků v ateliéru větší plynulosti pohybu (což je patrné zejména u kombinovaného *Hlíňáka*) a mohly lépe interagovat s okolním prostředím, které bylo propracovanější a členitější než v jeho amatérských snímcích.⁶⁹⁾ Další změnu představovalo častější využívání barevného filmového materiálu v profesionálních studiích. V 60. i 70. letech byly černobílé animované filmy v amatérské sféře ještě poměrně časté, neboť černobílý materiál byl levnější, takže právě možnost natáčet barevně přinesla do tvorby některých režisérů zcela nový prvek, o který mohli své výtvarné návrhy rozšířit.

Specifické tvůrčí postupy si do profesionální praxe přenesl Jaroslav Cita, který se profesionalizoval po realizaci šedesáti filmů v amatérském prostředí a příliš nevykl používání profesionálních praktik. Jan Tydlitát o tom píše v brožuře, připravené k výstavě o Cito-
vě díle:

67) Věra Smetanová, „Kreslený a ploškový film“, *Amatérský film*, č. 10 (1976), 238.

68) Bylo sice možné občas získat použité ultrafány z Krátkého filmu, běžnou praxí ale bylo i kreslit na vyřazené rentgenové snímky, ze kterých se předtím odstranila světlocitlivá vrstva. V 80. letech byl poprvé ve větším množství k dostání umafán, který měl vlastnosti podobné ultrafánovým fóliím. Jindřich Rath, „Kreslíme na průhledné fólie umafán“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1983), 210.

69) Například ve filmech *Rendez-vous* a *Věčný sen lidstva* se pohyb moduritových figurek odehrává před černým pozadím jakoby „bez horizontu“. Tento minimalismus v mizanscéně vylučoval možnost při snímání fází pohybu figurek úmyslně či omylem hýbat s prvky v pozadí a do jisté míry proces animace usnadnil.

Jaroslav Cita zůstal věrný své vlastní technologii, na niž byl zvyklý z amatérské činnosti. Nepoužívá drahé ultrafánové folie, děje svých večerníčků kreslí na kladívkové čtvrtky, krajinu (pozadí) pokládá při snímání fází navrch, opačně než u klasického kresleného filmu. Proto musí mít pozadí vystřižený prostor všude tam, kde se má pod ním hýbat kreslená figurka. Tento pracovní postup má sice určité výhody, je ale pracnější a má i řadu nevýhod. Pro každou fázi je totiž třeba kreslit znovu celou figurku. Jaroslav Cita zůstal věrný své tradiční technologii i v počtu snímání filmových oken — do každé vteřiny promítnutého filmu nakreslí šest figurek místo obvyklých dvanácti.⁷⁰⁾

Tento Citův specifický realizační postup se nakonec stal součástí jeho výtvarného projevu. Menší počet fází zřejmě dopomohl i tomu, že bylo v jeho silách, aby sám nakreslil fáze pro všech sto dílů *Mata a Klinčeka*.⁷¹⁾

Širší technické možnosti nebyly pro většinu tvůrců tím největším rozdílem proti jejich amatérské tvorbě, se kterým se setkali. Nepochybně jim profesionální vybavení studií zjednodušilo práci a za materiál nemuseli vynakládat vlastní finanční prostředky, ale u kresleného filmu zůstal proces tvorby fází de facto stejný. Významnějším rozdílem při realizaci filmů v profesionálním poli však byl fakt, že na celý proces již režisér nebyl zcela sám. Zatímco v amatérském prostředí byl vlastním animátorem, kameramanem, zvukařem a střihačem, v Krátkém filmu se setkal s efektivní dělbou práce.⁷²⁾ Protože však šlo stále o autorské režiséry, zodpovídali za velkou část realizace sami — byli autory vlastních scénářů, animátory a ve většině případů i výtvarníky (výjimku představuje alespoň zčásti kariéra Mojžíra Jaroše). Jaroslav Zahradník, který jako jediný z profesionalizovaných českých amatérů vytvářel animaci loutkovou a byl tak v nuselském studiu přítomen nejvíce, byl v denním kontaktu s kameramanem Vladimírem Malíkem a některými studiovými techniky. Zato Igor Ševčík, Petr Kratěna i Mojmír Jaroš, kteří tvořili filmy kreslené, shodně uvedli, že se viděli s dalšími členy štábu až poté, co připravili veškeré výtvarné návrhy a fáze. Do té doby pro ně hlavní osobou, se kterou komunikovali, byl dramaturg. Skrze něj režiséři konzultovali své náměty a scénáře a ten také představoval spojkou mezi nimi a vedením studia. V případě filmů Jaroslava Zahradníka byl dramaturgem Jan Poš, u Mojžíra Jaroše a Petra Kratěny dramaturgicky projekty zaštitila Alena Munková. Jaroslav Cita pracoval na programových filmech buď s Jindřichem Vodičkou nebo později s Jiřím Kubíčkem. S Kubíčkem pracoval nejčastěji i Igor Ševčík, vyzkoušel si ale spolupráci i s Alenou Munkovou a Edgarem Dutkou. Dramaturgové také profesionalizujícím se režisérům pomáhali při vstupu do profesionálního pole obeznámit se s celým fungováním hierarchie studia.

Do složení samotného štábu mohli režiséři zasahovat jen velmi omezeně a v závislosti na délce jejich pracovního poměru ve studiu a také určitém renomé. Zkušení a osvědčení režiséři si mohli po konzultaci s dramaturgem k externí spolupráci zvolit například ani-

70) Tydlitát – Roubíček, *Jaroslav Cita*, 3.

71) Jaroslav Cita v rozhovoru pro *Galerii amatérských filmařů* praxi uvedenou Janem Tydlitátem potvrzuje. Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata.

72) I v amatérském prostředí ale vznikaly tvůrčí kolektivy, pracující s částečnou dělbou pracovních povinností, například skupina TRIK nebo TiGR & Ko.

mátory či výtvarníky. Velkou míru důležitosti režiséři i dramaturgové přisuzovali u animace vhodnému hudebnímu doprovodu, a tak zde docházelo k rozsáhlým a plodným spolupracím. Na základě své volby pracoval na všech svých filmech Jaroslav Zahradník se svým bratrancem Václavem Zahradníkem, Jaroslav Cita s Jaroslavem Celbou nebo Mojmír Jaroš s Vladimírem Klusákem na filmu *Fantazie pro všední den*. U techničtějších profesí ale taková volba často nebyla možná ani pro zavedená jména, neboť dané studio, ve kterém autoři tvořili, mělo jen omezený počet takových pracovníků (např. střihačů, zvukařů atd.). Pro externí pracovníky byla možnost zasáhnout do složení štábu ještě menší — kdo bude film snímat a stříhat, určila produkce dle toho, kdo měl momentálně čas.⁷³⁾

Profesionalizovaní režiséři coby výtvarníci

Ve vstupu amatérských režisérů do profesionálního pole hrál roli také jejich unikátní výtvarný projev (společně se schopností vyprávět filmový příběh srozumitelně a v animační zkratce). Stručně to v rozhovoru popsal Jiří Kubíček, když uvedl, že právě Igora Ševčíka v Krátkém filmu chtěli pro jeho minimalistickou surrealistickou kresbu a Mojmíra Jaroše pro kolážovitou práci s fotografiemi. Uvedenými technikami podle něj v tu dobu nikdo z profesionálů nepracoval, takže se jednalo o vítané zpestření.⁷⁴⁾ Amatérští režiséři byli chápáni jako tvůrci autorství a Krátký film mohl chtít jejich profesionalizaci získat nejen schopné režiséry, ale i výtvarníky, kteří by přišli s originálním pojetím.

I jejich profesionální filmy tak jsou ve většině případů autorské, a to i díky tomu, že někteří ve studiu nejdříve realizovali přetočení svých filmů amatérských. Je možné, že bylo pro režiséry snazší sáhnout tzv. „do šuplíku“ pro již existující námět a scénář, který by bylo možné dramaturgii předložit ke schválení i s amatérskou verzí filmu, která by poskytla představu o budoucím díle. K tomuto postupu sáhl jako první Jaroslav Zahradník, který pracoval s animací modelíny, kterou dnes nazýváme claymation. Té se v tu dobu v Československu věnoval pouze režisér Ludvík Kadleček v gottwaldovských studiích (jeho *Zajatec Modré planety* z roku 1962 bývá považován za první tuzemský claymation snímek). Zahradník zhruba půl roku po nástupu začal pracovat na profesionální verzi svého oceňovaného *Hlíňáka* (1972).⁷⁵⁾ V adaptacích dřívějších a v amatérských podmínkách již natočených námětů posléze Zahradník pokračoval a vznikl tak i *Špacír* (1972) a *Na špagátě* (1973), čerpající z gagů, použitých v jeho amatérském snímku *Věčný sen lidstva* (1969). Před tragickou smrtí v květnu roku 1973 stihl Jaroslav Zahradník ještě připravit podklady k natáčení dalšího claymation filmu *U hrnčíře*. Preprodukční fáze snímku již pravděpo-

73) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

74) Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček.

75) Zahradníkovi se podařilo proniknout do poměrně uzavřeného kolektivu studia v Čiklově ulici, kde byl hlavním režisérem Břetislav Pojar, který vedle sebe nováčky údajně příliš neměl rád. Zahradníkovým zprostředkovatelem, který mu pomohl se ve studiu prosadit, byl Jan Poš, který přechodně v letech rekonstruování centrální dramaturgie vykonával v tomto studiu pozici dramaturga a se Zahradníkem na jeho profesionálních filmech, realizovaných ve studiu na Čiklovce, spolupracoval. Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Tomáš Hubáček; Rozhovor s Janem Pošem, nezpracované fondy Sbirky zvukových záznamů NFA, sign. N0094-03-01-ROZ-T.

dobně pokročily do takového bodu, kdy se vedení Krátkého filmu rozhodlo vyhledat autora, který by realizaci plastelínové animace zvládl. Zahradníkovy výtvarné návrhy tak mohly být využity bez nutnosti hledat nové prostředky a materiály. Nakonec film v gottwaldovských studiích natočil roku 1976 již zmíněný Ludvík Kadleček, který jako jediný v Československu měl s animací tohoto typu zkušenosti.

Podobně Igor Ševčík přetočil do profesionální podoby ve studiích oba své dřívější amatérské filmy. První pod stejným názvem *Siesta* (1976) a druhý, který dále rozvíjel motivy obsažené v *Impresi*, pod jménem *Ráno po flámu* (1979). Po odchodu ze studia na volnou nohu se věnoval dále autorskému filmu a natočil několik dalších snímků pracujících s estetikou surrealismu, například *Evoluci* (1981), *Úplatek* (1986), *Bezelstné hry* (1987) či *Poslední cigaretu* (1989). U těchto snímků navázal také přátelské kontakty se dvěma animátory, se kterými poté pravidelně spolupracoval, a sice s Martinem Škardou a později s Ivo Hejmanem. V 80. letech byly pro Ševčíka charakteristické také širší spolupráce s dalšími režiséry, což nebylo u profesionalizovaných režisérů zcela obvyklé (Ševčík se však již od počátku považoval spíše za výtvarníka či malíře než za filmaře). Garik Seko dle Ševčíkových výtvarných návrhů natočil film *Ano* (1984), v druhé polovině 80. let s ním dlouhodobě spolupracoval Milan Peer (*Sonda* [1986]; *Věrný Al* [1987]).

Jaroslav Cita byl do studií přizván především pro schopnost pokrýt zvyšující se poptávku bratislavského televizního studia po večerníčcích, a tak se přetáčení amatérských filmů (které by vzhledem ke svému počtu představovaly značně objemný korpus již existujících a vyzkoušených námětů) příliš často neuchyloval. Jeho profesionální prvotina *Autokoniny* nemá kromě jednoho gagu s dřívějšími amatérskými filmy nic společného. Cita mimo večerníčkových zakázkových projektů *Pán zametač Silvester* a *Slimák Maťo a škriatok Klinček* natočil pro Krátký film pouze dva další programové snímky — *Vandaloviny* (1975) a *Poklop* (1979), který jako jediný zcela vychází z námětu, který již natočil coby amatér. Jedná se o mírně upravenou verzi Citova deset let starého snímku *Hamoun* (1969).⁷⁶⁾

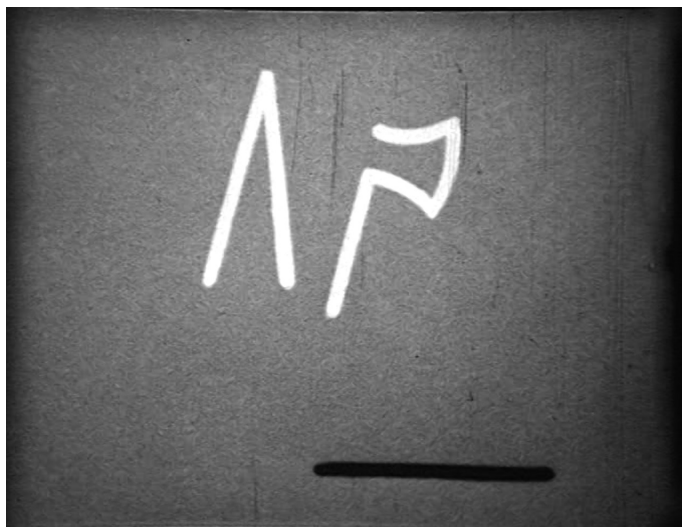
Petr Kratěna v roce 1979 jako externí spolupracovník Studia Jiřího Trnky přetočil v profesionálních podmínkách svůj film *Jak*. Pozoruhodné je, že paralelně s tvorbou profesionální natáčel dál i amatérsky — jeho kontrakt se studiem byl také původně zřejmě připraven pouze pro realizaci jednoho filmu. Nicméně po ocenění jeho amatérského snímku *Houbelec* doporučil i tento film Jan Poš k přetočení v pražských studiích. Snímek byl v roce 1980 uveden pod názvem *Houbař*.⁷⁷⁾ Po tomto druhém snímku Kratěnova krátká profesionální kariéra skončila a stal se tak posledním amatérským tvůrcem animovaných filmů, kterému byla tato zkušenost během normalizace umožněna.⁷⁸⁾

U Mojmíra Jaroše je srovnání jeho amatérské a profesionální tvorby znemožněno tím, že se žádný z jeho amatérských snímků nedochoval. Po autorských kolážích *Jedna z mož-*

76) Cita i nadále udržoval silné kontakty s amatérským filmem. Účastnil se přehlídek, v časopise *Amatérský film* publikoval sérii textů o základech filmové animace, ale především natáčel další amatérské filmy. Mezi lety 1979–1981 uvedl nových jedenáct snímků. K amatérskému natáčení se vrátil i po konci své profesionální kariéry v roce 1986 a natáčel až do druhé poloviny 90. let. Jiří Kubíček, „Poslední..., aneb Varovně ekologické poselství“, *Video + film: měsíčník pro audiovizuální tvorbu a techniku*, č. 3 (1994), 57.

77) Rozhovor s Petrem Kratěnou vedl Tomáš Hubáček.

78) Po dokončení *Houbaře* měl získat Petr Kratěna nabídku na stálé zaměstnání ve Studiu Jiřího Trnky. Kratěna odmítl, protože se chtěl věnovat organizaci soutěže Rychnovská osmička, kde řadu následujících let působil.



Obr. 4: Jaroslav Cita se od výtvarného minimalismu, který nejvýstižněji dokládá jeho raný snímek *Černoch* (1966) [na obrázku], v profesionálních studiích odklonil. Tato stylizace by v náplni jeho práce, kterou měla být tvorba večerníkových seriálů, byla zřejmě jen stěží uplatnitelná.

ných cest a *Fantazie pro všední den* upřednostnil spolupráci s externími výtvarníky. S Oldřichem Jelínkem natočil *Krátké spojení* (1979), s Jiřím Jiráskem *Úsměvy pro Viléma Tella* (1980) a pro jeho poslední snímek *Nečekané dědictví* (1981) vytvořil výtvarné návrhy Kája Saudek. Záhy po jeho dokončení ale Mojmír Jaroš emigroval do Západního Německa. I z důvodu režisérovy emigrace došlo k tomu, že *Nečekané dědictví* nebylo odesláno na žádný festival a dnes se jedná o titul zcela opomíjený. Následující roky Mojmír Jaroš strávil v Západním Německu a USA, do Prahy se vrátil až na přelomu let 1989 a 1990.

Závěr

V průběhu 70. let došlo k profesionalizaci režisérů amatérských animovaných filmů takovým způsobem, který tato práce označuje na základě několika specifik za *přímý*. O profesionalizujících se režisérech animovaných filmů můžeme uvažovat i jako o režisérech autorských a jejich unikátní výtvarná řešení můžeme pokládat za další významný faktor, který byl důvodem pro jejich přímou profesionalizaci. V něm, jak již bylo uvedeno, hrál roli i získaný symbolický kapitál v amatérském poli. Nabídku profesionalizace dostávali režiséři, jejichž filmy byly oceněny na celostátní soutěži, Amatriku nebo přehlídce UNICA. Jelikož tento kapitál upevňoval jejich pozici v poli, představovaly pro ně ceny významnou hodnotu. I v profesionálním poli někteří ze sledovaných režisérů uspěli na festivalech či soutěžích, ale zde již měl symbolický kapitál hodnotu spíše pro studio Krátkého filmu.⁷⁹⁾ Pokud se některý z filmů dostal na zahraniční festival, byla účast režisérů na něm spíše vzácná. Jaroslav Cita v rozhovoru zmínil, že se měl jet podívat do Španělska na blíže neuvedený festival, ale nedostal výjezdní doložku.⁸⁰⁾ Igor Ševčík se vyjádřil v podobném

79) V rozhovoru zmiňuje význam obesílání zahraničních festivalů a získávání cen pro Kamila Pixu Jiří Kubiček.

80) Rozhovor s Jaroslavem Citou vedli Rudolf Míhle a Pavel Vrbata.

duchu, když vzpomínal, že místo něj „na festivaly jezdili jiní“, a ceny po návratu do Čech mu předávali pouze v některých případech.⁸¹⁾ Ty, které přece jen obdržel, vyhodil do popelnice poté, co byl vystěhován z ateliéru na I. P. Pavlova po rozvázání zaměstnaneckého poměru s Krátkým filmem.⁸²⁾

Jak ze studie vyplývá, ke kontaktům profesionálního a amatérského filmového pole v různých podobách v Československu docházelo, byť zřídka a ne vždy v takové intenzitě, jakou představují sledované případy *přímé profesionalizace*. Pro její umožnění se jeví jako nejdůležitější dvě osobnosti v Krátkém filmu — ředitele Kamila Pixy a dramaturga Jana Poše. Vliv Kamila Pixy na celou profesionalizaci byl nepřímý, svým přístupem a vlivem na chod studia ji spíše *umožňoval*, než *aktivně zaštiťoval*. Jan Poš byl účastníkem festivalů amatérských filmů, kde získával přehled o potenciálních talentech, které by mohl do struktury státního filmu přivést. Co bylo pro něj klíčem k oslovení konkrétních režisérů, je těžké identifikovat, jako nejpravděpodobnější se však jeví kombinace dvou faktorů: schopnost vytvořit si originální autorský výtvarný styl a ovládnout vyprávění příběhu za použití animací zkratky. Svoji roli také jistě sehrál získaný symbolický kapitál, který zvyšoval prestiž režisérů v amatérském poli. Skutečnost, že na tyto režiséry nebyl při vstupu do profesionálního pole vznesen žádný požadavek na dosažení odpovídajícího formálního vzdělání (kromě Igora Ševčíka a nutnosti dokončit maturitní vzdělání) ani na získání předchozí zkušenosti ve studiu na jiné nižší pozici, svědčí jednak o silné pozici zprostředkovatele Jana Poše, jehož doporučení studio zřejmě považovalo za silný argument, za druhé také o funkci studia Krátkého filmu v 70. letech. Ředitel Kamil Pixa nezohledňoval natolik otázku formálního vzdělání či dokonce politické angažovanosti, ale sledoval hlavně aktivitu studia, jeho schopnost produkce a plnění zakázek.

Režiséři z řad bývalých amatérů se v profesionálním studiu už nemuseli potýkat s technickými obtížemi či nutností šetřit materiálem, byli však nuceni ovládnout schopnost fungovat v širší struktuře studia. Z výpovědí vyplývá, že režiséři nepřikládali tak velký význam volbě členů štábu, kteří zastávali techničtější funkce (neměli na ni ani příliš velký vliv), často si ale chtěli volit kreativní spolupracovníky, zejména autory hudebního doprovodu. Významné místo pak zastávali také dramaturgové, kteří pro ně představovali klíčové osoby pro styk s vedením studia, ale zároveň jim pomáhali se zorientováním se v jeho vlastním fungování.

Tvůrci, kteří byli zvyklí si v amatérském prostředí být i vlastními výtvarníky, dokázali přenést svůj autorský výtvarný styl i do profesionálního prostředí a rozvíjet jej zde. Významný fenomén také představuje přetáčení dřívějších oceňovaných amatérských námětů v profesionálních podmínkách. Studio mohlo mít pro vytváření těchto profesionálních verzí několik důvodů — již k nim existoval vytvořený scénář či výtvarné návrhy a dramaturgové také měli možnost zhlédnout amatérskou verzi, která jim poskytla představu o budoucím díle. Tyto profesionální verze se od amatérských liší různým způsobem. U některých jde o věrné převedení původního námětu na 35mm materiál bez výraznějších změn, jinde došlo k přetočení na materiál barevný nebo k obohacení o další celé scény a koncepcí. Nově také režiséři nemuseli vycházet z existujícího hudebního doprovodu,

81) Rozhovor s Igorem Ševčíkem vedli Rudolf Mihle a Pavel Vrbata.

82) Rozhovor s Kateřinou Ševčíkovou vedl Tomáš Hubáček.

který podkresloval jejich amatérské filmy, ale mohli nechat ve spolupracích vytvářet hudbu zcela novou. V každém případě toto přetáčení představuje určitý typ kontinuity ve vztahu k amatérské tvorbě. Někteří režiséři jej rozvíjeli i hlouběji, kdy se například účastnili amatérských festivalů nebo přispívali do odborných kinoamatérských periodik, kde čtenáře seznamovali s kritérii tvorby profesionální. Někteří se dokonce později (či v průběhu) své profesionální filmové kariéry k natáčení amatérských filmů vrátili.

V normalizačním období, které bývá po plodných 60. letech vnímáno jako kvalitativně chudší, došlo k personálnímu propojení poli profesionálního a amatérského animovaného filmu. Několik režisérů se také mezi oběma poli přesouvalo, aniž by na ně byly státním aparátem kladeny větší byrokratické nároky nebo aniž by byli nuceni přizpůsobit svůj výtvarný styl potřebám studia. Že nešlo o naplánovaný koncepční krok, ale tyto procesy byly zásadně ovlivněny strategií jednoho konkrétního zprostředkovatele, potvrzuje i fakt, že celý tento fenomén skončil odchodem Jana Poše do důchodu. Až do konce státní kineematografie se pak v jejich řadách žádný přímo profesionalizovaný režisér neobjevil.

Financování

Tato studie vznikla za finanční podpory Grantové agentury ČR (GF21-04081K), projekt byl realizován na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity.

Bibliografie

- jk-. „S lidmi od fochu: S Jaroslavem Zahradníkem“, *Amatérský film*, č. 3 (1972), 48.
- Bednář, Vojtěch. „Český amatérský film po roce 1989“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007).
- Bourdieu, Pierre. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole* (Brno: Host, 2010).
- Bourdieu, Pierre. „The Forms of Capital“, in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. John Richardson (New York: Greenwood, 1986), 241–258.
- Creton, Laurent. „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–52.
- Česálková, Lucie. *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let* (Praha: Národní filmový archiv, 2014).
- Česálková, Lucie. „Zboží především: Československá animace a reklama na počátku 60. let 20. století“, *Iluminace* 32, č. 4 (2020), 29–46.
- Dutka, Edgar. „Nástin dějin českého animovaného filmu v paralelním pohledu“, in *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Národní filmový archiv – Krátký film Praha, 2001), 5–24.
- Hanáková, Veronika. „Animace na periferii“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019).
- Horáček, Pavel. „Totální animace: Definování termínu v kontextu československého a světového animovaného filmu“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009).
- Hubáček, Tomáš. „Československý amatérský animovaný film“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017).

- Hulík, Štěpán. *Kinematografie zapomnění* (Praha: Academia, 2012), 100–101.
- Chalupa, Štěpán. „Přerovský amatérský film v letech 1969–1990“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2021).
- Jablonská, Vlasta. „Od amatérství k profesionalitě“, *Amatérský film*, č. 6 (1985), 130–131.
- Jablonský, Jaroslav – Jiří Langer – Václav Šefrna. *Filmové právo* (Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959).
- Jančová, Veronika. „Poloprofesionál nebo ‚profesionální amatér‘? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem“, *Illuminace* 28, č. 2 (2016), 45–60.
- Kameník, Karel. *Úzký film od A do Zet* (Praha: Orbis, 1953).
- Knapík, Jiří – Martin Franc. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967: II. svazek [P–Ž]* (Praha: Academia, 2011).
- Kopecký, Václav. *Soběšlavský plán kulturně osvětové činnosti* (Praha: Ministerstvo informací a osvěty, 1950).
- Krekovič, Miloš. „Režisér – animátor František Jurišič: Okom vidíme menej ako mucha“, *SME Kultúra*, 7. 10. 2010, cit. 18. 2. 2023, <https://kultura.sme.sk/c/5577313/reziser-animator-frantisek-jurisc-okom-vidime-menej-ako-mucha.html>.
- Kubíček, Jiří. „Poslední..., aneb Varovné ekologické poselství“, *Video + film: Měsíčník pro audiovizuální tvorbu a techniku*, č. 3 (1994), 57.
- Kučera, Jan. *Filmová tvorba amatéra* (Praha: Orbis, 1961).
- Kučera, Josef. „Precizní ve všem“, in *Igor Ševčík 1951–2003* (Praha: VIVO, 2004), nestr.
- Kučerová, Alena. „Symposium amatérské tvorby“, *Amatérský film*, č. 3 (1970), 41–43.
- Mička, Ladislav. *Kulturní tvář Rakovníka: I. část* (Rakovník: Okresní muzeum a galerie, 1976).
- Odin, Roger. „Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření“, *Illuminace* 16, č. 3 (2004), 5–33.
- Pikalík, Vladimír. *Z histórie amatérského filmu na Slovensku: Zo spomienok autora* (Bratislava: Národné osvetové centrum, 1992).
- Poš, Jan. „Amatrik – Kladno 1967“, *Filmovým objektivem*, č. 7 (1967), 121–123.
- Poš, Jan. „Igor Ševčík: Filmová grafika“, *Film a doba* 27, č. 8 (1981), 476–479.
- Poš, Jan. „Lidé, filmy, události“, *Zpravodaj československého filmu* 13, č. 19–20 (1987), 59–60.
- Poš, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu* (Praha: Odeon, 1990).
- Ptáček, Jiří, a kol. *30 let střední průmyslové školy filmové v Čimelicích* (Čimelice: Střední průmyslová škola v Čimelicích, 1982).
- Rath, Jindřich. „Kreslíme na průhledné fólie umafán“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1983), 210.
- Rejžek, Jan. „Filmová loučení 1996“, *Filmový přehled* 49, č. 4 (1996), 41.
- Řehořek, Jiří. *Nová škola amatérského filmu* (Praha: Orbis, 1961).
- Smetanová, Věra. „Kreslený a ploškový film“, *Amatérský film*, č. 10 (1976), 238.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 31–63.
- Tydlitát, Jan – Jindřich Roubíček. *Jaroslav Cita: Kreslený film a humor* (Rychnov nad Kněžnou: Rychnovská osmička, 1989).
- Ulver, Stanislav. „Animace – pátá láska Pavla Koutského“, in *Animace a doba: Sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Národní filmový archiv – Krátký film Praha, 2001), 364–370.
- Urc, Rudolf. „Kto prevezme štafetu?“, *Amatérský film*, č. 8–9 (1980), 179–181.
- Urc, Rudolf – Marián Veselý. *Slovenský animovaný film* (Bratislava: Nadácia FOTOFO, 1994).

Filmografie

Amatér (Petr Kratěna, 1975)
Ano (Garik Seko, 1984)
Autokoniny (Jaroslav Cita, 1974)
Ber dej (Zdeněk Seydl, 1970)
Bezelstné hry (Igor Ševčík, 1987)
Černoch (Jaroslav Cita, 1966)
Evoluce (Igor Ševčík, 1981)
Fantazie pro všední den (Mojmír Jaroš, 1978)
Fydli mydli (Zdeněk Seydl, 1971)
Hamoun (Jaroslav Cita, 1969)
Hlíňák (Jaroslav Zahradník, 1968)
Hlíňák (Jaroslav Zahradník, 1972)
Houbař (Petr Kratěna, 1980)
Houbelec (Petr Kratěna, 1980)
Hrdinovia siedmich morí (Štefan Martauz, 1991)
Imprese (Igor Ševčík, 1976)
Jak (Petr Kratěna, 1978)
Jak (Petr Kratěna, 1979)
Jedna z možných cest (Mojmír Jaroš, 1977)
Konec neprůstřelného Billa (Pavel Koutský, 1975)
Krátké spojení (Mojmír Jaroš, 1979)
Na špagátě (Jaroslav Zahradník, 1973)
Nečekané dědictví (Mojmír Jaroš, 1981)
O kocouru Mikešovi a jeho přátelích (Josef Kluge, 1971–1976)
Pán zametač Silvester (Jaroslav Cita, 1975)
Pohádková etuda (Pavel Koutský, 1976)
Poklop (Jaroslav Cita, 1979)
Poslední cigareta (Igor Ševčík, 1989)
Ráno po flámu (Igor Ševčík, 1979)
Rendez vous (Jaroslav Zahradník, 1966–1967)
Siesta (Igor Ševčík, 1974)
Siesta (Igor Ševčík, 1976)
Slimák Maťo a škriatok Klinček (Jaroslav Cita, 1976–1987)
Sonda (Milan Peer – Igor Ševčík, 1986)
Strážca sen (Ivan Popovič, 1979)
Špacír (Jaroslav Zahradník, 1967)
Špacír (Jaroslav Zahradník, 1972)
Švejkoviny (Jaroslav Cita, 1968)
U hrnčíře (Ludvík Kadleček, 1976)
Ukradnuté slniečko (Dušan Rástocký, 1971)
Uvnitř vnitra (Josef Císařovský, 2008)
Úplatek (Igor Ševčík, 1986)
Úsměvy pro Viléma Tella (Mojmír Jaroš, 1980)

Vandaloviny (Jaroslav Cita, 1975)

Věrný Al (Milan Peer, 1987)

Zajatec Modré planety (Ludvík Kadleček, 1962)

Biografie

Tomáš Hubáček je absolventem magisterského programu Ústavu filmu a audiovizuální kultury na brněnské Masarykově univerzitě. Problematicke tuzemské amatérské animované kinematografie se věnoval i ve své bakalářské práci na pražské katedře filmových studií. V současné době je zaměstnancem filmografického a katalogizačního oddělení Národního filmového archivu, členem programového oddělení organizace Díky, že můžem, lektorem programu celoživotního vzdělávání na FAMU a dramaturgem národní přehlídky amatérského a studentského filmu České vize.

<https://doi.org/10.58193/ilu.1774>

Ivan Klimeš  <https://orcid.org/0000-0003-4358-3122>

(Národní filmový archiv, Česká republika)

Sokol kinematografický

Cinematographic Sokol

Abstract

The Sokol Physical Education Association, with its mass membership, with roots deep in the 19th century and high social credit due to the national content of its programme, became the largest operator and builder of cinemas in interwar Czechoslovakia. Of the approximately 1,850 cinemas in the country, Sokol owned about 40%, meaning that of the more than 3,000 Sokol branches, about a quarter operated a cinema. These were mostly rural cinemas and 80% of them played only once or twice a week. The article traces how in the 1920s the Prague Sokol headquarters tried to unite the Sokol cinemas into one gigantic association whose members would obtain films from rental companies exclusively through the headquarters. The idea of a massive, centrally controlled chain dictating the rental fees to the rental companies failed due to the weak interest of the Sokol units in the regions. Nevertheless, the Union of Sokol and Other Biographers was formed, operating on the cooperative principle, which brought together about a hundred cinemas and arranged films for them with the rental companies. Licences for cinema operation in Czechoslovakia were, with exceptions, granted only to associations, municipalities and other institutions, so the article also examines the phenomenon of the association cinema in general and the question of the whole licensing system inherited from the Austro-Hungarian era.

Klíčová slova

český filmový průmysl 1918–1941, kina v ČSR 1918–1941, Československá obec sokolská, tělovýchovný spolek Sokol, Svaz sokolských a jiných biografů, kinematografické licence

Keywords

Czech film industry 1918–1941, cinemas in Czechoslovakia 1918–1941, Czechoslovak Sokol community, Sokol Physical Education Association, Union of Sokol and Other Biographers, cinema licenses

Historický výzkum Sokola a sokolského hnutí se z logiky věci přednostně soustředí na klíčovou zájmovou oblast tohoto spolku, tedy na tělovýchovu a sport a na organizační péči o ně. Nemenší porci pozornosti k sobě poutá i role Sokola v národně emancipačním zápasu, který patří k dalším profilujícím rysům tohoto spolku.¹⁾ Činnost Sokola se však rozlévala do mnohem širšího spektra aktivit, které zůstávají spíše na okraji zájmu. Základní představu o šíři sokolského společenského angažmá si můžeme učinit již z holého výčtu téměř stovky odborů působících při České, resp. Československé obci sokolské, pražském sokolském ústředí ustaveném v roce 1889, jak jej nabízí inventář fondu ČOS. Vedle množství odborů souvisejících s tělovýchovou a organizačními záležitostmi spolku (odborné organizační, plánovací, menšinový, hraničářský, branný, cizinecký, pro práci s mládeží, osvětový, ženský, žákovský, žákyňský, úrazový, zdravotní, dopravní, ubytovací, stavební, právní, finanční, kontrolní a rozpočtový, zpravodajský, propagační, tiskový, nakladatelský, redakční, sociální aj.) najdeme také odbory divadelní, hudební, filmový, biografický, umělecký, výstavní, vzdělávací, výzkumný (s komisemi pedagogickou, technologickou a zdravotní), knihovní, muzejní a mezi dílčími téměř devadesáti komisemi např. komisi archivní, čítankovou, literární a dějepisnou vzdělávacího sboru, pro sokolské dějiny a slovník, loutkářskou, pro heraldiku, zásadní usnesení a obřadnictví, pro sepsání sokolských dějin, pro výchovu uměním, školskou ČOS, výtvarnickou stejně jako komisi pro pobyt v přírodě, prázdninovou, zájezdovou či výletní.²⁾

Do zorného pole filmové historiografie vstupuje Sokol jako mimořádně významný budovatel a provozovatel stovek kin v celém Československu a naší zdejší ambicí je prolnout perspektivu spolkovou (sokolskou) s kinematograficko-historickou. Nahlédneme tuto oblast prismatem pražského ústředí, tedy Československé obce sokolské. Umožní nám to vnímat fenomén sokolských kin jako celek a nenechat se zahltit množstvím individuálních regionálních případů a příběhů, které se z dosud učiněných dílčích sond vynořují a jež musíme ponechat budoucímu regionálnímu výzkumu. Práce zabývající se dějinami kin v Československu na Sokol přirozeně narážejí všude tam, kde Sokol nějaké kino provozoval, ale není vůbec pravidlem, že by věnovaly pozornost vedle kina také držiteli licence k jeho provozování. Výjimky nicméně existují — určitě mezi ně patří práce litomyšlského archiváře a historika Jindřicha Růžičky³⁾ nebo významná studie Lucie Česákové v rámci regionálního týmového projektu *Filmové Brno*.⁴⁾

1) Z novější literatury srov. zejména: Jan Uhlíř – Marek Waic, *Sokol proti totalitě 1938–1952* (Praha: Univerzita Karlova – Fakulta tělesné výchovy a sportu, 2001); Marek Waic, *Sokol v české společnosti 1862–1938* (Praha: FTVS UK, 1996); Marek Waic, *Češi a Němci ve světě tělovýchovy a sportu* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004); Marek Waic, *Tělovýchova a sport ve službách české národní emancipace* (Praha: Karolinum, 2013); Marek Waic, *Tělesná výchova a sport v politickém životě meziválečného Československa* (Praha: Karolinum, 2018); Jan Lomíček, „Tělocvičné, sportovní a turistické spolky v Československu v letech 1918–1925“, in *Společnou silou: Aktéři společenské změny v českých zemích 1918–1925*, eds. Jan Kober – Stanislav Holubec (Praha: Academia, 2023), 220–252. Na vzdělávací činnost se ojedinele zaměřili Jitka Beranová – Marek Waic, *Kulturně výchovná a vzdělávací činnost českých tělovýchovných organizací* (Praha: Národní muzeum, 1998).

2) V. Babička – J. Milotová – H. Uchytilová – V. Vinš, *Československá obec sokolská (1862) 1889–1952 (1955): Inventář: III. díl* (Strojopis, Praha: [Státní ústřední archiv], 1978), 599–603, 612–616.

3) Jindřich Růžička, „Deset let snah o filmovou podobu Jiráskovy Filozofské historie (1927–1937)“, in *Filmový sborník historický 1: Film a literatura*, ed. Ivan Klimeš (Praha: Čs. filmový ústav, 1988), 73–103.

4) Lucie Česáková, „Sousedská kina: Socio-kulturní rozměr provozu brněnských sokoloven ve 20. a 30. letech

Instituce kina vstoupila před první světovou válkou do života velkých i menších měst velice razantně a rychle na sebe strhla pozornost — na jedné straně samozřejmě divácké veřejnosti, na straně druhé však také elit zneklidněných mimořádným kulturním vlivem nového média, resp. nové zábavy. Třebaže se na stálá kina valila po celé Evropě kritika z „kulturně hygienických“ pozic, střezných zejména školskými, vychovatelskými a církevními kruhy, kino tuto silně medializovanou nepřítelů elit ustálo a svou pozici během válečných let stabilizovalo, mj. i díky své všestranné užitečnosti ve válečných časech — představilo se jako znamenitý prostředek válečné propagandy i jako nezanedbatelná lokální ekonomická výpomoc v krušné době.⁵⁾ Otázka, kdo kino vlastní, resp. provozuje — případně a přesněji kdo by k tomu měl být oprávněn —, hrála proto již v průběhu 10. let stále zásadnější roli.

Oproti jiným evropským zemím podvazoval v rakouské části monarchie rozmach kin stále platný licenční systém z metternichovských časů zavedený v Rakouském císařství dvorním dekretem z roku 1836 jako opatření k regulaci zábavních kočovných produkcí.⁶⁾ Licence to byla krátkodobá, jen dvou- tříměsíční a na její případné obnovení nevznikal žadateli žádný nárok, záleželo jen na benevolenci povolujícího úřadu. Třebaže se úřady o sto a více let později potřebám kinematografického provozu v navazující legislativě přizpůsobovaly, někdejší restriktivní duch dekretu rozhodně nevyvanul a uplatňování licenčního systému zůstalo i v meziválečném Československu nejflagrantnějším projevem ingerence státu do filmového průmyslu.

Pro české země, resp. Československo / Česko-Slovensko / Protektorát Čechy a Morava vytvořily základní rámec pro zakládání a provoz kin již předlitavské rakouské úřady, když v nařízení ministerstva vnitra č. 191 z 18. září 1912 (§ 5, odst. 2) favorizovaly — byť nepřímo — spolky a obce před podnikateli jednotlivci: „K těm žadatelům za licenci, u nichž je spolehlivě zjištěno, že výnos podniku případně trvale dobročinným účelům, buď vzat zřetel v první řadě.“⁷⁾ V prováděcím výnosu se pak k příslušnému paragrafu praví:

Účast všeužitečných spolků a institucí, stejně jako podporování všeužitečných podniků osob soukromých poskytováním kinolicencí bude se tedy jevit jako účelný a často také úspěšnější druh státní podpory než bezprostřední dotace namnoze z nedostatečných státní úvěrů, jichž dovolávání se se zřetel na určení příslušných prostředků zdá se ostatně v četných případech pochybné.⁸⁾

Provozování kina za účelem podnikatelského zisku (použitelného třeba k budování větších vertikálně či horizontálně integrovaných celků, pro 10. léta typicky spojení kina a půjčovny) se stalo účelem druhého řádu se sníženou šancí na úspěch. Předběhněme poněkud náš výklad a připomeňme již zde, že licence se v Rakousku týkala provozová-

20. století“, in *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, eds. Lucie Česálková – Pavel Skopal (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 161–179.

5) Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (Praha: Filozofická fakulta UK, 2016), 69–108.

6) Jiří Hora, *Filmové právo* (Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937), 17–19.

7) Tamtéž, 44.

8) Tamtéž, 45.

ní jediného kina, žádné jiné již držitel licence provozovat nesměl. Neboli: tento princip v Rakousku, jakož i v nástupnickém Československu vylučoval budování řetězců kin provozovaných jedním subjektem, tedy praxi v jiných hospodářských odvětvích samozřejmou a v zahraničí i ve filmovém průmyslu naprosto běžnou. Protesty rakouských (tj. i českých) majitelů kin sice na sebe nedaly dlouho čekat, ale zůstaly pochopitelně oslyšeny a úřady nově ustaveného československého státu v této věci ještě přitvrdily. Koncem roku 1920 přestaly v Praze a poté dalších městech obnovovat licence jednotlivcům a začaly je důsledně přidělovat spolkům, případně obcím či dalším institucionálním subjektům. Tento stále silící trend završil v roce 1926 ministerský výnos, na jehož základě směly být licence k provozování kina uděleny nadále jednotlivcům pouze v obcích do 5 000 obyvatel.⁹⁾ Definitivní systémovou změnu přineslo teprve zestátnění kinematografie v osvobozeném a obnoveném Československu v srpnu 1945, které dekretem prezidenta republiky č. 50/1945 spolky z filmového průmyslu naopak definitivně diskvalifikovalo.

Až do protektorátních let nicméně představuje právě spolkové kino fenomén zcela zásadního významu, neboť v Československu se v důsledku zmíněného postupu úřadů jednalo o vůbec nejjfrekventovanější kategorii kin. Na spolková kina připadalo pro představu kupříkladu v roce 1937 přes 70 % kin z celkového počtu 1 850, 12 % provozovaly obce, jednotlivci z malých obcí pak užívali přes 8 % licencí. Věnujeme-li zde tedy pozornost sokolským kinům, budeme mít v zorném poli — bráno ze spolkové perspektivy — jednoznačně dominantního hráče, který ve zvoleném roce vládl 45 % všech kin v zemi, což představovalo v kategorii spolkových kin kolem 70 %.¹⁰⁾ Kinařská branže ovšem nabízí i perspektivu řekněme „kinematografickou“, tedy provozování kina s oborově zacílenou podnikatelskou vizí, a tady už se pohybují docela jiní aktéři, takoví, kterým leží na duši nikoliv hmotné zajištění místního spolkového života, nýbrž konceptuální rozvoj oboru a jeho podnikatelského prostředí. Není ostatně náhodou, že v prestižním Sdružení premiérových biografů není zastoupeno jediné sokolské kino, třebaže kino Pražského Sokola sídlilo jeden čas přímo na Václavském náměstí. Tuto luxusní adresu sdílelo s dalšími 11 kiny jiných licencionářů, která všechna členy sdružení byla.¹¹⁾ Jinde umístěné tržiště zájmů

9) Výnos min. vnitra z 18. 1. 1926, č. 38.169/1924-6; Hora, *Filmové právo*, 47. Tento výnos sice nebyl dodržován úplně striktně, ale jeho intence je zřejmá.

10) Dobrat se obecně platného počtu spolkových kin není možné ze dvou důvodů – jednak kvůli průběžné kolísavosti celkového počtu kin v zemi a jednak kvůli mírně proměnlivému složení licencionářů. Záchytné body pro statistiky skýtají seznamy kin v ČSR vydávané ve 30. letech a za protektorátu. Srov.: *Seznam kin v Československé republice podle stavu 1. listopadu 1930* (Praha: Zemský svaz kinematografů, 1930); Jiří Havelka, *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933* (Praha: Čefis, 1933); Jiří Havelka, *Seznam kin podle stavu 15. listopadu 1935* (Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1935); Jiří Havelka, *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1937); *Seznam čs. kin podle stavu 1. prosince 1938* (Praha: Filmová tisková korespondence, 1938); *Seznam kinematografů v Čechách a na Moravě podle stavu 1. března 1943* (Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943); *Seznam kinematografů v Čechách a na Moravě podle stavu 1. února 1943* [sic! — správně 1944] (Praha: Knihovna Filmového kurýru, [1944]).

11) Havelka, *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933*, 3–5; Petra Surová, „Sdružení premiérových biografů (1928–1938)“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013). Podle nedatovaného seznamu 685 sokolských biografů z první republiky provozovali sokolové kina v pražském obvodu v Bohnicích, Hlubočepěch, Hostivaři, Karlíně, Libni, na Proseku, na Spořilově, ve Vršovicích a na Žižkově, v protektorátním seznamu 735 sokolských biografů přibyla ještě Dolní Liboc. Sokolské biografy se tak řadily mezi repričovská kina tzv. Velké Prahy. Národní archiv (dále jen NA), fond Československá obec sokolská (dále jen ČOS), k. 164, složka „Bloodbor — Korespondence 1924–1939“.

ovšem ani v nejmenším nesnižuje význam Sokola pro dějiny kinematografie v (nejen) českých zemích — byli to mj. právě sokolové, kteří významnou část sítě kin v Československu fyzicky vybudovali.

Licencionáři v roce 1937

	Celkem	Čechy	Morava a Slezsko	Slovensko	Podkarpatská Rus
Sokol	832	466	311	51	4
obce	220	152	61	6	1
kinomajitelé	153	72	12	68	1
Orel a katolické spolky ^{a)}	112	13	86	13	—
váleční poškozcenci a invalidé ^{b)}	110	90	18	2	—
DTJ a dělnické spolky ^{c)}	71	49	17	5	—
Národní jednoty ^{d)}	56	24	24	6	2
ČsOL ^{e)}	36	19	9	8	—
Čs. červený kříž	27	14	5	6	2
Turnverein	11	8	3	—	—
různé ^{f)}	222	129	60	31	2
Celkem	1850	1036	606	196	12
české licence	1492	766	518	196	12
německé licence	358	270	88	—	—

Zdroj: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství IV. Rok 1937* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru Praha, 1938), 62.

- a) vedle tělocvičných jednot Československého orla provozovaly kina v meziválečném období např. Sdružení katolické mládeže v Petrovicích, Katolická jednota Svoboda v České Třebové, Družstvo českých katolických zemědělců v Jedovnici, Konvent sester Alžbětinek v Praze, Katolická jednota, Spolek pro podporu katolického studentstva, Jednota katolických tovaryšů, Katolická beseda na Žižkově, Spolek „Dětský asyl mil. pražského Jezulátka“ aj.¹²⁾
- b) např. Organizace čs. válečných invalidů-důstojníků, Bio invalidů „Svépomoc“, Bio invalidů, s. s. r. o., Družstvo válečných poškozcenců, Družina válečných invalidů, Družina osleplých vojinů, Družstvo čs. válečných poškozcenců, Spolek válečných poškozcenců s. s. r. o. aj.¹³⁾
- c) kromě Dělnických tělovýchovných jednot např. Dělnická akademie, Družstvo „Dělnický dům“, Dělnický dům, st. nák. a výr. družstvo s. r. o., Ústřední dělnická škola, Čs. obec dělnická¹⁴⁾
- d) národně obranné spolky jazykově smíšených oblastí republiky, např. Národní jednota pošumavská, Národní jednota severočeská
- e) Československá obec legionářská, Nezávislá jednota legionářů, Kruh starodružiníků, Čs. legionářů společnost s. r. o. aj.
- f) pod označením „varia“ se ve statistikách kin pravidelně skrývá zbývající tříst institucí, které již nelze jednoduše grupovat, např. v seznamu kin pro rok 1938 jde o téměř sedm desítek spolků a jiných korporací — jde

12) Petr Hasan, *Ušlechtilý, dobrý, krásný: Římskokatolická církev a kinematografie v českých zemích 1918–1948* (Praha: Národní filmový archiv, 2021), 228; *Seznam čs. kin podle stavu 1. prosince 1938*.
13) *Seznam čs. kin podle stavu 1. prosince 1938*.
14) Tamtéž.

o spolky hasičské, zdravotnické (např. Masarykova liga proti tuberkulóze nebo Seyvalterova útulna slepých dívek v Praze III.), dobročinné jako České srdce či Domovina, spolky divadelních ochotníků, kulturní jako nakladatelství „Máj“, Melantrich, Umělecká beseda, Svatobor, korporace vojenské jako Svaz čs. pilotů nebo Svaz čs. rotmistrů, různé penzijní a podpůrné fondy, spolky péče o mládež, Ochrana matek, Čs. ochrana matek a kojenců, spolky okrašlovací, vzdělávací, např. i Masarykův lidovýchovný ústav, sdružení při politických stranách jako Družstvo čs. strany národně socialistické, Čs. národní demokracie, Vzdělávací sbor soc. dem., Jednota čs. malozemědělců, Spolek pro české feriální osady m. Prahy, Spolek pro lidovou universitu Husovu, Spolek pro zbudování Žižkova pomníku, Ústřední sdružení Čechů a Slováků z Ruska, Rusko-český spolek Mír, Ženský výrobní spolek, Filantropická družina bývalých žákyň vyšší dívčí školy, Ústřední svaz skautů, Pražské vzorkové veletrhy, Spolek přátel Švehlovy studentské koleje, Bytová péče zaměstnanců ministerstva vnitra, Stavební družstvo státních a veřejných zaměstnanců aj.¹⁵⁾

I.

Sokolský biograf

Po celý čas svého kinematografického angažmá užívali Sokolové důsledně pojem „biograf“, výraz „kino“ se v sokolských časopisech ani archivních pramenech snad vůbec nevyskytuje. Toto původně „amerikánský“ znějící slovo proniklo do českého prostředí z angličtiny v éře raného filmu, setkáváme se s ním v světově znějících názvech cestovních i prvních stálých kin, ale česká jazyková praxe dala postupně přednost z němčiny převzatému „kinu“, případně prostřednictvím němčiny původně francouzskému „kinematografu“. Do sokolského prostředí však tento jazykový vývoj oboru jako by vůbec nedolehl. Ne třeba tomu přikládat bůhvíjakou váhu, ale přece jen z toho možná něco vyznačuje, jakási odtrženost od filmového oboru, nevnímavost či snad i neochota plně se do něj integrovat, minimálně akceptaci jeho aktuální terminologie. Koneckonců Sokol primárně cílil k aktivitám tělocvičným, které navíc provázela, jak řečeno, bohatá kolekce aktivit dalších, takže otázky sokolských kin zůstávaly zvláštním způsobem na okraji. A protože i předsednictvo ČOS přikládalo váhu úplně jiným oblastem, vnímalo záležitosti kin zcela periferně.

Pro sokoly „v terénu“ to ale zas tak periferní záležitost nebyla. Instituce kina jim nabídla vzácnou příležitost získat trvalý přítok peněz do rozpočtu místního spolku, alespoň se to takto jednoduše zpočátku jevilo. Pragmatický přístup ke kinu jako výdělečnému podniku, který sokolské prostředí rychle ovládl, měl ovšem četné a významné odpůrce, podle nichž se těmito k zisku zakládány a vedenými zábavními podniky sokolové vzdalovali sokolským ideálům. Nejen Tyršovo „Paže tuž, vlasti služ!“, ale i Fügnerovo „Ni zisk, ni slávu“ patřilo v sokolském prostředí stále k nejfrekventovanějším heslům a zdobilo také průčelí nejedné nově zbudované sokolovny. Stále proto zaznívají ze sokolského tisku apely, aby nebylo zapomínáno na kulturní a vzdělávací poslání biografů.

Biografická licence v rukou sokolských jest a má být nejen prostředkem výdělečným, nýbrž i kulturním. Proto není otázka biografů otázkou, dotýkající se snad pouze jednot, majících licenci biografickou, nýbrž celého Sokolstva i cti jeho. Pevně doufáme, že každý řádný sokolský biograf tyto svoje úkoly dobře chápe.¹⁶⁾

15) Tamtéž.

16) „Biografická licence“, *Věstník Sokolský* 27, č. 24 (18. 6. 1925), 423.

Biografům sokolským se ukládá, aby byly pamětlivy i tu svého sokolského poslání, a proto volily filmy odpovídající sokolskému programu. Zušlechťujte vkus lidu a nezapomínejte, že biograf může netoliko pobavit, ale i vzdělat a poučit, právě tak jako může být prostředkem k úpadku. Proto pozor! Vzdělavatelé a vzdělávací odbory, na stráž!¹⁷⁾

Právě na půdě takových apelů a kritických komentářů doznívá ještě někdejší hnutí za reformu kina, jež prošlo po nástupu stálých kin celou Evropou. Kino v nich vystupovalo jako podnik ohrožující mravnost mládeže, ba vede ji i k zločinnému jednání. V 10. letech bylo proto kino často kriminalizováno nebo společensky diskvalifikováno — v rakouských čtyřčlenných cenzurních sborech při zemských úřadech například zasedal od roku 1913 pravidelně soudcovský úředník,¹⁸⁾ právě tak bylo v rakouské části monarchie zapovězeno budovat kina „těsně u kostelů, výchovných ústavů, dětských školek, nemocnic aj.“¹⁹⁾ anebo se opakovaně objevovaly pokusy úplně zakázat uvádění kriminálních a detektivních dramat.²⁰⁾ V sokolském prostředí pracujícím intenzivně s mládeží lze tuto stopu sledovat hluboko do 20. let.

Na výjimky velmi vzácné a ojedinělé jest dnešní mládež opravdu hroznou. Co nepokazila válka, dokončuje dnes špatný příklad dospělých, odsouzeníhodná výchova stranická, nemravné a příliš napovídající knihy a konečně v určitých případech i biograf. Společné působení všech těchto naznačených zel na vnímavou a k romantismu vždy nakloněnou duši naší mládeže jest příčinou zjevů, nad nimiž člověk přechasto v hrůze trne. Naše mládež ztrácí pozvolna smysl pro vše krásné a libuje si v posách, které jí nesluší a činí ji předčasně starou a baseovanou. Naši mládeži schází zdravé bujaré mládí. V srdci jejím umírá cit a smysl pro poslušnost, úctu, kázeň a umírněnost a na místě těchto vlastností bují jakási nevázanost, hrubství a klackovitost.²¹⁾

K velkým kritikům sokolských biografů patřil také tábořský advokát a významný sociolog, jinak vlivný aktér sokolského hnutí a člen vzdělávatelského odboru ČOS Emanuel Chalupný, který se v popřevratových letech energicky zapojil do diskuzí o potřebě očisty členské základny²²⁾ a v roce 1923 například z popudu ČOS redigoval Sokolskou hlídku v politickém a hospodářském deníku *Tribuna*, kde jako odpovědný redaktor tehdy půso-

17) „Zprávy a pokyny“, *Rokycana* 2, č. 8 (15. 2. 1923), 120.

18) Hora, *Filmové právo*, 108.

19) Tamtéž, 48. Srov. Ivan Klimeš, „Děti v brlohu: Boj proti kinematografům — bojem o dítě!“, in *V bludném kruhu: Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*, eds. Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (Praha: SLON, 2006), 193–236.

20) K několikaměsíčnímu zákazu kriminálních a detektivních dramat se kupříkladu v roce 1916 uchýlila zemská vláda slezská. Srov. Klimeš, „Děti v brlohu“, 225–226.

21) Bohuš Frey, „Organisace služby sociální v národě Československém a Sokolstvo“, *Rokycana* 2, č. 7 (15. 1. 1923), 103.

22) Štpk. [V. Štěpánek], „Jednotné členství v Sokole“, *Věstník Sokolský* 22, č. 22–23 (4. 11. 1920), 535–538; E. Chalupný, „Jednotné členství v Sokole“, *Věstník Sokolský* 22, č. 26 (16. 12. 1920), 641–642; R. Těsnohlídek, „O jednotné členství“, *Věstník Sokolský* 22, č. 26 (16. 12. 1920), 642–643.

bil Ferdinand Peroutka. Chalupného ostrý článek z 30. let, až zpozdíle vyzněvší výkřik nesusouhlasu se stávající praxí, publikovaný v čerstvě založeném (a po několika číslech zaniknuvším) časopisu sokolské jednoty v Nitře proto vyvolal v bioodboru pražského ústředí patriční rozruch.²³⁾ Jako motto použil Chalupný jím zaznamenaný výrok svého přítele myslitele a básníka Otokara Březiny:

Sokolstvo se v poslední době dává na scestí. Zavádí biografy a to je pro venkov strašné dráždivo. Je otázka, zdali fyzické účinky cvičení vynahradí tu škodu, kterou mladé duše utrpí v těchto podnicích.²⁴⁾

Chalupný obviňuje jednoty z výdělkářství a zvláště nasazuje na ty, jež pořádají v roce více filmových přestavení než cvičební dnů.

Dnes je sta sokolských biografů a jejich působení je samo kapitolou sokolské historie, bohužel kapitolou snad nejhorší. [...] Z vynálezu, jenž mohl být skvělým činilem osvětové výchovy, stala se žumpa pikanterií, nejnižších sensací a často přímé výchovy ke zločinům. Sokolstvo, jehož úkolem dle Tyršova programu je tělesné a z části i mravní vychování a šlechtění národa, bylo a jest povinno tomuto demoralizačnímu zneužívání filmu odporovat. Této povinnosti nedostálo, naopak samo se této demoralisace účastní. [...] Není si předsednictvo ČOS vědomo, že z těchto zjevů hrozí nedozírné škody, ba zkáza sokolství?²⁵⁾

Nad biografy mají mít podle něho u jednot i v ústředí rozhodné slovo vzdělavatelé a volá po zavedení sokolské cenzury, dožaduje-li se zákazu jakýchkoli programů v ústředí neschválených.

Jeho kritiku sokolských kin je ovšem nutno vnímat v kontextu jeho celkového odporu vůči „zmechanizované zábavě“, kterou vnímá jako projev jednostranného použití techniky bez činné účasti člověka. V textu z konce 30. let pro příslušný díl svého obsáhlého dvánáctivazkového sociologického kompendia na adresu kina napsal:

Nejtypičtějším příkladem této mechanisace jest nesmírné rozšíření biografů a jejich zhoubný účinek. [...] Většina filmů jsou pouhé řemeslné výrobky nejnižší úrovně; jejich děj i charakteristika jsou tak šablonovité a naivní — při vši vypočítavosti na senzáční účinek — jako nejnižší útvar beletristický, totiž romány ženských ilustrovaných časopisů. [...] Vкус nynější generace je biografy zbanalisován na stupeň příšerný; nejnebezpečněji otravována jest jimi mládež jako vrstva nejnámavější. I četné trestné činy mladistvých osob již byly podníceny dojmy z biografů.²⁶⁾

23) NA, f. ČOS, k. 164, složka „Bioodbor — Korespondence 1924–1939“.

24) Emanuel Chalupný, *Dopisy Otokara Březiny II: Dopisy a výroky Otokara Březiny* (Praha: Nakladatelství Fr. Borový, 1931), 246.

25) Emanuel Chalupný, „Kam kráčí Sokolstvo?“, *Zdar* [Nitra] 1, č. 1 (máj 1933), 2–3.

26) Emanuel Chalupný, *Sociologie IV: Sv. 3* (Praha: E. Chalupný, 1941), 284. Srov.: Emanuel Pecka, „Starší česká sociologie a otázka filmu“, *Iluminace* 2, č. 1 (1990), 38–40.

Žádná kritika, žádné apely či varování neměly ovšem na praktický provoz sokolský kin prazádný vliv. Zcela „dole“ u konkrétních sokolských jednot vládl přirozený tlak každodennosti v podobě zajišťování běžných i mimořádných nákladů na provoz. Metodická doporučení ze žup, do nichž se na regionální úrovni jednoty sdružovaly, nabádala sestavovat rozpočet na další rok vždy tak, aby byla veškerá běžná vydání (příspěvky župní, organizační, úrazové, pronájem, pojištění, otop apod.) kryta z členských příspěvků, jejichž výši si určovala každá jednota sama.²⁷⁾ Členská základna Sokola po vzniku Československa výrazně stoupla, takže podmínky pro stabilní hospodaření byly na této elementární úrovni rozhodně příznivé.²⁸⁾ Další příjmy mohly mít jednoty z rozmanitých akcí, k nimž patřila například divadelní a hudební představení sokolských souborů, prodej nejrůznějšího zboží v rámci sokolských akcí, na místě je zmínit i možnost státní dotace, o níž rozhodovalo Ministerstvo zdravotnictví a tělesné výchovy. Československá obec sokolská, což byl samostatný spolek na síti jednot nezávislý, provozovala v Tyršově domě sokolský hotel, sokolské nakladatelství, sokolskou prodejnu, příjmy z prodeje všeho možného měla během sokolských sletů a stavbu Tyršova domu otevřeného v roce 1925 spolufinancovala z loterie k tomu účelu vypsané — s prodejem jednoho milionu losů po 5 Kč začala nejprve v rámci sokolských jednot, aby si své pražské centrum ideálně zaplatili sokolové sami.²⁹⁾

Vedle vznešených ideálů sokolských sdílelo veškeré sokolstvo ještě jeden ideál praktický — být ve svém, tedy mít vlastní tělocvičnu, případně provozovat kinolicienci ve vlastním kině. Stavitelská aktivita Sokola v těchto dekadách je až fascinující, ale stovky sokoloven i sokolských kin spatřily světlo světa za cenu velkých obětí a stresujícího, někdy až dusivého zadlužení jednot, jež plynulo třeba z chybných představ o výnosech z provozování kina anebo z předimenzovanosti plánů, jež nemusely vždy odpovídat potřebám dané obce. První typ nám může doložit příklad Sokola v Litomyšli, který šel „do svého“ v polovině 20. let obtížen hned dvěma půlmilionovými dluhy — za sokolovnu a za budovu kina a loutkového divadla. Ročně potřeboval zejména z výnosů kina vydělat 85 000 Kč, aby mohl vedle kina ještě udržet v chodu tělocvičnu, ale na tu už kino vydělat nedokázalo.³⁰⁾ Do obdobné situace se dostaly v důsledku hospodářské krize sokolské jednoty na Slovensku, kde celková zadluženost 37 sokolských jednot činila v roce 1934 téměř osm a půl milionu Kč. Na schůzi slovenských žup v dubnu 1934 v Trenčíně zaznělo, že „[...] hospodářskou krizi nepředvídali v takovém stupni ani solidní národohospodáři a že velká část finančních obtíží sokoloven tkví v tom, že upadl příjem z biografů, veřejných podniků, hostinců, subvencí apod. — na míru, která se nedala očekávat.“³¹⁾ Jako příklad druhého typu budiž uvedeno třítisícové středočeské městečko Velvary, kde sokolové zahájili provoz

27) Měl., „Rozpočet“, *Brněnský Sokol* 1, č. 11 (25. 11. 1924), 158–159.

28) Počet členů i jednot se více než zdvojnásobil — z necelých dvou set tisíc v roce 1913 překročil půl milionů členů v roce 1920 (přes v osm set tisíc pak v roce 1938), z 1 277 jednot v roce 1913 se v roce 1920 dostal na počet 2 629 (v roce 1937 pak 3 337 jednot). Waic, *Tělesná výchova a sport...*, 59, 94.

29) Emanuel Chalupný, *Časové otázky sokolské: Sokolská hlídka „Tribuny“ 1923* (Praha: Nakladatelství „Obelisk“, 1924), 51.

30) Růžička, „Deset let snah o filmovou podobu Jiráskovy Filozofské historie (1927–1937)“, 75. V dnešních penězích vyjádřeno by se milionový dluh litomyšlských sokolů orientačně pohyboval mezi 40 až 60 miliony Kč.

31) V. Havlíček, „Problémy slovenského sokolstva“, *Sokol* 60, č. 5 (1934), 105.

kina v roce 1924 v nově zbudované tělocvičně, ale o patnáct let později si ještě postavili samostatnou budovu kina, ačkoliv v roce 1938 vykazovali pouze jedno představení týdně. Plány přitom pocházely ještě z počátku 20. let.³²⁾ Obdobné situace pak Sokoly nutily k daleko pragmatičtějšímu chování, než odpovídalo sokolským zásadám. Účastník zmíněné trenčinské schůze konstatoval, že „[...] v některých sokolovnách hostinec a biograf téměř úplně vytlačují tělocvičnou i ideovou činnost“.³³⁾ Na podobná postesknutí se dá v sokolském tisku narazit častěji.

Neupírám, že sokolské dluhy jsou velikým balvanem v cestě ideového působení Sokolstva a že nejednou jednotu zavedly až na cestu, jež by se těžko dala obhájit jako sokolská. „Rentování podniku“ bývá velmi často příčinou nízké úrovně sokolských podniků (večírků, divadel, bioprogramů atd.) a zavádění výčepů lihovin do tělocvičen.³⁴⁾

Na druhou stranu, přestože celková zadluženost Sokola byla obrovská, šlo o sumu vytvořenou uměle, neboť ji vždy tvořil shluk izolovaných závazků jednotlivých jednot jako právnických osob a bylo na jedné každé z nich, jak se s nimi vypořádá. Jednoty mohly po-



Obr. 1: Sokolovna v Náchodě na Tyršově třídě vybudovaná v roce 1928. Památkově chráněná funkcionalistická stavba podle projektu architekta Milana Babušky se stala též sídlem jednoho ze dvou náchodských kin. Na počátku 30. let hrálo zdejší Bio Sokol denně, koncem dekády pak vykazovalo 4 představení týdně. Foto Otto Raiman.

32) Jan Krampera, „Filmový divák a filmová kultura ve Velvarech“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2019).

33) Havlíček, „Problémy slovenského sokolstva“, 105.

34) J[an]. Beran, „Krise v sokolství či soumrak v Sokolstvu?“, *Sokolský ruch* 11, č. 10 (říjen, 1929), 165–166.



Obr. 2: Sokolské kino v několikatisícovém podkrkonošském městečku Lázně Bělohrad hrálo jednu týdně. Tělocvična zdejší sokolovny pojala až čtyři sta návštěvníků. Foto Dora Kubičková.

čítat s poradenskou pomocí ze strany žup i pražského ústředí, někdy měla i podobu překlenovací finanční výpomoci.

Jako se objevovaly hlasy kritické, nespokojené, stýskavé či varující, tak se právě tak prosazovaly i promluvy zcela alternativní, podnikání podporující.

Tu bude především nutno, abychom měli jasno o tom našem sokolském „idealismu“ a o jeho poměru k „materialismu“ doby. Nikdo ať nedoufá, že se vrátí doby počátků Sokola. Směr sokolské práce ve všech jejích obdobích určovala vždy doba a její poměry. Tak tomu musí být i dnes — a vyžaduje-li dnešní doba změny směru, a třeba i radikální, na nás je, abychom ducha doby vystihli. Není možno strkati hlavy do písku [...] Peněz je v Sokole potřeba od února r. 1862 a od té doby se také peníze sháněly. [...] Vypůjčovalo se, platily úroky — a nikdo se nestyděl za takové hospodářské podnikání. A nikdo rozumný to nebude ani dnes zavrňovat — ze strachu a poškození „idealismu“. Vždyť každý ví, že z idealismu se dosud postavilo málo sokoloven, upravilo málo hřišť, koupilo málo náradí a knihoven — ale že těch 700 našich sokolských biografů, těch 700 „materialistických“ podniků, je po této stránce lepší než 700 idealistických kazatelů a 7000 idealistických karatelů. Ozývají-li se takové idealistické hlasy z ústředí, je třeba připomenouti, cože je ten biografický odbor, co je hotel v Tyršově domě, co je nakladatelství, co je úrazové pojištění, co plovárna, knihkupectví, nákupna — a konečně i slety se všemi svými podniky? Co jsou

slety župní, co jsou koncese biografické, které se třeba pronajímají, co jsou nákupní družstva, co „družstva pro postavení tělocvičny“ atd. atd.³⁵⁾

Autor těchto vyzývacích slov doporučuje, aby se v sokolstvu podnikalo na všech úrovních, podnikatelé mají být jednoty, župy i ústředí.

Primárním účelem sokolských kin byl od samého počátku zisk, ovšemže zisk pro potřeby Sokola. Finanční motivace je na první pohled patrná ze žádostí o kinolicence u zemských místodržitelských úřadů již před první světovou válkou — sokolové svou žádost pravidelně zdůvodňovali potřebou získat prostředky na výstavbu tělocvičny. A táž motivace je zřejmá i ze zpětného ohlednutí za sokolskými kiny na sklonku roku 1939, jak vyplývá ze zprávy jedné z komisí podílejících se na táhlém prošetřování činnosti bioodboru ČOS. Podle této zprávy „[...] bylo zjištěno, že biografické podnikání u sokolských jednot je z 90 % podnikem výlučně hospodářským a jen asi z 10 % také výchovným“.³⁶⁾ To je také nejspíš příčinou, proč sokolské jednoty jako by nezahrnovaly provozování kina mezi své profilující aktivity, o nichž by referovaly sokolské župní věstníky v pravidelných rubrikách, jako se to dělo v případě divadla, hudby a jiných kulturních podniků. Péče o sokolský biograf je pak někdy vnímána bezmála jako oběť na úkor autentických sokolských aktivit.



Obr. 3: Tyršův dům na Malé Straně v Praze, od roku 1925 sídlo Československé obce sokolské a také biografického odboru ČOS na fotografii z roku 1927. Před průčelím budovy je umístěn pomník zakladatele Sokola Miroslava Tyrše od Ladislava Šalouna. Foto Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu.

35) S. Voda, „Naléhavé otázky sokolské“, *Sokol* 56, č. 1 (1930), 7.

36) „Zpráva o organisaci sokolských biografů“, [Praha], nedatováno [prosinec 1939], NA, f. ČOS, k. 163. (Viz Příloha III).

Některé jednoty získaly v prvních letech popřevratových buď samy, aneb ve spojení s jinými korporacemi, koncesi biografickou za tím účelem, aby za vydělané peníze mohly si postavit jednu svoje vlastní hnízdo — tělocvičnu a nebyly pořád odkázány na milost a nemilost cizích lidí. Účel zajisté krásný a kde biograf za tím účelem zřízen byl, jest mravní povinností členů podnik všemožně podporovati. Pravda, že biograf zaměstná několik bratrů, kteří by jinak mohli být v jednotě činní, nezapomeňme však, že tito bratři, pracují-li obětavě a nezištně, konají pro jednotu tutéž práci, jakou konávaly a doposud konají odbory zábavní a divadelní a že získávají jednotě potřebné peníze na uhrazení běžných výloh. [...] Každá nová myšlenka, každý nový objev má své odpůrce, má je tedy i biograf. Není to však nic platné, biografy jsou tady, většina občanstva a tedy i našeho členstva do biografu chodí, musí se tedy s touto skutečností počítat...³⁷⁾

Při extrémní heterogenitě sokolského prostředí bude každé zobecnění někdy pokulhávat — jistě se vyskytovaly naopak jednoty, které si svého biografu opravdu považovaly, některé dokonce daly programům svých kin podobu tištěného periodika.³⁸⁾ Od členské základny se pak očekávalo, že budou sokolské kino své mateřské jednoty také navštěvovat, a vyvolávalo rozhořčení, že někteří bratři klidně navštěvují i kina konkurenční. V zápisu z valné hromady litomyšlského Sokola v březnu 1926 se můžeme dočíst, „že poctivý Sokol, nepotřebuje žádné zábavy, není-li Sokolská, a je tím větší hanbou, že navštěvováno je jiné kino, ač máme vlastní“.³⁹⁾ Obdobný apel byl zaznamenán i v Brně-Židenicích:

Na konec své zprávy žádám vás, bratři a sestry, kteří jste milovníci kina, abyste v první řadě navštěvovali podnik náš [...]. Hojnou návštěvou našeho kina a všech podniků jednotou pořádaných zajistíme ji finančně dokonale. — Na zdar!⁴⁰⁾

II.

Bioodbor ČOS a Svaz sokolských a jiných biografů

Sokolské žádosti o kinolicenci, ať už podávané přímo jednotami, nebo sokolskými družstvy pro postavení tělocvičny, se začaly vynořovat a postupně množit od počátku 10. let. Vzhledem ke společenskému renomé Sokola bývaly úspěšné, ale žádnými statistikami pro toto počáteční stadium nedisponujeme. Třebaže ve středních a větších městech si sokolské jednoty někdy pořizovaly i pro kino (a loutkové divadlo) samostatné budovy, je pro síť sokolských kin charakteristické jejich prolnutí se sítí tělocvičen, které mívaly víceúčelový charakter. Do popřevratového období vstoupil Sokol asi s šesti desítkami kin a jejich počet narůstal. Československá obec sokolská na tento trend zareagovala na podzim roku

37) Ada., „Sokolský biograf“, *Věstník sokolské župy budečské* 19, č. 11 (listopad 1924), 230–231.

38) Srov. *Filmový zpravodaj bia Sokol Mělník*, *Věstník sokolského biografu v Roudnici nad Labem*.

39) Růžička, „Deset let snah o filmovou podobu Jiráskovy Filozofské historie (1927–1937)“, 75.

40) Česálková, „Sousedská kina“, 170.

1921 ustavením biografického odboru ČOS, do jehož čela vyslala dosavadního jednatele a člena předsednictva ČOS pražského advokáta JUDr. Vladimíra Fleischmanna. Nepochybně od něj vzešel impulz k vůbec první poradě zástupců sokolských kin později označované jako I. sjezd biografického odboru ČOS, která se uskutečnila 15. ledna 1922 v Praze. Spolkových kin bylo na jaře roku 1922 jen v českých zemích evidováno 253,⁴¹⁾ z toho bylo sokolských kin přinejmenším osm desítek, protože takový počet jejich zástupců se na lednové poradě sešel. Zazněl na ní požadavek na ustavení organizace s povinným členstvím pro všechna sokolská kina a bylo zvoleno předsednictvo, které se mělo tohoto úkolu ujmout.⁴²⁾ Tímto sdružením se stal právě biografický odbor ČOS, označovaný někdy zkráceně jako bioodbor (někdy též bio-odbor). Na jeho II. sjezdu 16. 12. 1923 s účastí 111 zástupců se přítomní dohodli na rozdělení kin do tří skupin — 1) největší podniky hrající denně, 2) střední a menší kina s konkurencí v místě a 3) kina bez konkurence v místě. Odhlasovali si rovněž příspěvek 50 až 100 Kč podle velikosti kina.⁴³⁾ Biografický odbor ČOS podněcoval v této rané etapě jednoty v regionech, aby si podávaly žádosti o licence, než je předběhnou jiné tamní spolky.

Na podzim roku 1925 zahájil bioodbor ČOS vydávání *Věstníku sokolských biografů*. V úvodním oslovení se praví:



Obr. 4: Výbor VII. všesokolského sletu 1920, v němž zasedal i JUDr. Vladimír Fleischmann, si pro sletové účely nechal pořídit portrétní karikatury, které pak bylo možno během sletu zakoupit jako pohlednice. Pod šifrou Dr-D. se skrývá Dr. Desiderius neboli Hugo Boettinger, jehož si v roce 1919 pozvali k podobnému portrétování kupříkladu i poslanci národního shromáždění. Originály pak bylo možno spatřit na podzim 1923 v Topičově salonu na II. výstavě veselých kreseb. Repro Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu.

41) „Kina v republice Československé“, *Český filmový zpravodaj* (dále jen ČFZ) 2, č. 15–16 (22. 4. 1922), 2.

42) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*: Sv. 2 (Praha: Československý filmový ústav, 1989), 254.

43) Tamtéž, 339–340.

Toužíme po tom, aby sokolské biografy staly se biografy vpravdě *sokolskými*. Brzy a trvale. A prosíme, aby všichni praví Sokolové nás v této snaze podporovali dobrou vůlí a účinnou prací. Pak dosáhnete toho, co jste měli na mysli, zakládající organizaci sokolských biografů: lepší zabezpečení jednotlivých sokolských biografů po stránce hmotné, i pokrok celé věci ve směru národní kultury.⁴⁴⁾

Vznešené ideály sokolské i otázky národní kultury ale již v té době mizely v pozadí vytlačovány aspekty ryze podnikatelskými. Již lednový sjezd sokolských biografů se toho roku dohodl na „společném zadávání filmů“, tedy na praxi hromadných objednávek a zásadní sjezd v říjnu 1925 toto směřování potvrdil. Zprávu o něm přinesl *Věstník Sokolský*:

Dne 4. října t. r. konal se sjezd sokolských biografů, jehož se účastnilo 120 zástupců. Na sjezdu usneseno a předsednictvem schváleno, aby veškeré biografy sokolské povinně odebíraly filmy toliko prostřednictvím biografického odboru ČOS. Usnesení toto má platnost od 1. listopadu 1925. Tím umožněna bude kontrola na výběr filmů a pro jednoty znamená to velkou úsporu jak na půjčovném, tak i cestovném. Při odboru ustavena bude komise ze zkušených pracovníků, která bude kolektivně jednat s půjčovnými. Smlouvy a uzávěrky uzavřené po vydání hořejšího usnesení jsou neplatné. [...] Ministerstvo vnitra bude požádáno, aby do licenční listiny vložilo dodatky pro sokolské biografy, že jsou povinny sjednávat filmy toliko prostřednictvím ČOS.⁴⁵⁾

Sokolští kinaři si od toho slibovali získání vlivu na výběr filmů od jednotlivých půjčoven a také rozmanitých výhod, které při individuálních objednávkách nebyly možné. K tomuto záměru se přihlásila stovka kin, ale řada objednávek se i nadále děla mimo bioodbor.⁴⁶⁾ „Na sto biografů sokolských výhody organizace již pochopilo, kdežto ostatní dosud váhají. [...] Jak dlouho budeme mít *nesdružené* sokolské biografy?“ zaznívaly apely bioodboru z ústředního věstníku ČOS.⁴⁷⁾

Mimo rámec Sokola ovšem praxe hromadných objednávek vyvolala v kinematografickém oboru velkou nevoli. U půjčoven se to dalo celkem očekávat — byly vystavovány tlaku snižovat ceny a ztrácely manévrovací prostor, který se jim otvíral v přímé komunikaci s jednotlivými kinaři. Ale biografický odbor ČOS záhy narazil na odpor i na půdě Zemského svazu kinematografů v ČSR, mezi jejichž členy se navíc nacházela i řada sokolských kin. Valná hromada svazu v březnu 1926 odměnila aplausem řečníka, který přítomného předsedu bioodboru Vladimíra Fleischmanna obvinil, že ČOS v rozporu s výchovným a národním posláním Sokola provozuje se svým trustem 325 kin velkoobchod, vedle něhož budou jiné podniky bez šance.⁴⁸⁾ Své podmínky totiž bioodbor nastavil půjčovným

44) Anon., „Úvodem.“, *Věstník sokolských biografů* (dále jen VSB) 1, č. 1 (5. 11. 1925), 1.

45) Anon., „Ze schůze předsednictva 7. října 1925“, *Věstník Sokolský* 27, č. 37 (15. 10. 1925), 719.

46) Anon., „Sjezd sokolských biografů, konaný dne 4. října ve výborové síni Tyršova domu v Praze“, VSB 1, č. 1 (5. 11. 1925), 4.

47) Anon., „Přesídlení do Tyršova domu“, *Věstník Sokolský* 27, č. 17 (30. 4. 1925), 292.

48) Quido E. Kujal, „Výroční valná hromada Zemského svazu kinematografů v Čechách“, *ČFZ* 6, č. 12 (27. 3. 1926), 2.

tak, že mu ve smlouvě přiznávali „první provozovací právo“, projeví-li o daný film do skončení jeho prvního veřejného předvádění zájem, neboli v místech s konkurencí jiných kin si pro sokolská kina smluvně vyhlašoval přednostní právo.⁴⁹⁾ Kritika na hlavu ČOS ale zazněla hned v úvodním referátu tajemníka svazu Miroslava Pecáka:

Zvali jsme mnohokrát Č. O. S. k účasti porad o veškerých stavovských otázkách, v Ústř. Sv. byla ji nabídnuta dvě místa, jež by jí byla zajistila jistě vlivné zastoupení v našich řadách, ale Č. O. S. vždy nevysvětlitelným a nám právě vzhledem ku jejímu jménu nepochopitelným způsobem se společnému jednání a práci vyhnula, a tak na místo očekávané spolupráce máme nyní o jeden úkol více: chrániti své členstvo proti nejčestější organizaci — před hmotným poškozováním. Zní to sice paradoxně, ale bohužel — je to pravdou.

A my prohlašujeme, že Svaz po všech dosavadních, žel, špatných zkušenostech bude bezohledně postupovati a postaví se za své malé členy, poněvadž nehodláme trpěti, aby Č. O. S. si nejlepší věci pro svá kina vybrala a bezcenné škvary velkomyslně snad ponechala kinům ostatním.⁵⁰⁾

Přítomný Vladimír Fleischmann se stal terčem velmi rozhořčených výstupů Sokolem různě ohrožených či dokonce postižených kinařů, kteří si mj. stěžovali i na to, že se zastupci sokolských kin se ani nelze na ničem dohodnout — vždy argumentují tím, že se jen řídí pokyny biografického odboru ČOS. Fleischmann v reakci na tuto vlnu protestů konstatoval, že tak zvýšené napětí mezi sokolskými a ostatními svazovými kiny nečekal, přislíbil tlumočit tento problém v ČOS a budoucí projednání věci se svazem.⁵¹⁾ Rok se s rokem sešel a v březnu 1927 na další valné hromadě byl nucen tajemník Zemského svazu kinematografů Miroslav Pecák konstatovat, že za celý rok k žádnému jednání s ČOS nedošlo.⁵²⁾ Zpočátku spíše ostrážitý vztah mezi bioodborem ČOS a svazem byl nyní již zcela napjatý. V jeho počátečním stadiu v roce 1925 přišel Fleischmann — sám to na zmíněné valné hromadě připomněl — na vedení ústředního svazu s návrhem, že by ČOS vstoupila do svazu jako celek, ale návrh byl jasnou většinou výboru svazu odmítnut.⁵³⁾ Zdá se, že od té doby již Fleischmann se svazem, ať už ústředním, či zemským, jako pro Sokol užitečnou platformou ve svých plánech nepočítal a zrál v něm také přesvědčení, že sokolská kina organizovaná v bioodboru ČOS by ve svazu být neměla, svaz naopak o jejich členství i nadále zájem měl, jak svazoví funkcionáři na valné hromadě opakovaně deklarovali.

49) „Všeobecné podmínky pro zajednávání filmů mezi sokolskými biografy a půjčovnami“, NFA, f. Sdružení kinomajitelů Biografia a.s., inv. č. 17.

50) Anon., „Zpráva o výroční valné hromadě Zemského svazu kinematografů v Čechách, konané dne 25. března 1926 v restaurantu Myslivna (hotel Zlatá husa v Praze)“, *Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách* (dále jen ZZSK) 6, č. 4 (10. 4. 1926), 7.

51) Tamtéž; Kujal, „Výroční valná hromada Zemského svazu kinematografů v Čechách“, 2.

52) Anon., „Zpráva o výroční valné hromadě Zemského svazu kinematografů v Čechách, konané dne 24. března 1927 v Praze“, ZZSK 7, č. 4 (10. 4. 1927), 3–4.

53) O dva roky později ale Fleischmann na předsednictvu bioodboru uvedl, že z členství bioodboru ve svazu jako zvláštní složky sešlo hlavně pro vyšší požadovaného ročního příspěvku. Anon., „Zápis o společné schůzi předsed. a obchodní komise biografického odboru ČOS., konané dne 18. května 1927“, VSB 2, č. 7–8 (8. 9. 1927), 78.

Společné zadávání filmů zahájil bioodbor z pověření říjnového sjezdu sokolských biografů v prosinci 1925. Pro každou ze tří výše zmíněných kategorií kin sjednal s půjčovnami, které na to přistoupily,⁵⁴⁾ určitý počet programů určených k obehování kterýmkoli kinem dané skupiny. Vyhradoval si přitom možnost využít veškeré produkce půjčovnou v dané sezóně nabízené.⁵⁵⁾ Půjčovnám filmy zaplatil bioodbor, který pak v závěrečné kalkulaci stanovil částku, za jakou ji půjčoval příslušným sokolským kinům. Cílem tohoto interního „sazebníku“ přitom nebyl zisk ve prospěch bioodboru ČOS, nýbrž zohlednění platebních možností jedné každé jednoty a jejích podmínek v daném místě. Právě tomuto účelu sloužilo ono rozlišování sokolských kin podle toho, zda v místě působilo konkurenční kino, či nikoliv. Pro řadu sokolských kin představoval tento model úlevu, ale jiná se odmítala vzdát programování kina dle vlastní volby a chtěla si uchovat nezávislost.⁵⁶⁾ Půjčovny a nesokolská kina pak považovaly princip hromadných objednávek v takovém ob-
jemu v podmínkách československého trhu za naprosto nežádoucí, ne-li zhoubný.

Naším přáním jest volný obchod a soutěž. Jest finančním pirátstvím, když hmotně silnější přepláci, aby, dosáhne-li vytouženého, diktoval ceny a ničil své méně finančně silné, ale přitom schopné konkurenty. Je-li tato bezohlednost domovem v Americe, není třeba, abychom je v tomto směru napodobovali, a to tím méně v naší branži...⁵⁷⁾

Biografický odbor ČOS tak v roce 1925 zvolna měnil identitu. Původně poradenský orgán při Československé obci sokolské a spolek sokolských kin měl nakročeno k transformaci ve specifickou sokolskou filmovou půjčovnu s monopolním postavením v rámci Sokola, která sokolským biografům přeprodávala zboží ostatních půjčoven. Stále zřetelněji se bioodbor profiloval jako jakési podnikové ústředí ve vrchnostenské pozici vůči členským kinům, jež byla povinna pod hrozbou sankcí řídit se pokyny centra. Pro jinak nehierarchické sokolské prostředí to byl model hodně nezvyklý, i když si uchovával základní prvky demokratické samosprávy. V čele biografického odboru ČOS bylo volené předsednictvo, v němž vedle interních pracovníků bioodboru působili i sokolští kinaři z regionů, k celému modelu také dospěli členové cestou společných rozhodnutí. Na druhou stranu si vedení bioodboru ohlíželo, aby byla všechna kina zavázána pokyny centra respektovat. Učinilo tak cestou právní, takže stopa vede téměř jistě ke zkušenému advokátu Vladimíru Fleischmannovi. K licencím udělovaným sokolským žadatelům vydal v lednu 1923 ministr vnitra výnos, v němž se praví, že „správa biografů sokolských má být podrobena v každém jednotlivém případě kontrole Československé Obce Sokolské v Praze“.⁵⁸⁾ Pro sokoly

54) Byly to půjčovny American Film, Filmová industrie, Filmové závody, Lloyd Film, Export Film, Kinema, Iris, Ocean, La Tricolore, Universal, United Artists, Julius Schmitt, Famous Film a Elektafilm. L. S., „Společné zadávání filmů“, VSB 1, č. 3 (31. 3. 1926), 22. Srov. též „Všeobecné podmínky sjednávání filmů mezi sokolskými biografy a půjčovnami“, NFA, f. Sdružení kinomajitelů Biografia a. s., inv. č. 17.

55) [–n.], „Co je to vlastně „společné sjednávání“ filmů?“, VSB 2, č. 9 (30. 9. 1927), 97–100; [–n.], „Co je to vlastně „společné sjednávání“ filmů? (Pokračování)“, VSB 2, č. 10 (31. 10. 1927), 113–116; –n. [Vladimír Fleischmann], „Co je to vlastně „společné sjednávání“ filmů? (Dokončení)“, VSB 2, č. 11 (30. 11. 1927), 129–131.

56) L. S., „Společné zadávání filmů“, 21–22.

57) A. B. Kontakt, „Zasáhnutí koncernu na Slovensko“, ZZSK 6, č. 8 (10. 8. 1926), 3.

58) Výnos min. vn. z 24. 1. 1923, č. 3529-6; Hora, *Filmové právo*, 44, 199. Pro žádný jiný spolek podobný dodatek vydán nebyl, takže iniciativa musela vzejít od Sokola.

s rozvětvenými vazbami do nejvyšších pater státní správy nebyl nejspíš velký problém takovouto normativní změnu na objednávku zařídit.⁵⁹⁾ Výnos zní logicky a téměř nevinně — až na to, že Československá obec sokolská nikdy nebyla vůči jednotám v nadřízeném postavení, a nyní získala k dozorování sokolských kin úřední pověření.

Počty sokolských kin ve druhé půli 20. let prudce narůstaly. Na jaře 1926 měl Sokol 389 licencí,⁶⁰⁾ do října 1929 vystoupal počet na 760 kin (z 1 513 v republice),⁶¹⁾ v roce 1933 pak statistika kulminuje na čísle 942 sokolských kin z celkového počtu 2 002.⁶²⁾ Administrovat sokolskou distribuci z jednoho centra přestalo být zvladatelné. Nárůst agendy můžeme z boku doložit i nahlédnutím do účetnictví — v roce 1926 činil obrát bioodboru 4 067 921,75 Kč, jen za první pololetí 1927 však již 6 343 711,46 Kč.⁶³⁾ Na jeho půdě tedy panoval čilý platební ruch ve velkých objemech, a jak uvidíme, také patřičný chaos v tomto směru. Biografický odbor ČOS disponoval jen dvěma třemi placenými administrativními silami, ostatní — včetně předsedy Fleischmanna — participovali na činnosti bioodboru jen jako dobrovolníci. Nespokojenost jednot s fungováním bioodboru sílila — zadržávala se komunikace, zaváděné organizační novoty zůstávaly nedostatečně vysvětleny, jednoty neměly dostatek informací o nabízených filmech, později se do stále většího časového skluzu dostával *Věstník sokolských biografů*, což ostře kontrastovalo s úžasné svědomitým vedením župních věstníků, atd. V podzimních měsících roku 1927 proto startuje proces decentralizace za využití župního zřízení, které začal Sokol po vzoru německých turnerů budovat od 80. let 19. století. V meziválečném období již působilo na pět desítek žup (rovněž ve formě autonomních spolků), řada z nich vydávala vlastní věstníky, některé dokonce samy provozovaly kino. Na župní úrovni začaly být z popudu biografického odboru ČOS zakládány župní bioodbory, které se měly starat o sokolská kina v daném regionu, zároveň se měly utvářet tří- až pětičlenné bioodbory při samotných jednotách.⁶⁴⁾ Koncem dubna 1928 se pak v Praze konal I. sjezd zástupců župních biografických odborů, kde se mj. řešila též otázka, zda mají být župní bioodbory součástí žup, nebo má jít o samostatné pomocné jednotky centrálního bioodboru ČOS. Odhlasována byla varianta župní (44 hlasy proti 36).⁶⁵⁾ Župy, které s ustavením vlastních bioodborů otálely či se z jiných důvodů nacházely v prodlení, byly urgovány.⁶⁶⁾ Systém se zdárně rozvíjel a ukázal se být produk-

59) Waic, *Tělesná výchova a sport...*, 91–95.

60) Anon., „Kinematografické licence v Čsl.“, *ČFZ* 6, č. 13 (3. 4. 1926), 2.

61) Anon., „Zápis o III. sjezdu zástupců župních biografických odborů konaném dne 5. října 1929 v Tyršově domě“, *VSb* 4, č. 7–8 (31. 3. 1930), 84.

62) Anon., „859 sokolských kin“, *Kinorevue* 1, č. 36 (2. 5. 1935), 195. Článek se jinak týká statistiky z roku 1935, z uvedených 859 kin jich 745 bylo ve stálém provozu, 64 dočasně nehrálo a 33 jen občas, aby si udrželo licenci.

63) Anon., „Zápis o schůzi předsednictva biografického odboru ČOS., konané dne 17. září 1927“, *VSb* 2, č. 9 (30. 9. 1927), 110.

64) Anon., „Řád biografického odboru tělocvičné jednoty Sokol...“, *VSb* 2, č. 1–2 (25. 3. 1927), 14–15; –n. [Vladimír Fleischmann], „Župní (krajové) zřízení“, *VSb* 2, č. 7–8 (8. 9. 1927), 65–68; Anon., „Řád župního biografického odboru“, *VSb* 2, č. 10 (31. 10. 1927), 116–117.

65) Anon., „Zápis o I. sjezdu zástupců župních biografických odborů, konané [!] dne 29. dubna 1928“, *VSb* 3, č. 3–4 (20. 6. 1928), 61–63; Anon., „Zápis o I. sjezdu zástupců župních biografických odborů, konaném dne 29. dubna 1928: (Dokončení.)“, *VSb* 3, č. 5–7 (31. 7. 1928), 72–81. NA, f. ČOS, k. 163, složka „Bioodbor — zprávy 1924–1941“, 15. 4. – 30. 4. 1928.

66) Anon., „Zápis o VI. schůzi předsednictva biografického odboru ČOS., konané dne 16. června 1928“, *VSb* 3, č. 5–7 (31. 7. 1928), 94.

tivní. V předsednictvu biografického odboru ČOS jej měl na starost František Werstadt, civilním povoláním vrchní inspektor státních drah.

V nepřeberném množství rozmanitých sokolských schůzí, porad a sjezdů, které provázely působení biografického odboru ČOS od jeho ustavení, rýsují se tři jako zcela zásadní, neboť určily další směr vývoje. Dvě už byly zmíněny — na prvním setkání zástupců sokolských kin v lednu 1922 došlo k rozhodnutí zformovat sdružení sokolských biografů, jímž se stal biografický odbor ČOS; nový směr nabral vývoj po sjezdu sokolských biografů konaném 3. a 4. října 1925, kde se přítomní sokolové usnesli na zavedení hromadných objednávek filmů odebíraných prostřednictvím biografického odboru. Třetí závažná schůze se odehrála v květnu 1927, tentokrát ovšem nešlo o zástupce kin, nýbrž přímo o nejvyšší orgán Československé obce sokolské. Na schůzi výboru ČOS 15. května seznámil Vladimír Fleischmann podrobně vedení ČOS s problematikou sokolských kin. Do tématu vstoupil s odkrytým hledím:

Otázka sokolských biografů není otázkou technického vedení. Cvičitelé sbory namnoze stojí příkře proti sokolským biografům. Ale otázka sokolských biografů není ani otázkou kulturní, neboť jak jsou biografy vedeny, znamená to kulturní minus spíše než kulturní plus. Otázka biografů je otázkou hospodářskou. Tyto otázky nebyly dosud v ústředí ventilovány; po prvé se tak stalo při biografech. Naše jednoty potřebují peníze, poněvadž nelze vítězit bez umění zásobiti. Biografy jsou studnicí peněz, ze kterých jednoty ochotně a rády čerpaly. Abychom si učinili pojem o hospodářském významu biografu, uvádím, že podle přibližného odhadu přináší jí jednotám 6–7 milionů Kč za rok, za odebrání filmů platí se asi 3 až 4 miliony Kč.⁶⁷⁾

V jeho vystoupení zazněly některé zajímavé údaje, třeba že v současné době přibývá v ČSR každý měsíc 20 nově udělených licencí, že zisky kin spadly v důsledku prudce rostoucí konkurence až na desetinu příjmů z počátku 20. let, že se množí případy zakázané praktiky propachtování sokolských licencí, nejde-li to jinak, i za dva až tři tisíce za rok, že mnoho času bioodboru zabere lobbování na úřadech kvůli udělení či prodloužení licencí, že ve snaze obstát v konkurenci zařazují některá sokolská kina dvojprogamy, kdy zrychlenou projekcí odehrají místo jednoho filmu dva.⁶⁸⁾ Členy výboru ČOS jistě nepotěšil výrok o ministerstvu financí: „Ministerstvo financí tvrdí, že otázka biografů není otázkou kulturní, že právě sokolské biografy dokazují, že je to jen akce finanční.“⁶⁹⁾ Pozoruhodná je rovněž informace o finanční participaci bioodboru na domácí výrobě:

67) Anon., „Výtah ze zápisu o schůzi výboru ČOS., konané v sobotu a v neděli 14. a 15. května 1927“, VSB 2, č. 7–8 (8. 9. 1927), 70–71.

68) Tamtéž, 70–77. Pokud se týče udělování či prodloužování licencí zemskými úřady, ukáže dozajista budoucí regionální výzkum, že je to téma plné dramatických střetů konkurenčních stran, zejména na té nejnižší, tj. komunální úrovni. Nařízení č. 191/1912 přiznalo právo místním samosprávám se ke každé žádosti o licenci před jejím udělením vyjádřit a lze si představit, že leckdy právě stanovisko obce mohlo být to nejvlivnější. Hora, *Filmové právo*, 48. Příklady takových sporů, konkrétně v Litomyšli a v Loučkách u Železného Brodu srov.: Růžička, „Deset let snah o filmovou podobu Jiráskovy Filozofské historie (1927–1937)“, 73–75; Hořák, „Boj o biograf a sokolovnu“, *Věstník sokolské župy ještědské* 7, č. 10 (1. 11. 1930), 4–6.

69) Tamtéž, 72.



Obr. 5: Zasedací síň předsednictva Československé obce sokolské v Tyršově domě (1926). Foto Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu.

Pokud se týče filmové výroby české, může na výrobu jednoho filmu přispěti biografický odbor ČOS částkou 80 až 85 tisíc Kč. Poněvadž celkový náklad pohybuje se mezi 180.000 až 400.000 Kč a poněvadž premiéra vynese asi Kč 50.000,-, je z toho vidno, že Obec sokolská rozhoduje při české výrobě filmové. Film *Otec Kondelík a ženich Vejvara* byl umožněn jenom tím, že biografický odbor na to dal Kč 180.000,-. Po této stránce výroba závisí od biografického odboru ČOS, a proto veškeré organizace, které mají zájem o českou filmovou výrobu, hledí na biografický odbor jako na nejvážnějšího zájemce.⁷⁰⁾

Nad činností biografického odboru pak Fleischmann zdůraznil jeho dvojdomý charakter — působí jednak jako poradní orgán a jednak jako sdružení sokolských biografů. Upozornil také, že na půdě bioodboru probíhají zatím neukončené interní rozpravy, „zda by se tyto dvě funkce neměly odloučit a ústředí sokolských biografů postavit na zvláštní basi buď spolkovou, nebo i společenstevní se stanoviska daňového“.⁷¹⁾ A myšlenka získala ve výboru podporu stejně jako princip odběru filmů jednotami prostřednictvím biografického odboru. Fleischmann připravil a nechal si výborem schválit usnesení, které potvrdilo bioodbor v jeho svrchované pozici a dávalo plánům jeho předsednictva zelenou:

70) Tamtéž, 72–73. Fleischmann zde nehovoří o žádné koprodukční participaci ČOS na výrobě, nýbrž o platbě předem za distribuci budoucího filmu v síti sokolských kin, tehdy v mezinárodním měřítku rozšířené praxi při zafinancování produkce.

71) Tamtéž, 71.

1. Československá Obec Sokolská provádí kontrolu sokolských biografů prostřednictvím biografického odboru ČOS.
 2. Biografický odbor ČOS vykonává tuto kontrolu podle zásad a řádů schválených předsednictvem ČOS, při čemž se řídí v podrobnostech pokyny valného sjezdu zástupců sokolských biografů, jakož i orgánů tímto valným sjezdem zvolených a předsednictvem ČOS potvrzených.
 3. Veškeré sokolské biografy jsou povinny odebírat filmy výhradně prostřednictvím biografického odboru ČOS, v němž musí býti případně na podkladě společenstevním organisovány všechny sokolské biografy. Tím bude dána možnost a podmínka, že bude lze půjčovně filmů stanoviti úměrně platebním schopnostem jednotlivých podniků.
- Budiž učiněno opatření, aby povinnost odběru filmů prostřednictvím biografického odboru ČOS byla pojata do licenčních listin. Sokolské biografy jsou takové biografy, jichž licence patří Tělocvičné jednotě Sokol aneb Družstvu pro postavení (udržování apod.) tělocvičny »Sokola«.

ČESKOSLOVENSKÁ OBEC SOKOLSKÁ.

JUDr. Jar. Urban
jednatel.

Fr. Mašek
náměstek starosty.

JUDr. Vladimír Fleischmann
předseda biografického odboru ČOS⁷²⁾

Po stránce právní byl zrod budoucího kinematografického kolosu ošetřen dokonale. Neprůstředné právní ukotvení neponechávalo jedinou skulinu pro případnou existenci nějakých „nezávislých“ sokolských kin či pro alespoň částečně nezávislé programování vlastního biografu a zdálo by se, že bioodbor ČOS tak nemohl nemít věci pod absolutní kontrolou. A přece se skutečnost odvíjela tímto dokumentem jakoby nedotčena. Sokol představuje tradičně hluboce demokratické prostředí oddané myšlence rovnosti a tvořila jej síť jednot vyznačujících se sice vysokou mírou loajality s organizací a celým hnutím, nicméně také jednot i po právní stránce zcela autonomních. Řada z nich se obávala pustit se do tak riskantního systémového experimentu v Československu nikým nevyzkoušeného a často si z finančního hlediska nemohla jeho případné selhání ani dovolit. Ze zápisů schůzí předsednictva bioodboru sice zpočátku sálá odhodlání odpor či nedůvěru jednot zlomit, objevují se tu výrazy jako „neposlušnost“, „černé objednávky“ apod., ale nezdá se, že by vedení bioodboru k nějakým sankcím opravdu přikročilo.⁷³⁾

72) Anon., „Usnesení výboru Československé Obce Sokolské ze dne 15. května 1927“, *Věstník sokolských biografů* 2, č. 5–6 (16. 8. 1927), 1. Slovo „výhradně“ ve 3. odstavci bylo do usnesení doplněno na výslovnou žádost několika členů předsednictva ČOS. Žádný výnos o povinném odběru filmů prostřednictvím biografického odboru ČOS pro sokolské licence ministerstvo vnitra nevydalo.

73) Občas se ale takový náznak vyskytne. Když se například ukázalo, že Sokol v Roztokách u Jilemnice hraje filmy přímo od půjčovně, a ne prostřednictvím bioodboru, měly být vyvozeny důsledky — kinu účtovány filmy odebírané prostřednictvím bioodboru za půjčovenské ceny a věc postoupena předsednictvu ČOS. NA, f. ČOS, k. 163, složka „Bioodbor — zprávy 1924–1941“, zpráva č. 405.



Obr. 6: Interiér tělocvičny v Tyršově domě na Malé Straně. Foto Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu.

Nedůvěra sokolských kin v zaváděný centrální systém neochabovala ani v následující sezóně. Na III. sjezdu župních bioodborů v říjnu 1929 Fleischmann nakonec prozradil, že se o povinném odběru filmů prostřednictvím biografického odboru ČOS nepodařilo přesvědčit — usnesení neusnesení — celých 80 % (!) sokolských kin. Sjezd proto odhlasoval Fleischmannem navrženou rezoluci, která tuto povinnost z beder jednot — třebaže poněkud zakukleným způsobem garantujícím bioodboru i nadále dozor nad takovými kiny — *de iure* i *de facto* sňala:

1. Sjezd trvá i dále na požadavku, že veškeré uzávěrky sokolských biografů musí se dít prostřednictvím a za schválení bio-odboru ČOS.
2. Bio-odbor ČOS může však na žádost jednoty a se schválením župního bio-odboru zmocniti jednotu, aby sama svým zástupcem sjednávala pro svůj biograf filmové uzávěrky s výhradou schválení bio-odboru ČOS.
3. Bio-odbor ČOS jest sám oprávněn oznámiti jednotě, že pro její biograf filmy v jednotlivém případě nebo vůbec jednat nebude, a zmocniti ji, aby pro svůj biograf za určitých podmínek a s výhradou schválení bio-odboru ČOS filmy sjednala nebo sjednávala sama. Podmínky při tom stanovené nesmí být těžší, než jednota stanovila dříve bio-odboru ČOS.
4. Všechny uzávěrky, které shora stanoveným podmínkám nevyhovují, pokládají se za černé uzávěrky a budou co nejpřísněji stíhány.⁷⁴⁾

74) Anon., „Zápis o III. sjezdu zástupců župních biografických odborů konaném dne 6. října 1929 v Tyršově domě“, VSB 4, č. 7–8 (31. 3. 1930), 81.

Na výše zmíněné schůzi výboru ČOS v květnu 1927 se Vladimír Fleischmann nezmínil ani slovem o napjatém vztahu bioodboru k stavovským organizacím filmového oboru. Atmosféra přitom další sezónu ještě zhoustla, když vedení Svazu filmového průmyslu a obchodu vydalo v roce 1928 výzvu ke svým členům, aby s biografickým odborem ČOS nikdo žádné hromadné objednávky neuzavíral. Biografickému odboru ČOS pak odeslal dopis tohoto znění:

V členské schůzi podepsaného svazu, konané 10. července t. r. bylo jednáno o přípisu ct. Vaší korporace, který obdrželi někteří naši členové. — V rozpravě bylo znovu zdůrazněno, že členům svazu jest přísně zakázáno sjednati s Vaší korporací souborné uzávěrky. Dovoleno jest jediné jednati s každým podnikem zvláště o tom kterém filmu a půjčovném.

Podepsaný svaz jest přesvědčen, že členové, kteří dbají kázně a své stavovské cti a jimž záleží na řádném vedení obchodu, podrobí se ochotně tomuto ochrannému opatření.⁷⁵⁾

Uposlechl prý 90 % z nich a svaz svou výzvu o rok později zopakoval.⁷⁶⁾ Rok 1929 byl na vzájemné osočování obzvláště bohatý a na straně biografického odboru vyvrcholil podáním žaloby ČOS na pány Ludvíka Venclíka (odpovědný redaktor časopisu Svazu filmového průmyslu a obchodu čsl. *Film*), Františka Vodičku (odpovědný redaktor *Filmového kurýru*) a Miroslava Pecáka (odpovědný redaktor *Zpravodaje Zemského svazu kinematografů v Čechách*).⁷⁷⁾ Podráždění ventilované v oborových listech signalizuje především nulovou vůli na obou stranách vzájemné vztahy nějakým způsobem standardizovat a nalézt modus vivendi pro korektní sdílení téhož obchodního i kulturního prostoru. Na programu III. sjezdu župních bioodborů v říjnu 1929 zařadil Vladimír Fleischmann dokonce jako druhý bod programu „Rozhovor o nepřátelích bio-odboru vůbec“, v němž se opřel do půjčoven a Zemského svazu kinematografů jako nepřátel vnějších a do svých údajných odpůrců ve vlastních řadách.⁷⁸⁾ Stranou tohoto sporu se záměrně držel Svaz kinomajitelů

75) -vm-, „V zájmu stavovské cti“, *Film* 8, č. 8 (1. 8. 1928), 1–2. K tomu srov.: -n [Vladimír Fleischmann], „V zájmu stavovské cti“, *VSB* 3, č. 8 (31. 8. 1928), 97–99; -n [Vladimír Fleischmann], „Mužná statečnost“, *VSB* 3, č. 9 (30. 9. 1928), 113–121; Anon., „Zápis o II. valném sjezdu zástupců župních biografických odborů, konaném dne 21. října 1928 v Tyršově domě“, *VSB* 3, č. 10 (31. 10. 1928), 162–163.

76) Anon., „Půjčovny i letos proti kolektivním obchodům s biografickým odborem ČOS“, *Film* 9, č. 7 (1. 7. 1929), 1–2.

77) Žaloba se konkrétně týkala článků: Anon., „Půjčovny i letos proti kolektivním obchodům s biografickým odborem ČOS“, 1–2; H. [Jiří Havelka], „S. O. S.: Č. O. S.“, *Filmový kurýr* 3, č. 30 (26. 7. 1929), 1; Anon., „Samozvanci“, *Filmový kurýr* 3, č. 35 (30. 8. 1929), 1–2. Hlavní líčení před Zemským trestním soudem se uskutečnilo 30. 4. 1930 a dopadlo ve prospěch žalující strany. Srov.: „V. Fleischmann předsednictvu ČOS“, Praha 14. 5. 1930; NA, f. ČOS, k. 164, složka „Bioodbor — Korespondence 1924–1939“. Dále srov.: vo. [František Vodička], „Před soudním procesem, ze kterého nebude mít Bioodbor Č. O. S. „ni zisk, ni slávu“, *Filmový kurýr* 3, č. 32 (9. 8. 1929), 1; Anon., „Č. O. S. žaluje“, *Filmový kurýr* 3, č. 34 (23. 8. 1929), 1; -n. [Vladimír Fleischmann], „Konec tří sporů“, *VSB* 5, č. 7 (31. 10. 1930), 51–52.

78) Jmenovitě uvedl Rudolfa Sofrona, v civilu berního tajemníka z Plzně, který se ve věci sokolských kin obětavě angažoval od samého počátku, ale v povinném odběru filmů byl údajně zastáncem tvrdého kurzu, proto se v pramenech někdy mluví o pražském a plzeňském směru. Anon., „Zápis o III. sjezdu zástupců župních biografických odborů konaném dne 6. října 1929 v Tyršově domě“, *VSB* 4, č. 7–8 (31. 3. 1930), 75–77.

a provozovatelů pro zemi moravsko-slezskou, jehož předseda Emil Pick se zasazoval o dialog a naléhal na ČOS, aby začala vnímat potřeby kinařské branže.

Kinematografický odbor ČOS. nesmí přehlížeti skutečnost, že sokolská kina podléhají týmž svízělům jako kina náležející korporacím jiným, ať je to „Červený kříž“, „Soc. péče“ atd., a proto musí se najít střední cesta, abychom se organizačně sešli k vzájemnému doplňování k hájení našich zájmů. Jest však nutno vytvořit ovzduší vzájemné důvěry a neodcizovati se tam, kde nás pojí společné zájmy.⁷⁹⁾

Nešlo jen o to, že se ČOS stranila stavovského prostředí a zabývala se jen sama sebou, ale svou nevnímavostí mohla celou branži i poškodit. Právě v té době probíhala jednání o zkoncesování kinematografické živnosti, které by konečně odstranilo starý rakouský licenční systém. Zástupci kinematografických svazů systémovou změnu vyjednávali s centrálními úřady, získali již na svou stranu i ministerstvo obchodu, proti už bylo jen ministerstvo vnitra a — Československá obec sokolská se svými stovkami kin. Podle postoje bioodboru nebylo v zájmu ČOS podporovat kinomajitele-jednotlivce na úkor spolkových kin.⁸⁰⁾ Zdá se však, že vyhocení vztahů do soudního sporu přineslo nakonec pozitivní efekt — ještě v průběhu roku 1930 byla utvořena komise složená ze tří zástupců bioodboru a tří zástupců Zemského svazu kinematografů k projednávání společných témat a Fleischmann začal být zván na různá svazová jednání, resp. přestal taková pozvání ignorovat.⁸¹⁾

V roce 1928 nabyla pevných kontur myšlenka rozdělení biografického odboru ČOS na dva samostatné subjekty a dne 21. října 1928 proběhla ustavující valná schůze Svazu sokolských biografů, Vladimír Fleischmann byl zvolen jeho předsedou.⁸²⁾ Definitivní stanovvy uváděly pak jako název „Svaz sokolských a jiných biografů, nákupní, výrobní, půjčovní a úvěrní družstvo, zapsané společenstvo s omezeným ručením“. Jeho členy se mohly stát 1) sokolské jednoty s kinolicencí, 2) Československá obec sokolská, 3) jiné korporace, spolky či osoby s kinolicencí a 4) „osoby zasloužilé o povznesení filmové produkce“.⁸³⁾ Základní vklad činil 200 Kč. Dosavadní obchodní aktivity bioodboru se tak mohly odpoutat od ČOS, která naopak do nově založeného svazu sama vstoupila, a to s podílem ve výši 50 000 Kč. Připravenou žádost o zápis svazu do rejstříku obchodního soudu v Praze, podanou 21. listopadu 1928, zdržely četné změny, doplňky a opravy soudem vyžádané, a zápis tak byl povolen a proveden teprve 14. února 1930, takže biografický odbor ČOS mohl na

79) E. P. [Emil Pick], „Kinematografický odbor ČOS.“, *Kinoreflex* 1, č. 5 (listopad 1929), 80.

80) Dr. Karel Záhořík, „Koncesování biografů a naše stanovisko“, *VS* 4, č. 7–8 (31. 3. 1930), 69–72. Svůj postoj k této věci biografický odbor ČOS nezměnil ani v dalších letech, srov.: „Vysvětlení k žádosti biograf. odboru ČOS, aby byla rozřešena zásadní otázka, zda sokolské biografy mohou být členy cizích korporací“, [Praha, březen 1936], NA, f. ČOS, k. 164, složka „Bioodbor — Korespondence 1924–1939“.

81) Anon., „Zápis o sjezdu zástupců župních biografických odborů, konaném dne 30. listopadu 1930 v Tyršově domě“, *VS* 5, č. 8 (31. 1. 1931), 66.

82) Anon., „Svaz sokolských biografů“, *VS* 3, č. 10 (31. 10. 1928), 171. Ve výboru zasedli — profesní optikou viděno, která není v Sokolu běžně zahlédnutelná — dva advokáti, dva velkoobchodníci, tři úředníci, profesor zemské vyšší hospodářské školy, majitel cihelny, ředitel Občanské záložny, profesor, berní tajemník, vrchní inspektor státních drah, řídící učitel v. v., úředník státních drah a továrník.

83) „Stanovy Svazu sokolských a jiných biografů“, NA, f. ČOS, složka Biografický o. – schůze 1925–1940.

likvidaci obchodních aktivit prozatím zapomenout — vše se muselo až do února 1930 i nadále dít jeho prostřednictvím, což zpětně nabyde na významu.

Na počátku 30. let se tedy počíná rozluka biografického odboru a jeho osamostatnělé složky obchodní v podobě Svazu sokolských a jiných biografů — institucionální vývoj sokolských struktur generovaný prudkým vzestupem sokolských kin je tak v podstatě ukončen a diskuze kolem Sokola ve filmové branži umlká. Hromadné objednávky, zdá se, pokračovaly ve svazu zhruba v objemu, na jaký se dostaly v éře biografického odboru ČOS. Ve filmovém tisku se na toto téma objevila v pokročilých 30. letech osamocená zpráva, podle níž svaz obstarával hromadné objednávky pro 80 až 100 sokolských kin.⁸⁴⁾ V tomto rozsahu československý trh praxi hromadných objednávek evidentně vstřebal, jinak by nezbytné napětí mezi ČOS a zbytkem kinematografické branže zanechávalo i nadále stopu v odborném tisku.

Oč poklidněji a stabilizovaněji působí z perspektivy našeho tématu vnější poměry ve 30. letech, o to turbulentnější dění kolem centrálních institucí sokolských kin vřelo v útroběch Československé obce sokolské. Do velmi vážných hospodářských problémů se již v letech 1932–1933 dostal Svaz sokolských a jiných biografů. V únoru 1934 doporučila zvláštní účetní komise reorganizaci svazu „na obchodním podkladu“, ale s realizací navržených záchranných opatření předseda Fleischmann otálel celých deset měsíců, než se předsednictvu podařilo prosadit je i proti jeho vůli. Nato Vladimír Fleischmann na předsednický post rezignoval.⁸⁵⁾ Situaci ještě zahustila kauza společnosti Degl a spol., kterou v roce 1929 Svaz sokolských a jiných biografů převzal jako umocnění pohledávky, ale protože svaz ještě nebyl zapsán v obchodním rejstříku, stalo se tak prostřednictvím předsedy svazu Vladimíra Fleischmanna, na nějž byly převedeny podíly firmy a který se stal jejím jednatelem. Jeden člověk tak zastupoval hned tři subjekty, které sice startovaly v roce 1929 ještě na jakési společné základně, ale které přirozeným vývojem rychle nabíraly vlastní obchodní identitu a vstupovaly do vzájemných obchodních vztahů. Vladimír Fleischmann se tak ocitl v jistém smyslu hned v trojnásobném střetu zájmů.

V květnu 1934 obdrželo předsednictvo ČOS alarmující dopis od Sboru hospodářských a účetních dozorců ČOS, začínající slovy:

Sbor hospodářských a účetních dozorců ČOS vylechnuv ve své schůzi dne 2. května 1934 zprávu svého člena bratra Jana Nováka o výsledku dozoru nad hospodářstvím biografického odboru ČOS a o výsledku revise účetní závěrky tohoto odboru za rok 1933 dospěl k jednomyslnému přesvědčení, že činnost dnešního biografického odboru ČOS je trvale neudržitelná bez ohrožení hospodářství celé ČOS.⁸⁶⁾

Předsednictvo ČOS, silně zneklidněné celou situací, si chtělo zjednat jasno o rizicích, která z toho pro ČOS vyplývají, a zadalo hned několik posudků včetně revize účetnictví

84) -k. [Eduard Stojaník], „Ještě existuje Svaz sokolských a jiných biografů“, *Filmové listy* 8, č. 13 (22. 11. 1936), 1–2.

85) „Svaz sokolských a jiných biografů předsednictvu ČOS“, Praha 29. 1. 1936, NA, f. ČOS, k. 164, složka „Bio-odbor — Svaz sokol. biografů 1936–1940“.

86) „Sbor hospodářských a účetních dozorců ČOS předsednictvu ČOS“, Moravská Ostrava 14. 5. 1934, NA, f. ČOS, k. 164, složka „Bioodbor — Korespondence 1924–1939“.



Obr. 7: Můžeme-li věřit popisku na obrázku označujícím promítačský kurz v roce 1934 jako „první“, překročil biografický odbor ČOS k pořádání kurzů pro odborné síly sokolských kin až překvapivě pozdě — po dvanácti letech existence odboru a nejméně deseti letech, kdy už se počet jeho kin pohyboval opravdu ve stovkách. Foto Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu.



Obr. 8: Foto „na památku“ u příležitosti schůze Svazu sokolských a jiných biografů v roce 1935 pořízené v areálu Tyršova domu. Foto Národní muzeum, Archiv tělesné výchovy a sportu.

biografického odboru a svazu, právní analýzy poměru ČOS a svazu, bioodboru a svazu či k vlastnictví firmy Degl a spol. (viz Příloha I–III). Revize přinesla mimořádně neutěšený obrázek — účetnictví bioodboru a svazu vykazovalo velmi vážné nedostatky, až do konce roku 1934 bylo vedeno pro oba subjekty v podstatě společně a dosti chaoticky či nedůvěryhodně (viz Příloha II). Dokonce se ukázalo, že díky těmto zmatkům tehdy ČOS konala za svaz platby v celkové výši 400 000 až 650 000 Kč.⁸⁷⁾ „Až do 31. prosince 1934 měl Svaz s biografickým odborem, společné kanceláře, společný personál, společné činovníky, pracoval na společných úkolech, takže činnost obou zmíněných složek byla ve všech směrech tak prostoupena, že je v té době velmi obtížné přesně rozlišovati Svaz a biografický odbor,“ píše později sokolský činovník z Horních Černošic zasvěcený do poměrů ve svazu.⁸⁸⁾

Nové vedení svazu svalovalo samozřejmě vinu na vedení předchozí a nejspíš právem, ale o identifikaci viníka předsednictvu ČOS nešlo — bylo potřeba najít cestu ven. S návrhem odvážného řešení celé situace se na ČOS obrátil v listopadu 1937 již zmíněný Vladimír Voldřich z Horních Černošic. Navrhl spojit opět v jeden celek bioodbor a svaz, avšak tím způsobem, že svaz zůstane zachován, biografický odbor ČOS se zruší (v jeho čele byl stále Vladimír Fleischmann) a jeho funkce převezmou bioodbory župní.⁸⁹⁾ Tímto směrem se skutečně předsednictvo ČOS později vydalo, ale bylo třeba nejprve najít způsob, jak se vyrovnat s hlubokým deficitem svazu, konkrétně s pohledávkami ČOS.

V pochmurném roce 1938 ale musel Sokol čelit docela jiným problémům. Odtržení Sudet po uzavření Mnichovské dohody přineslo Sokolu ztrátu vyčíslenou na 51 660 500 Kč včetně cen nemovitostí a inventáře. Zaniklo celkem 428 jednot, z nichž 119 vlastnilo tělocvičnu, do ztrát spadá i 228 letních cvičišť, 77 pozemků na stavbu sokoloven — a také 47 biografů, 8,6 % z celkového úbytku 545 kin, o které se rázem zmenšila síť kin ve druhé republice.⁹⁰⁾ S rozpuštěním Sokola na Slovensku pak stoupl počet zaniklých jednot na 524 a ztráta sokolských kin na 84 (15,4 %).⁹¹⁾ Sokol se tak vlastně dostal s několikaměsíčním předstihem do svého budoucího protektorátního formátu.

V národně obranné atmosféře po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava v březnu 1939 dospěla konečně ČOS k dořešení všech problémů kolem Svazu sokolských a jiných biografů a bylo to řešení chirurgicky důkladné. Dopis, jímž ČOS oznamuje svazu své podmínky, nese symbolicky datum prvního jarního dne roku 1940. Součástí vzájemné dohody byl nejen realistický splátkový kalendář pro svaz a nadpoloviční zastoupení ČOS v dozorčí radě svazu, ale také mohutné posílení členských řad svazu ze 170 kin na 700 v srpnu 1940, když předsednictvo ČOS vybídlo k členství všechny jednoty provozující biograf a ony tak učinily.⁹²⁾ Bezděky se zde dovídáme, že Svaz sokolských a jiných biografů evi-

87) „Sokolské biografy“, [1940], NA, f. ČOS, k. 163, složka „Bioodbor — zprávy 1924–1941“.

88) „Ing. Vladimír Voldřich náměstkou ČOS JUDr. Janu V. Kellerovi“, Horní Černošice, 15. 3. 1938, NA, f. ČOS, k. 164, složka „Bioodbor — Svaz sokolských biografů 1936–1940“. Na počátku protektorátu se jméno V. Voldřicha objevuje v předsednictvu rekonstruovaného Svazu sokolských a jiných biografů.

89) „Ing. Vladimír Voldřich předsednictvu ČOS“, Horní Černošice, 20. 11. 1937, NA, f. ČOS, k. 163, složka „Biografický o. — schůze 1925–1940“.

90) NA, f. ČOS, k. 150, složka „Jednoty v Sudetech“; Jiří Havelka, *Filmové hospodářství V. 1938* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1939), 41.

91) Ladislav Moulík, „Přehled ztrát Sokolstva okupací a rozpuštěním Sokola na Slovensku“, *Sokol* 65, č. 1 (leden 1939), 11.

92) „Obec Sokolská Svazu sokolských a jiných biografů“, Praha, 21. 3. 1940, NA, f. ČOS, k. 163, složka „Bioodbor

dentně nepřevzal princip povinného členství sokolských kin nastolený ve 20. letech v biografickém odboru a že zájem o ně projevovala jen asi čtvrtina všech sokolských kin. Dále byl zrušen biografický odbor ČOS a zastaveno vydávání *Věstníku sokolských biografů* s tím, že se listu do budoucna ujme právě svaz (Příloha IV).⁹³⁾ Zpráva pro předsednictvo ČOS z druhé půle roku 1940 o naplňování uzavřené dohody zní více než uspokojivě — zpravodaj sděluje, že „hospodářství Svazu má dobrou budoucnost, bude-li správně veden“, a v závěru označí svůj příspěv jako „zprávu o ukončení věci biografických“.⁹⁴⁾ Z podzimního oběžníku předsedy svazu Vladimíra Kapouna a člena předsednictva Viléma Hartla směrem k znásobeným řadám členstva dýchá naděje a odhodlání, konečně měl reorganizovaný Svaz sokolských a jiných biografů s novými stanovami zase budoucnost.⁹⁵⁾

Budoucnost svazu ale skončila velice záhy — v příspěvu s datem 12. dubna 1941 vydal K. H. Frank pokyn k okamžitému zastavení činnosti Sokola a 8. října 1941 celý spolek po 79 letech jeho existence Reinhard Heydrich rozpustil.⁹⁶⁾ *Filmový kurýr* pak už jen v každém čísle týden co týden celé měsíce ohlašoval změny v názvech kin: „Sokol Husinec se jmenuje nyní Kino Viktoria, Sokol Stodůlky nyní Kino Viktoria, Sokol Olešnice nyní Unio-bio Olešnice, Sokol Broumov nyní Kino Viktoria, Sokol Hluboká n. Vlt. nyní Kino Viktoria...“⁹⁷⁾ — „... Sokol Bakov nad Jizerou nyní Bio v Bakově nad Jizerou, Sokol Mnichovice nyní Kino Mnichovice, Sokol Lochovice nyní Bio Lochovice, Sokol Velká Dobrá nyní Bio Velká Dobrá...“⁹⁸⁾ — „... Bio Hvězda v Českých Budějovicích nyní Kino Astra, Bio Sokol Lesonice nyní Kino Viktoria Lesonice, Sokolské kino v Koryčanech nyní Kino Viktoria.“⁹⁹⁾ Bývalá sokolská kina byla provozována i nadále, ale jejich majetek byl zabaven a výtěžky končily v pokladně tzv. Vermögensamtu.¹⁰⁰⁾

III.

Sokolstvo v poli filmového průmyslu

Někteří historikové první republiky neváhají označit roky před nástupem světové hospodářské krize jako „zlatá léta“.¹⁰¹⁾ Historik kinematografie by však mnohem spíše spontán-

— zprávy 1924–1941“, „Zpráva komise pro otázky biografické“, Praha, 17. 6. 1940, tamtéž (Příloha IV). Pro vedoucí sokolských kin byla v červnu 1940 uspořádána týdenní škola — h. [Jiří Havelka], „Sokolská škola pro vedoucí a kinooperatéry“, *Filmový kurýr* 14, č. 26 (28. 6. 1940), 1.

93) Vydávání *Věstníku sokolských biografů* se zdržovalo po celá 30. léta. Měsíčník byl v permanentním několikaletém skluzu snižovaném pomocí dvojčísel, došlo i k dvouletému výpadku. Poslední číslo evidované Národní knihovnou ČR je č. 8 z roku 1940 (12. ročník).

94) „Zpráva o věcech biografických“, [druhá polovina roku 1940], NA, f. ČOS, k. 163, složka „Bioodbor — zprávy 1924–1941“.

95) NFA, f. Zemský svaz kinematografů v Čechách, inv. č. 31, tamtéž nové stanovy Svazu sokolských a jiných biografů s datem 1. 7. 1939.

96) Uhlíř – Waic, *Sokol proti totalitě*, 65–72.

97) od., „Nové názvy kin“, *Filmový kurýr* 15, č. 46 (14. 11. 1941), 1.

98) od., „Nové názvy kin“, *Filmový kurýr* 15, č. 51–52 (22. 12. 1941), 1.

99) od., „Nové názvy kin“, *Filmový kurýr* 16, č. 6 (6. 2. 1942), 2.

100) Vermögensamt beim Reichsprotektor in Böhmen und Mähren / beim deutschen Deutschen Staatsminister für Böhmen und Mähren – Majetkový úřad u Říšského protektora v Čechách a na Moravě / Německého státního ministra pro Čechy a Moravu. Srov. Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945* (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946), 51.

ně a trefněji sáhl po žurnalistickém „divoká dvacátá“. Vznik samostatného státu dal kinematografickému oboru zcela nový rámec a Praha, dříve regionální centrum jedné z rakouských provincií, stává se náhle centrem suverénního státu, tedy mj. i sídlem centrálních úřadů. Teprve nyní se naplno rozbíhá proces institucionalizace zcela čerstvě se utvářející kinematografické branže. Jako o překot vznikají (i zanikají) filmové půjčovny a výroby, silní hráči na mezinárodním trhu v Praze otevírají své filiálky, akceleruje proces kinofikace země. Hned po převratu se zformují hlavní profesní svazy, které budou až do protektorátních let tvarovat podobu a směřování československého filmového průmyslu. Zatímco výroba a obchod byly soustředěny do dvou center — Prahy a Brna —, kina byla – sice s nepravidelnou hustotou, ale přesto — rozptýlena po celém území státu a vyloženě si říkala o nějakou parcelaci. Někdejší Říšský svaz majitelů kinematografů v Rakousku, založený v lednu 1908, se členil do sekcí podle teritoriálního principu, sekce Böhmen, ustavená v roce 1909, v něm byla největší. Založení Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém v roce 1912 vneslo do věci perspektivu národnostní a oba tyto principy — teritoriální a národnostní — se staly základem svazového uspořádání v novém státě, kde vedle zemských svazů kinematografů působil i Svaz německých kin. Všechny pak zastřešoval Ústřední svaz kinematografů, který si ve 20. letech ještě po staru říkal „říšský“. Prudký nástup sokolských kin sdružených v biografickém odboru ČOS s výrazně skupinovým chováním přiměl „říšský svaz“ k úvahám o zavedení třetího kritéria, a to spolkového v souvislosti právě s rozmachem sokolských kin. O ustavení samostatné sokolské sekce se ale s Vladimírem Fleischmannem jako předsedou sdružení nedohodl. Po celá 20. léta tak zůstávala přičiněním sokolských činovníků sokolská kina jako celek mimo oborové struktury československého filmového průmyslu.

K odporu vůči ČOS přiměl půjčovny i kinaře strašák gigantického sokolského monopolu přesahujícího jakékoliv myslitelné dimenze československého trhu, vidina monopolního suveréna diktujícího půjčovnám ceny a likvidujícího konkurenční kina. Ve stabilizovaných podmínkách trhu ve druhé půli 30. let se ukázalo, že necelé dvě tisícovky československých kin potřebují ročně na tři sta premiér, o které se staraly zhruba čtyři desítky půjčoven. V polovině 20. let se však do polovičního počtu kin tlačilo dvojnásobné množství filmů zajišťovaných téměř dvojnásobným počtem půjčoven, tak se všeobecnému zděšení nad nápadem vytvořit monopolní sokolskou půjčovnu není co divit. Každoroční příval filmů ze zahraničí plynul po celá 20. léta do ČSR ničím neomezován, ačkoliv jiné evropské země dovoz filmů běžně regulovaly.¹⁰²⁾ O to agresivnějších metod půjčovny v konkurenčním boji o hrací termíny v kinech užívaly.¹⁰³⁾

101) Ve své trísřazkové syntéze tak označil Zdeněk Kárník celý oddíl věnovaný letům 1924–1929. Zdeněk Kárník, *České země v éře První republiky (1918–1938): Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)* (Praha: Nakladatelství Libri, 2000).

102) Zákon, který měl podle britského vzoru koncem 20. let regulaci filmového dovozu v ČSR zavést, ztroskotat v meziministerském jednání. Srov. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, 151–163.

103) V tom obzvlášť vynikala půjčovna Fanamet, která pro teritorium střední a jihovýchodní Evropy sdružovala společnosti Famous Players-Lasky Corp., First National Pictures Inc. a Metro-Goldwyn Distrib. Corp. a do Československa vstoupila v roce 1926. Quido E. Kujal, „Filmový trust ve střední Evropě“, *ČFZ* 6, č. 11 (20. 3. 1926), 1–2. Zatímco jiné půjčovny navěšovaly na atraktivní tituly šest a až osm jiných filmů, nerozpakoval se Fanamet jít i na dvojnásobek, např. u příležitosti filmu *Ben Hur* (1925) z produkce MGM tvořilo celý balík 15 titulů. Podmínky diktované biografickým odborem ČOS Fanamet striktně odmítl, zato

Dlužno však říci, že myšlenka sdružování kin za účelem posílení vlastní pozice vůči půjčovnám nebyla nic nového, objevila se ihned po nástupu kin se stálým stanovištěm, resp. po zavedení půjčovenského systému ve druhé půli první dekády 20. století. V Německu vznikly první lokální řetězce již v roce 1906, tedy hned na počátku boomu stálých kin.¹⁰⁴⁾ Schopný jablonecký kinař a budoucí významný činovník branže v prostředí českých Němců Ernst Hollmann se pokusil zavést něco takového i v českých zemích už koncem roku 1907, jen k tomu prý mezi kolegy nenašel partnery.¹⁰⁵⁾ Princip kumulovaných „družstevních nákupů“ (cooperative buying) se v 10. letech šířil i ve Spojených státech, kde tento trend nakonec přiměl filmové výrobce-distributory, aby expandovali i na pole kin a začali si budovat vlastní řetězce.¹⁰⁶⁾

Sdružování kin do řetězců se stalo v mezinárodním měřítku běžným úkazem, proto nezbuzuje žádné překvapení, že se s tímto jevem setkáváme ve 20. letech i v Československu. Zdejší půjčovny jej sledovaly se zneklidněním. V zápisu z členské schůze Svazu filmového průmyslu a obchodu v ČSR z 23. 3. 1926 čteme: „Jednáno o směrnících pro postup půjčoven vůči vznikajícím kartelům biografů (Jablonec n. N., Opava). Šest členů Svazu z vedoucích půjčoven oznamují, že se pod zárukou dohodli o společném postupu pro obchodní styk s kartelovanými biografi.“¹⁰⁷⁾ Vedle pojmu „kartel“ se ve stejném významu objevují i výrazy „trustování“ či „koncernování“. Stav bádání na tomto poli žádné další detaily bohužel nenabízí, ale na dva zajímavé případy prameny ukázaly. Jedno takové sdružení vzniklo v Moravské Ostravě v roce 1928, sešla se v něm kina Sokola, Dělnické tělovýchovné jednoty, Masarykovy ligy proti tuberkulóze a Divadelního spolku — nad spolkovým principem převládlo hledisko lokální vzájemnosti.¹⁰⁸⁾ Jiný pozoruhodný případ představuje sdružení Elekta s dvacítkou kin, které obhospodařovala společnost Elektafilm s Janem Reitrem v čele. Je to tehdy nejspíš jediný pokus o variantu plně vertikálně integrované společnosti (výroba – distribuce – kina) modifikované podmínkami zdejšího licenčního systému. Elektafilm žádnou licenci nevlastnil, nemohl by být tak jako tak licencionářem více než jednoho kina, takže k vytvoření vlastní sítě kin mohl dospět jen dvěma cestami — buď formou vlastnictví či pronájmu sítě kinosálů a jejich provozovatele zavázat svými podmínkami, nebo formou zvláštních dohod s řediteli či vedoucími kin, což je náš zdejší případ. Plyne to i z Reitrova eufemistického prohlášení na valné hromadě Zemského svazu kinematografů v Čechách v březnu 1926, že kina nepachtuje, nýbrž „na vlastní žádost kina pomáhá je vésti“.¹⁰⁹⁾

namísto toho projevil zájem si celou síť sokolských kin jednoduše pronajmout, konkurenční půjčovny by tak vyřadil ze hry. Na výboru ČOS o tom informoval Vladimír Fleischmann. „Výtah ze zápisu o schůzi výboru ČOS., konané v sobotu a v neděli 14. a 15. května 1927“, VSB 2, č. 7 a 8 (8. 9. 1927), 73.

104) Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912* (Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994), 39–43.

105) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945: Sv. 1* (Praha: Československý filmový ústav, 1988), 136–137.

106) Daniel Bertrand, „The motion picture industry“, National Recovery Administration, Evidence study no. 25, November 1935, 35. Za upozornění na tento a další zahraniční zdroje, stejně jako za cenné komentáře k celé studii děkuji doc. Petru Szczepanikovi, Ph.D. z Katedry filmových studií FF UK.

107) NFA, f. Svaz filmového průmyslu a obchodu v ČSR, inv. č. 51.

108) NA, f. ČOS, k. 163, složka „Bioodbor — zprávy 1924–1941“, 19. 3. – 31. 3. 1928, 407.

109) Anon., „Zpráva o výroční valné hromadě“, ZZSK 6, č. 4 (10. 4. 1926), 9. Budování sítě kin formou pronájmu či dokonce koupě by mezi tehdejšími distributory vyvolalo zcela jistě stopovatelný rozruch a svůj otisk by také zanechalo ve fondu Elektafilmu uloženém v NFA.

Vztah mezi půjčovnami a kiny zůstával více či méně napjatý po celé meziválečné období, což vůbec nebylo žádné československé specifikum. Profesní svazy kinařů opakovaně usilovaly o standardizaci obchodních vztahů a o uzavření univerzální dohody s půjčovnami. Žádnou z těchto dohod se nepodařilo dotáhnout do konce¹¹⁰⁾ a neuspělo ani Sdružení premiérových biografů ustavené právě za účelem vyjednání exkluzivních podmínek s půjčovnami.¹¹¹⁾ Nahromaděná trpkost z této letité zkušenosti šeredně vyhrážla v prvních týdnech druhé republiky v podobě série jmenovitých antisemitských útoků proti několika ředitelům půjčoven na stránkách *Filmového kurýru*, „oficiálního orgánu Ústředního svazu kinematografů v ČSR a Zemském svazu kinematografů v Čechách“.¹¹²⁾

Sokol se svými stovkami kin však představoval oproti zmíněným sdružením docela jiný kalibr, a to, zdálo by se, až amerického formátu — vzato ryze nominálně, pohyboval se v počtech kin na úrovni hollywoodských majors. V polovině 20. let měla společnost MGM kolem 200 kin, zhusta premiérových, Sokol se v elitní premiérové vrstvě nikdy nepohyboval, zato měl tou dobou kin přes 350. Na počátku 30. let tvořilo největší americký řetězec společnosti Paramount-Publix 1 210 kin, Sokol jich evidoval na 900.¹¹³⁾ Tím ovšem veškerá podobnost s hollywoodskými poměry končí. Zatímco sítě kin budované hollywoodskými majors soustředěně cílily na zisk, a byly proto co nejvíce budovány na bázi premiérových kin, těžiště kin sokolských spočívalo v kinech venkovských a maloměstských, přes 80 % z nich hrálo jen jednou nebo dvakrát týdně. Zatímco hollywoodské sítě kin umožňovaly akumulaci a kapitalizaci zisku, zůstávaly zisky ze sokolských kin u příslušných jednot k financování jejich aktivit. Na rozdíl od jiných licencionářů v čele s Čs. červeným křížem, Čs. obcí legionářskou či skupinou spolků invalidů a válečných poškozenců byli sokolové a s nimi ostatní tělovýchovné spolky provozující kino fatálně připoutáni k lokaci spolkových tělocvičen, což někdy mohlo znamenat i nevýhodu. Teoreticky sice Sokol měl potenciál aktuální situaci na československém filmovém trhu významnějším způsobem ovlivňovat, ale nikdy neprojevil sebemenší zájem na tomto poli nějak opeřovat, dobývat jej s konceptuálními podnikatelskými cíli, vždy se držel svého. Kina provozoval, aby vystavěl tělocvičny a ekonomicky vypomohl jednotám v regionech, do výroby investoval jen potud, pokud šlo o zaznamenání sokolských sletů a jiných podobných akcí. To dával kinematografické branži ve 20. letech najevo až „autistickým“ způsobem a právě

110) Srov.: „Úmluva mezi Svazem filmového průmyslu a obchodu v ČSR a Ústředním svazem kinematografů v ČSR o platech za půjčování filmů“, NFA, f. Svaz filmového průmyslu a obchodu v ČSR, inv. č. 43; „Námitky k úmluvě mezi Svazem film. obchodu a svazem kinomajitelů“, [1935], a protokol ze společného jednání paritní komise obou svazů, 22. 10. 1936, tamtéž, inv. č. 55.

111) Petr Hasan, „Sdružení premiérových biografů 1931–1939“ (Inventář, Praha: NFA), V.

112) Autor s šifrou X zaútočil v tlustě orámovaných číslovaných sloupcích jazykem bulváru na Josefa Auerbacha z Elektafilmu, Lea Bergera z pražské filiálky MGM, Otto Sonnenfelda z Radio-Filmu distribujícího filmy RKO a J. Brandfelda z Foxfilmu. Srov. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, 253.

113) Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění v Praze – Nakladatelství Lidové noviny, 2007), 152. V roce 1933 se také Paramount a další vertikálně integrované hollywoodské společnosti ihned dostaly do hledáčku nově zřízeného antimonopolního úřadu National Recovery Administration (NRA). Srov. Douglas Gomery, „U. S. Film Exhibition: The Formation of a Big Business“, in *The American Film Industry*, ed. Tino Balio (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985), 218–228. Sokolu by nic takového nehrozilo, žádný antimonopolní úřad v meziválečném Československu neexistoval, stát tehdy vertikální a horizontální integraci na ochranu proti přílišné koncentraci tržní moci žádnou hráz nestavěl.

Týdenní vytiženost sokolských kin k 1. 1. 1933

kino hraje týdně	počet kin	počet představení celkem
1×	515 (58,1 %)	515 (32 %)
2×	200 (22,6 %)	398 (24,5 %)
3×	60 (6,8 %)	183 (11,3 %)
4×	20 (2,3 %)	58 (3,6 %)
5×	6	111
6×	2	12
denně ^{a)}	29 (3,3 %) ^{b)}	232 (14,3 %)
variabilní		
1–2×	30 (3,4 %)	45 (2,8 %)
1–3×	1	2
2–3×	15	38
2–4×	1	3
3–4×	6	21
4–6×	1	5
nehraje	10	
Celkem	896 licencí / 886 hrajících kin (746 kin hrajících 1–2× týdně / 84,2 %)	1623 představení týdně (960 v kinech hrajících 1–2× týdně / 59,1 %)
průměrný počet představení týdně: 1,8		
Čechy	502 kin (397 kin 1–2× / 79,1 %) (17 kin denně / 3,3 %)	809 představení (542 v kinech hrajících 1–2× týdně / 33,4 %) (136 v kinech s denním provozem / 17 %)
Morava a Slezsko	326 kin (294 v kinech hrajících 1–2× týdně / 90,2 %) (9 denně / 4 %)	509 představení (356 v kinech hrajících 1–2× týdně / 69,9 %) (72 v kinech s denním provozem / 14,1 %)
Slovensko	55 kin (46 v kinech hrajících 1–2× týdně / 83,6 %) (3 denně / 5,5 %)	98 představení (53 v kinech hrajících 1–2× týdně / 54,1 %) (24 v kinech s denním provozem / 24,5 %)
Podkarpatská Rus	9 licencí / kin	13 představení týdně (7 v kinech hrajících 1–2× týdně / 53,8 %)

Zdroj: Jiří Havelka, *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933* (Praha: Čefis, 1933).

- a) u kin s denním provozem počítáme s 8 představeními týdně (v neděli se standardně hrálo dvakrát); do této statistiky nezahrnujeme nepravidelná představení nad rámec nahlášených počtů, konaná zejména o svátcích, které připadaly minimálně na 8 dnů v roce — běžně se hrálo na Boží hod vánoční a na Štěpána, na Silvestra, o velikonočním pondělí, ale počítat je třeba i s 5 svátky státními podle zákona č. 65/1925 o nedělích, svátcích a památných dnech z 21. března 1925, který jako „památné“ stanovil dny v uvedeném pořadí 5. červenec (Cyril a Metoděj), 28. září (sv. Václav), 6. červenec (upálení Mistra Jana Husa), 1. květen a 28. říjen; další statisticky nepodchycenou kategorií tvoří představení konaná případně u příležitosti místních svátků a akcí (posvícení, trhy apod.)
- b) Benešov, Beroun, Brno (2), Břeclav, České Budějovice (2), Hradec Králové, Jičín, Karviná, Kladno (2), Moravské Budějovice, Náchod, Nitra, Olomouc, Ostrava (2), Písek, Plzeň, Praha (5), Roudnice nad Labem, Ružomberok, Znojmo, Žilina

to také profesní svazy dělalo — nacházely se ve společném prostoru se zdánlivým obrem, s mohutným a společensky vlivným aktérem, kterého ale ony samy vůbec nezajímaly a který případné dopady svého postojů na celek oboru vůbec neřešil. Zatímco se svazy kin po celé Evropě (marně) domáhaly zákazu blokového prodeje filmů,¹¹⁴⁾ biografický odbor ČOS se takového principu dožadoval, jistěže za svých cenových podmínek. Praxe vázaného prodeje filmů mu vůbec nevadila, považoval ji za samozřejmou, jenom ji zrcadlově převrátil. Namísto blokového prodeje jako diktátu půjčoven vnutil půjčovnám princip blokového nákupu, kde si podmínky diktoval odběratelský řetězec ČOS. Zatímco kinaři na území Předlitavska a v nástupnických státech usilovali o ukotvení své profese v nové legislativě, ideálně novelizaci živnostenského řádu, ČOS se k tomuto všeobecně sdílenému cíli stavěla odmítavě a chápala jej jako ohrožení své privilegované pozice. Pro ostatní aktéry filmového oboru představovala trochu nevyzpytatelný subjekt. K velké úlevě profesních svazů megalomanský projekt biografického odboru ČOS selhal, a to tím nejpoklidnějším způsobem — nenašel podporu ve vlastních řadách. Situace se díky tomu na počátku 30. let zklidnila a nově ustavený Svaz sokolských a jiných biografů se začlenil po bok ostatních do struktur Ústředního svazu kinematografů v Československu zastupován ve výboru svazu právě Vladimírem Fleischmannem.¹¹⁵⁾

20. léta se vyznačují ještě jedním rysem zcela zásadního významu. Jsou to léta profesionalizace filmového oboru na všech úrovních a ve všech profesích, s jakými se ve filmové výrobě, obchodu, distribuci a provozování kin setkáme. Střet profesních svazů s ČOS je také střetem profesionálního prostředí se světem laiků. To vůbec neznamená, že by v sokolském prostředí nemohli vyrůst odborníci na provozování spolkových kin — k takovému, zdá se, patřili třeba zmínění Rudolf Sofron a František Werstadt (onen plzeňský směr) —, ale všichni se na tomto poli angažovali nad rámec svých civilních profesí a povinností u svých zaměstnavatelů či ve svém podnikání a všichni se angažovali pro rozkvet Sokola, ne pro rozkvet kinematografie. To nejsou a ani nemohou být zaměnitelné rámce postojů a myšlení.

Případ Československé obce sokolské nás tak vrací zpět k otázce spolkových kin vůbec. Projekt půjčovenského gigantu ČOS představoval vlastně způsob, jak obejít paralyzující podnikatelské omezení diktované licenčním systémem, a právě rozvětvené spolky jako by k tomu skýtaly ideální terén. Sokol byl ovšem mezi desítkami spolků velkoryse vybavovaných licencemi jediný, který tímto směrem vyvinul nějaké úsilí. U ostatních bychom je hledali marně, snad s výjimkou brněnského Paxfilmu, který zvažoval jakousi aktivitu na tomto poli pro katolická kina, ale realizace jeho plánů uvízla.¹¹⁶⁾ K privilegizaci spolků

114) „Bylo rozhodnuto [...], aby systém řečený ‚block and blind booking‘ (půjčování ‚en block‘ a ‚naslepo‘) byl napříště potlačen.“ Edm[und]. Friedjung, „II. mezinárodní kongres v Paříži“, *Kinoreflex* 1, č. 7–8 (1929), 10.

115) Že „nevraživost i spory byly odstraněny“, ubezpečil Vladimír Fleischmann plénum valné hromady Zemského svazu kinematografů v Čechách již v květnu 1931. Anon., „Valná hromada Zemského svazu kinematografů v Čechách konaná dne 21. května 1931 v hotelu »Zlatá husa«“, *Filmový kurýr* 5, č. 21 (22. 5. 1931), 6.

116) Hasan, *Ušlechtilý, dobrý, krásný*, 64–65, 234. S realizací této myšlenky bychom se tou dobou setkali v Belgii, kde na družstevním principu (stejně jako v ČSR Svaz sokolských a jiných biografů) působilo Katolické filmové ústředí (CFC – Katholieke Filmcentrale). Daniel Biltereyst, „I think Catholics didn't go to the cinema: Catholic film exhibition strategies and cinema-going experiences in Belgium, 1930s–1960s“, in *Moralizing Cinema: Film, Catholicism, and Power*, eds. Daniel Biltereyst – Daniela Treveri Gennari (New York: Routledge, 2015), 255–271.

a korporací v režimu rakouského licenčního systému došlo za konkrétních historických okolností — v čase kriminalizace kin a v obavách ze zhoubného vlivu kina na mládež se přenesení odpovědnosti na spolky nabízelo jako ideální způsob veřejného dohledu a péče o nový typ zábavní i osvětové instituce, v době, kdy byla v mezinárodním měřítku diskutována možnost komunalizace či dokonce zestátnění kin a vlády musely v obrovském náporu revolučních nálad hledat všechny možné cesty, jak řešit válkou způsobené či vyplavené sociální problémy. A také v době, kdy v Československu filmový průmysl v pozdějším chápání toho slova prakticky neexistoval, úřady ho tedy ani nemohly brát v potaz.

Kinematografie stojí na třech pilířích — na produkci, distribuci a exhibici, tedy v klasickém období na výrobnách, půjčovnách a kinech. Zatímco podnikání v oblasti filmové výroby a distribuce nemělo žádné legislativní omezení (s výjimkou krátkodobé regulace dovozu filmů v letech 1932–1934) a mohlo se tedy rozvíjet přirozeným způsobem, v provozování kin šlo o živnost vázanou závislou na povolujícím úřadu a pohled úřadů na stacionární kino zůstal v meziválečném Československu zakonzervován na úrovni předválečného stadia 10. let. Rakouský licenční systém v aktualizovaném pojetí československých úřadů generoval v licencionářích zvláštní kategorii jakýchsi administrativních aktérů-neaktérů. Nejplastičtější ji přibližuje výčet spolků a korporací skrytých ve statistikách pod označením „varia“, jsou jich desítky a opravdu všeho druhu. Působí až bizarně, že zatímco licence opakovaně dostávaly třeba spolky jako Čs. ochrana matek a kojenců, Filantropická družina bývalých žákyn vyšší dívčí školy, Spolek přátel Švehlovy studentské koleje, Spolek pro české feriální osady m. Prahy či Seyvalterova útulna slepých dívek v Praze III., klíčové osobnosti oboru jako Emil Sirotek, Vladimír Wokoun, Edmund Friedjung či Emil Pick na ně z důvodů nastavení celého systému neměly šanci dosáhnout.¹¹⁷⁾ Žádný z těchto subjektů kino nevlastnil ani jej neuměl provozovat, všechny se tedy musely spojit s někým, kdo kino měl nebo je alespoň uměl vést, ale sám na licenci dosáhnout nemohl, a pak nějakým způsobem obejít § 9 min. nař. č. 191/1912 zakazující propachtování licence neboli její převedení na jiný subjekt.¹¹⁸⁾ Svá kina často samy, ale také ne vždy provozovaly spolky a další subjekty, které je také vybudovaly — zejména spolky tělovýchovné (Sokol, Orel, DTJ, Turnverein), spolky legionářské a obce. I pro ně ale platí, že tím jejich participace na společných problémech filmového oboru víceméně končila. Nejen u Československé obce sokolské, ale i u dalších rozvětvených spolků jako při Svazu dělnických tělovýchovných jednot či při Čs. obci legionářské působily biografické odbory jako poradenské centrály pro spolková kina, ale o jejich činnosti zprávy do filmového tisku nedoléhaly a ve spolkovém tisku představovaly biografie pravidelně zcela okrajové téma.¹¹⁹⁾ Spolky ani obce se na vyjednávání s centrálními úřady či na sjednávání rámcových podmínek uvnitř

117) Oba Pražany pravidelně nacházíme jako vedoucí nejvýznamnějších kin v centrální Praze. Například v roce 1933 vedl Vladimír Wokoun kino Fénix (později Blaník) na Václavském náměstí na licenci Masarykova četnického vzdělávacího a podpůrného fondu, Emil Sirotek kino Flora u dnešní Vinohradské třídy v blízkosti Olšanských hřbitovů na licenci Ústřední matice divadelních ochotníků čs. Podobně v centru Brna řídil Edmund Friedjung kino Edison na Dornychu v blízkosti hlavního nádraží na licenci spolku Osvěta a Emil Pick Lidové bio v Dělnickém domě v dnešní Spolkové ulici na licenci spolku Dělnický dům. Havelka, *Seznam kin v ČSR...*, 3, 6, 53.

118) Hora, *Filmové právo*, 61–86.

119) Na samém sklonku roku 1938 došlo pod tlakem situace ke sjednocení všech organizací kinematografů

oboru nepodílely, neměly zastoupení ve Filmovém poradním sboru a ani o ně neusilovaly, nebyl to jejich svět. Jako skuteční aktéři této branže figurovali v reprezentačních orgánech ředitelé a majitelé kin. Podtrženo, sečteno v kontrastu s oborovou praxí v západních demokraciích československý stát podnikání v této větvi kinematografické branže od počátku programově blokoval, a to vlastně po celou dobu své existence — za první republiky, za druhé republiky, za protektorátu a ovšemže i po osvobození, kdy Benešovým dekretem č. 50/45 napříště učinil jediným oprávněným podnikatelem v oboru sám sebe. Změnu přinesl teprve pád komunistického režimu v roce 1989.

Kinematografie vyrostla v bohatě rozvětvený kulturní průmysl zasahující v dobrém i ve zlém do všech oblastí života a přístup úřadů k ní vyžadoval zásadní revizi, pohled na instituci kina pak na prvním místě. K té však vzdor opakovaným legislativním snahám v meziválečném období nedošlo a neudržitelný vztah prvorepublikových úřadů ke kinu se stal v protektorátních letech jedním z argumentů k zestátnění kinematografie.¹²⁰⁾ Paradoxně teprve definitivní ztráta spolkových kin jejich zestátněním v srpnu 1945 aktivizovala Československou obec sokolskou k promýšlení konceptuálních otázek kinematografického kulturního průmyslu, ale to už bylo nenávratně pozdě.

Poděkování

Autor děkuje prof. PhDr. Ivan Jakubcovi, CSc. z Ústavu hospodářských a sociálních dějin FF UK za konzultace k hospodářským dějinám meziválečného Československa, doc. Petru Szczepanikovi, Ph.D. z Katedry filmových studií FF UK za tipy na zahraniční literaturu k problematice kin a cenné komentáře k historii filmového průmyslu a prof. PhDr. Marku Waicovi, CSc. z Katedry společenskovo-vědního základu v kinantropologii FTVS za konzultaci k otázkám sokolského prostředí. Mgr. Marii Barešové z NFA pak patří dík za zpřístupnění její fotografické sbírky k výzkumu kin.

Financování

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

v zastřešujícím Ústředním sboru kinematografů v zemi České a Moravskoslezské. V prohlášení nově ustavené organizace ze dne 29. prosince 1938 se mj. praví: „Plníce příkaz historicky vážné doby, která ukládá každé jednotlivé osobě, ať fyzické či právnické, mimořádně zvýšenou povinnost a odpovědnost vůči národnímu celku, rozhodly se podepsané organizace kinematografické soustřediti a sjednotiti neprodleně svou další činnost, směřující ze základny společných zájmů k společnému cíli. Dosavadní roztržitost kinematografických organizací i jejich odborové práce nemohla býti ku prospěchu našeho stavu [...]. Poučení jsouce chybami minulých let, chceme v nové republice jíti semknutí cestou své lepší budoucnosti za lepší budoucnosti celého státu.“ Podepsány jsou Zemský svaz kinematografů v Čechách, Zemský svaz kinematografů v zemi Moravskoslezské, Filmové sdružení čs. (tedy Katolická filmová ústředna), biografický odbor Svazu DTJČ, biografický odbor Čs. obce sokolské, Svaz sokolských a jiných biografů, Kinoporadna Paxfilm, zájmová skupina biografů a licencionářů při ČSOL a Svaz kinematografů válečných poškozenců v ČSR. Anon., „Sjednocení kinematografů v zemi České a Moravskoslezské“, *Filmový kurýr* 12, č. 52 (30. 12. 1938), 1.

120) „Dekret presidenta republiky o přechodné úpravě věcí filmových“, Londýn, 24. 5. 1944, PMR-L 1940–1945, k. 19 (Návrhy MHO 1944), „Soubor návrhů přechodných opatření“, 98–108. (Edice in Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, 542–548.)

Seznam zkratk

ČFZ – Český filmový zpravodaj

ČOS – Československá obec sokolská

f. – fond

k. – karton

NA – Národní archiv

NFA – Národní filmový archiv

PMR-L – Předsednictvo ministerské rady Londýn

VSb – Věstník sokolských biografů

ZZSK – Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách

Bibliografie

Babička, V. – J. Milotová – H. Uchytilová – V. Vinš. *Československá obec sokolská (1862) 1889–1952 (1955): Inventář. III. díl* (Strojopis, Praha: [Státní ústřední archiv], 1978).

Beranová, Jitka – Marek Waic. *Kulturně výchovná a vzdělávací činnost českých tělovýchovných organizací* (Praha: Národní muzeum, 1998).

Bertrand, Daniel. „The motion picture industry“, National Recovery Administration, Evidence study no. 25, November 1935.

Biltereyst, Daniel. „I think Catholics didn't go to the cinema': Catholic film exhibition strategies and cinema-going experiences in Belgium, 1930s-1960s“, in *Moralizing Cinema: Film, Catholicism, and Power*, eds. Daniel Biltereyst – Daniela Treveri Gennari (New York: Routledge, 2015), 255–271.

Česálková, Lucie. „Sousedská kina: Socio-kulturní rozměr provozu brněnských sokoloven ve 20. a 30. letech 20. století“, in *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, eds. Lucie Česálková – Pavel Skopal (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 161–179.

Hasan, Petr. „Sdružení premiérových biografů 1931–1939“ (Inventář, Praha: NFA).

Hasan, Petr. *Ušlechtilý, dobrý, krásný: Římskokatolická církev a kinematografie v českých zemích 1918–1948* (Praha: Národní filmový archiv, 2021).

Havelka, Jiří. *Čs. filmové hospodářství: Rok 1935* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1936).

Havelka, Jiří. *Čs. filmové hospodářství IV.: Rok 1937* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru Praha, 1938).

Havelka, Jiří. *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945* (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946).

Havelka, Jiří. *Filmové hospodářství V. 1938* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1939).

Havelka, Jiří. *Seznam čs. kin podle stavu 15. listopadu 1935* (Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1935).

Havelka, Jiří. *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937* (Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru, 1937).

Havelka, Jiří. *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933* (Praha: Čefis, 1933).

Hora, Jiří. *Filmové právo* (Praha: Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937).

Hořák. „Boj o biograf a sokolovnu“, *Věstník sokolské župy ještědské* 7, č. 10 (1. 11. 1930), 4–6.

Chalupný, Emanuel. *Časové otázky sokolské: Sokolská hlídka „Tribuny“ 1923* (Praha: Nakladatelství „Obelisk“, 1924).

- Chalupný, Emanuel. *Dopisy Otokara Březiny II: Dopisy a výroky Otokara Březiny* (Praha: Nakladatelství Fr. Borový, 1931).
- Chalupný, Emanuel. *Sociologie IV.: Sv. 3* (Praha: E. Chalupný, 1941).
- Kárník, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918–1938): Díl první: Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)* (Praha: Nakladatelství Libri, 2000).
- Klimeš, Ivan. „Děti v brlohu: Boj proti kinematografům — bojem o dítě!“, in *V bludném kruhu: Ma-teřství a výchovatelství jako paradoxy modernity*, eds. Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (Praha: SLON, 2006), 193–236.
- Klimeš, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945* (Praha: Filozofická fakulta UK, 2016).
- Kössl, Jiří – Jan Stumbauer – Marek Waic. *Kapitoly z dějin tělesné kultury* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2023).
- Krampera, Jan. „Filmový divák a filmová kultura ve Velvarech“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1919).
- Kujal, Quido E. „Výroční valná hromada Zemského svazu kinematografů v Čechách“, *Český filmový zpravodaj* 6, č. 12 (27. 3. 1926), 2.
- Lomíček, Jan. „Tělocvičné, sportovní a turistické spolky v Československu v letech 1918–1925“, in *Společnou silou: Aktéři společenské změny v českých zemích 1918–1925*, eds. Jan Kober – Stanislav Holubec (Praha: Academia, 2023), 220–252.
- Moulík, Ladislav. „Přehled ztrát Sokolstva okupací a rozpuštěním Sokola na Slovensku“, *Sokol* 65, č. 1 (leden 1939), 11.
- Müller, Corinna. *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912* (Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994).
- Pecka, Emanuel. „Starší česká sociologie a otázky filmu“, *Iluminace* 2, č. 1 (1990), 30–42.
- Růžička, Jindřich. „Deset let snah o filmovou podobu Jiráskovy Filozofické historie (1927–1937)“, in *Filmový sborník historický 1: Film a literatura*, ed. Ivan Klimeš (Praha: Čs. filmový ústav, 1988), 73–103.
- Seznam čs. kin podle stavu 1. prosince 1938* (Praha: Filmová tisková korespondence, 1938).
- Seznam kin v Československé republice podle stavu 1. listopadu 1930* (Praha: Zemský svaz kinematografů, 1930).
- Seznam kinematografů v Čechách a na Moravě podle stavu 1. března 1943* (Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943).
- Seznam kinematografů v Čechách a na Moravě podle stavu 1. února 1943* [sic! — správně 1944] (Praha: Knihovna Filmového kurýru, [1944]).
- Surová, Petra. „Sdružení premiérových biografů (1928–1938)“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013).
- Štábla, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945: Sv. 1* (Praha: Československý filmový ústav, 1989).
- Štábla, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945: Sv. 2* (Praha: Československý filmový ústav, 1989).
- Thompsonová, Kristin – David Bordwell. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění v Praze – Nakladatelství Lidové noviny, 2007).
- Uhliř, Jan – Marek Waic. *Sokol proti totalitě 1938–1952* (Praha: Univerzita Karlova – Fakulta tělesné výchovy a sportu, 2001).
- Waic, Marek. *Češi a Němci ve světě tělovýchovy a sportu* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004).

Waic, Marek. *Sokol v české společnosti 1862–1938* (Praha: FTVS UK, 1996).

Waic, Marek. *Tělesná výchova a sport v politickém životě meziválečného Československa* (Praha: Karolinum, 2018).

Waic, Marek. *Tělovýchova a sport ve službách české národní emancipace* (Praha: Karolinum, 2013).

Záhořík, Karel. „Koncesování biografů a naše stanovisko“, *Věstník sokolských biografů* 4, č. 7–8 (31. 3. 1930), 69–72.

Filmografie

Ben Hur (Ben Hur: A Tale of the Christ; Fred Niblo – Charles Brabin – Rex Ingram, 1925)

Nácvik mužů a žen na veřejné vystoupení v Lille v r. 1921

Olympiada v Antverpách v r. 1920

Otec Kondelík a ženich Vejvara (Karel Anton, 1926)

VII. slet všesokolský v Praze v r. 1920

Slet českého Sokolstva v Chicagu v r. 1921

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), série 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).

PŘÍLOHY

I.

[1937, Praha.] — Zpráva komise ustavené výborem ČOS pro prošetření zejména hospodaření biografického odboru ČOS a Svazu sokolských a jiných biografů, a to za přizvání nestranných účetních znalců.

Výbor ČOS se usnesl, aby sporné věci biografické byly zkoumány i za přibrání nestranných účetních znalců. Předsednictvem ČOS jmenovaní znalci řed. Antonín Preus a ing. Kosta Eckert podali zevrubnou zprávu, na kterou průběhem doby odpověděli písemně br. dr. Fleischmann a František Kroulík jak osobně, tak jako zodpovědní činovníci biografického odboru ČOS i Svazu sokolských a jiných biografů. Zpráva znalců i vyjádření zástupců biografického odboru a Svazu sokolských a jiných biografů byly prozkoumány ve společných i oddělených poradách komise pro řešení otázek biografických, námítky zástupců bio-odboru a Svazu však nemohly vyvrátiti podstatu a hlavní výtky, obsažené v nálezu účetních znalců.

Komise dospěla ve svém šetření k závěru, že

- 1.) účetnictví biografického odboru ČOS i Svazu sokolských a jiných biografů vykazuje těžké a závažné nedostatky. Namnoze byly účetní zápisy prováděny až dodatečně a po dlouhé době, položky nejdou chronologicky za sebou, konta mezi jednotlivými podniky biografickými navzájem nesouhlasí, není účetnický vykázáno zúčtování některých filmů, tak jako např. Homfilmu, Starfilmu a Boží mlýny, není řádné zúčtování s firmou Staré Deko. Proúčtované položky jsou dodatečně opravovány, prepisovány, takže účetnictví není možno označit za řádné a spolehlivé. Bilancím namnoze schází řádné soupisy, salda, důležité knihy a doklady, konta navzájem nesouhlasí, jsou vyrovnány hromadnými položkami, k nimž scházejí detaily. Výběry hotovosti z jednotlivých podniků a vklady do podniků druhých navzájem ani časově nesouhlasí.
- 2.) V hospodářství a organizaci věcí biografických byla velikým zdrojem závad skutečnost, že v jedné osobě byly hromaděny funkce navzájem neslučitelné. Financování, ba i výplaty a příjmy hoto-
vých peněz, se daly prostřednictvím předsedy, přičemž pokladní záznamy ve Svazu byly teprve za 2 roky dodatečně zhotoveny. Předseda disponoval penězi určitých podniků ve prospěch nebo k tíži jiných podniků, ačkoliv vzájemné zúčtování nebylo provedeno. Kromě toho byl velikou závadou nedostatečný dohled na provádění činnosti funkcionářů, za což postihuje zodpovědnost [tehdejší] předsednictvo Svazu sokolských a jiných biografů.
- 3.) Plně jasno o všech položkách a celém účtování nebude asi možno si zjednat, protože jde o věci až přes deset let staré a není k nim ani účetních dokladů, ani záznamů. Účetnictví o prvních dobách biografického podnikání je vlastně jen rekonstruováno a původní doklady a záznamy chybí. Nedokonalé, popř. nesprávné účtování bylo ovšem tím spíše možné, že na závady nebylo upozorněno včas. Člen sboru hospodářských a účetních dozorců, pověřený revisí biografického odboru [snad]^b nevnikl [včas]^c do věci, závady nepostihl, ačkoliv v účtování biografického odboru chyběly soupisy, nesouhlasily položky, některé byly prepisovány. Měl-li pochybnosti, nešel k podstatě závad. Závěrky bioodboru byly až do r. 1936 pravidelně schvalovány.
- 4.) Účetní znalci vyčíslili pohledávku biografického odboru vůči Svazu částkou K 1,745.701,35, přičemž výsledek jejich nálezu liší se oproti výkazu Sboru hospodářských a účetních dozorců o poměrně menší položky, hlavně o podíl na režii, kterou podle názoru Sboru měl nést Svaz a kte-

rou účetní znalci ve svém posudku do salda nezapočetli. Nejde však o podstatný rozdíl, jelikož započtení položek připadajících na režii je spíše věcí úvahy a odhadů.

Není vzhledem k povaze účtování a vzhledem k neúplnému vysvětlení, jak o tom byla vpředu řeč, vyloučeno, že by mohlo vyčíslení účetních znalců podlehnouti ještě některým menším změnám, ale v celku možno částku K 1,745.704,35 uvedenou znalci vzít za základ.

Rozdíl, jeví se oproti bilancím bioodboru i Svazu, vznikl hlavně tím, že do roku 1930–1932 byly docíleny zisky, které byly ve formě tajných rezerv přenášeny z roku na rok a v letech 1933^d–1934 byly spotřebovány. Kromě toho byly zisky docílené v letech 1930–1932 spotřebovány, resp. ztráveny v jiných podnicích biografických a z části se nedá dodatečně úplně zjistiti, k jakým účelům které částky byly použity.

- 5.) Nebylo ještě předloženo vyúčtování mezi firmou Dégl a spol. a Svazem sokolských a jiných biografů, které má provést br. dr. Fleischmann a Obec sokolská si za souhlasu všech zúčastněných vyhrazuje všechny nároky, které by vyplynuly z účtování, které provede br. dr. Fleischmann jako jediný jednatel firmy Dégl a spol.
- 6.) Jak již bylo shora uvedeno, činí pohledávka za Svazem sokolských a jiných biografů K 1,745.701,35 a rozdíl mezi účtováním bioodboru a Svazu sokolských a jiných biografů spočívá v tom, že v jejich účtování nebyly vykázaný zisky z podnikání v letech příznivých, ponechány jako tajné rezervy, [které]^e byly [pak]^f ztráveny v dobách ztrátových. Svaz sokolských a jiných biografů však nemá prostředků, aby vyčíslenou pohledávku mohl hraditi, jeho bonita by neodpovídala ponechání tak vysoké sumy, byť i jako úvěru – vždyť jsou tu ještě ztráty bio Slovany a bio Valdek a změněné možnosti podnikání – a na druhé straně by Obec sokolská byla nucena, [aby]^g vykazovala tak vysokou pohledávku, postupně ji vydatně [odepisovat]^h. K tak nadměrným odpisům nemá však ČOS prostředků, nesly by s sebou trvale a neúměrně pasivní roční uzávěrky a rovnováha hospodářství ČOS by tím byla vyšínuta. Dodatečné účtování podle posudku znalců by neodpovídalo dnešním hospodářským předpokladům, a proto doporučuje komise, aby větší část rozdílu účtování bioodboru a Svazu sokolských a jiných biografů na straně jedné a účtování znalců na straně druhé byla odepsána, a to v té formě, že by jako pohledávka ČOS (bioodboru) vůči Svazu sokolských a jiných biografů byla uvedena částka K 600.000,– a se Svazem jednáno o úhradě rozdílu od dříve uváděné závěrkové částky K 535.172,69.

NA, f. ČOS, k. 163.

a–c – připsáno rukou

d – v dokumentu uveden rok 1930, opravujeme podle smyslu věty na 1933 s předpokladem, že jde o překlep

e – škrtnuto a rukou připsáno *a*

f – připsáno rukou

g – rukou přepsáno na *kdyby*

h – původně *odepisovala*, dokončili jsme stylistickou opravu

II.

[1937, Praha.] — *Zpráva speciální komise o organizačních a hospodářských otázkách biografického odboru ČOS a Svazu sokolských a jiných biografů připravená jako podklad pro rozhodnutí předsednictva ČOS a výboru ČOS o dalším postupu.*

Zpráva komise pro věci biografické.

Schůze výboru ČOS v květnu 1937 se usnesla:

- „1. Předsednictvu se ukládá, aby do příští schůze výboru předložilo konečné vyřešení vztahu biografického odboru ke Svazu sokolských a jiných biografů a ve spolupráci s účetními a hospodářskými dozorcí a s finanční komisí ČOS, po případě za přibrání odborníků přesně zjistilo všechny hospodářské poměry a závazky ČOS ve věcech biografických. Těmto orgánům bude dán k dispozici příslušný počet odborných placených sil.“

Dále se usnesl výbor:

- „5. Účetní uzávěrka za rok 1936 schválena s výjimkou položky č. 28 v rozvaze ke dni 31. prosince 1936 (biografický odbor), o níž má býti podáno vysvětlení na příští schůzi.“

Předsednictvo ČOS pověřilo projednáním těchto úkolů zvláštní komisí, v níž zasedali brři: Pauliny jako předseda, Vondrák jako jeho náměstek, a jako člen komise br. Truhlář. Prací komise se účastnili dále předseda finanční rady Dr. J. Stolz, předseda biografického odboru br. dr. Fleischmann, členové představenstva Ssb brři Sofroň, Kroulík, Hartl, Kapoun a ing. Voldřich. Za sbor hospodářských a účetních dozorců br. Pluhař a Novák.

I.) Při řešení vztahu biografického odboru ke Svazu sokolských a jiných biografů zjistila komise, že biografický odbor k původní užší funkci, kterou měl jako pomocný orgán předsednictva ČOS ve věcech biografických, pozvolným vývinem v letech 1920–1925 přibral další funkci spočívající v tom, že se stal ústřední organizací všech sokolských biografů, resp. jednot, které měly biograf. Zástupci těchto jednot se sjížděli ku společným sjezdům na vlastní svůj náklad, usnášeli se na řešení společných úkolů vlastním nákladem a uložili si také vlastním usnesením příspěvky, určené na úhradu režie vzniklé touto činností. Na rozpočet ČOS nebyly činěny nikdy žádné požadavky, naopak biografický odbor prohlašoval, že se jedná o samostatnou činnost sokolských biografů, kterážto činnost nesmí rozpočet ČOS nijak zatěžovati. Vývin této činnosti byl v těch letech hodně překotný, neboť počet biografických licencí v té době se rychle množil. Z původních asi 60 sokolských biografů vzrostl počet jich během několika let na 250, 340, 480 atd., až dosaženo nejvyššího čísla 900 licencí. Značný počet těchto biografů zanikl a nahrazen byl jinými licencemi. Tím vznikaly nové poměry, konkurenční boje, cítila se však zároveň potřeba tužší organizace, hledány nové prostředky a cesty. Podle sdělení bratří, kteří tehdy zúčastnili se prací v biografickém odboru, byla to doba neklidu a různých úskalí pro další vývoj, naproti tomu nebylo právě nadbytek bratří, v tomto oboru zkušených a zapracovaných, takže nebylo možno této organizaci dáti nějaký pevný řád.

O činnosti na poli biografickém byly však podávány občasné zprávy předsednictvu ČOS i výboru ČOS. V tomto směru budiž citováno usnesení výboru ČOS ze dne 15. května 1927, kteréž mimo jiné stanoví: „Veškeré sokolské biografy jsou povinny odebírat filmy výhradně prostřednictvím biografického odboru ČOS, v němž musí býti, případně na podkladě společenstevním, organizovány všechny sokolské biografy.“

Zástupci Ssb uvádějí, že právě toto usnesení výboru ČOS vedlo k vytvoření společenstva pod názvem Ssb, k němuž ovšem působily i jiné okolnosti, zejména konkurence filmových půjčoven, otázky daňové atd. Tuto organizační přeměnu pozdrželo stanovisko krajského soudu obchodního v Praze, kterýž dlouho nechtěl povolit formu společenstevní; Ssb byl do obchodního rejstříku zapsán teprve po řízení trvajícím skoro tři léta. Zástupci Ssb uvádějí, že se touto protokolací na podstatě původní činnosti biografického odboru jakožto ústředí všech sokolských biografů kromě jména nic nezměnilo.

A skutečně v tehdejší době 1927–1932 nebylo žádného pozastavení nad tím, že jak kancelář biografického odboru i Ssb, tak i všichni činovníci byli společní. Vždyť převládal názor, že nebyla vytvořena organizace, která by začala od začátku novou agendu, nýbrž jednalo se o to, aby v dosavadní působnosti bylo pokračováno pod novým jménem. Tímto způsobem vysvětlují zástupci Ssb skutečnost, že také účetnictví bio-odboru i Ssb nebylo z počátku přísně odděleno.

Množství sokolských biografů, odbírajících velmi značný počet filmů na jedné straně a velká řada půjčoven s obchodními stále se měnícími poměry zkomplikovaly tuto činnost tak, že podle tvrzení zástupců Ssb nebylo mnohdy přesné rozlišení ani možné. S požadavkem přísného rozdělení činnosti biografického odboru ČOS od Ssb přišel sbor hospodářských a účetních dozorců teprve o několik let později a byla pak rozluka provedena k 31. prosinci 1934.

Z vylíčených skutečností dospěla komise k závěru, že biografický odbor ČOS a Ssb hospodařily až do 31. prosince 1934 na společné základně, takže rozlišení jednotlivých právních a obchodních poměrů do té doby je někdy značně obtížné. Od 1. ledna 1935 jsou však oba útvary osobně i účetně přísně odděleny.

II.) Druhým úkolem komise bylo: „ve spolupráci s účetními a hospodářskými dozorci... zjistiti všechny hospodářské poměry a závazky ČOS ve věcech biografických.“

1.) Ústřední účetnictví vedené účtárnou ČOS vykazuje ku dni 31. prosince 1934 pro řešení daného úkolu jen jediné konto, a to biografického odboru ČOS. Tento účet vykazuje k 31. prosinci 1934 k tíži biografického odboru částku Kč 486.686,40. Proti účetní správnosti této číslice nebyly vzneseny žádné námitky a sbor hospodářských a účetních dozorců ČOS již v jarní schůzi výboru doporučil její schválení. Z provedeného řízení ani nyní nevyšly najevo ze žádné strany námitky proti správnosti této číslice, pročež se předkládá výboru ČOS s původním návrhem na schválení.

2.) Bude-li obnos 486.686,40 Kč kryt, nevznikne ČOS žádná ztráta. Zástupci biografického odboru uvádějí, že tato účetní položka bude kryta tímto způsobem: biografický odbor průběhem let pořídil velmi značný inventář, kterýž ČOS pro společné účely užívá, aniž by nějakou náhradu platila, naproti tomu pořizovací výlohy byly svého času připsány plně k tíži shora uvedeného konta biografického odboru ČOS. Tak například v roce 1927 opatřen byl pro přednáškovou síň ČOS promítací filmový přístroj značky Ernemann I. nákladem Kč 28.000,–. Promítacího přístroje bylo však používáno skoro výhradně pro školy cvičitelské, a když byl pak po 10 letech jako opotřeбенý vyřazen a prodán za Kč. 1.500,–, byla tato částka splacena do poklady ČOS, ale zprvu uvedený pořizovací náklad i s úroky nadále vázne na účtu biografického odboru ČOS. Místo odstraněného nevyhovujícího přístroje byly biografickým odborem ČOS dodány do přednáškové síně dva moderní zvukové stroje v ceně Kč 200.000,– pro cvičitelské školy a také k účelům propagačním, hodnota jich však nebyla nijakým číslem na účtu bio-odboru ČOS připsána k dobru. Totéž platí i o ostatním inventáři biografického odboru ČOS, jehož nákupní cenu uvádí zástupci bioodboru ČOS dalším obnosem Kč 80.000,–. Přesné ohodnocení inventáře jest předmětem dalšího řízení.

3.) Zástupci biografického odboru uvádějí dále, že nájemné ze dvou velmi nevyhovujících, malých a temných místností bylo čítáno neúměrně vysokým obnosem, který připisován byl k tíži biografického odboru ČOS na zmíněném kontě u ČOS. Na tomto účtu připsáno bylo za léta 1928 až 1934 na nájemném celkem 174.017 Kč. Spravedlivou činží byl by dle tvrzení zástupců biografického odboru roční obnos nejvýše 6.–8.000,– Kč, kdežto ostatní obnosy nutno vysvětliti jen jako předem účtovaný podíl ČOS na očekávaném zisku z obchodního podnikání sokolských biografů.

4.) Biografický odbor poukazuje dále, že nepožadoval na svoji činnost nikdy žádný příděl z rozpočtu ČOS a že také žádný neobdržel. Kryl své hospodářství ze svých prostředků a z úvaru poskytnutého jemu ze strany ČOS na shora uvedeném účtu. Kryl tímto způsobem však nejen činnost, kterou v úvodě jsme nazvali „širší“, nýbrž také „činnost užší“, tj. činnost vyplývající z jeho funkce jakožto poradního a výkonného orgánu předsednictva ČOS. V oboru této činnosti byly vyrobeny četné tělocvičné filmy, prováděna jimi propagace atd., aniž by byl účet ČOS zatížen. I úřednice odboru k této užší činnosti výhradně určená, sestra Křížová, byla placena (měsíční plat Kč 1.200,–) nikoliv z rozpočtu ČOS, nýbrž k tíži účtu biografického odboru ČOS.

5.) K žádosti členů biografického odboru ČOS konstatuje komise, že od počátku činnosti biografického odboru až dodnes si neúčtovali členové biografického odboru ani cestné, ani nocležné, ani jakoukoliv náhradu za tyto položky nebo odměnu za svoji účast v práci biografického odboru nebo Svazu.

6.) Rovněž vnitřní bilance biografického odboru ČOS nedává důvod k obavám, že by po provedené úplné likvidaci končila schodkem. Likvidace řady pohledávek za slabšími dlužníky vyžadovati bude ještě delší doby, poněvadž pohledávky tyto nejsou plně likvidními, lze však očekávati, že ve splátkách a po provedení určitých odpisů bude dosaženo příznivé likvidace. Nejdůležitější a největší položka je tu pohledávka za Ssb., o níž obsírněji se zmíníme doleji.

Z těchto okolností je možno již nyní pokládati za zjištěno, že ČOS u bio-odboru ČOS nepřijde ku žádné ztrátě.

7.) ČOS jest členem Ssb s podílem Kč 50.000,–. Tato částka nebyla vzata ze jmění ČOS, nýbrž z oběžných peněz biografického odboru ČOS, takže je připsána tomuto k tíži ve shora uvedeném celkovém obnosu 468.686,40 Kč. S vlastnictvím podílu je spojen právní závazek jednonásobného ručení, takže ČOS pro případ konkursu Ssb ručí do výše 50.000,– Kč. Je tedy potřebí tuto povinnost ČOS uvést jako závazek.

8.) Pokud jde o účetní vztahy mezi bio-odborem ČOS a Ssb, uvádějí účetní záznamy bio-odboru ČOS souhlasně s účetními záznamy Ssb pohledávku bio-odboru ČOS za Svazem částkou Kč 535.172,69. O správnosti této číslce rozcházejí se však mínění bratra Nováka, který byl sborem hospodářských a účetních dozorců pověřen přezkoumáním účetnictví bio-odboru a Svazu, se stanoviskem br. Kroulíka, bývalého společného účetního bio-odboru ČOS i Svazu. Bratr Novák na stanovisku, že Svaz dluží bio-odboru (a tudíž i ČOS) částku daleko vyšší a dokládá správnost svého tvrzení řadou výtek i důkazy nesprávnosti v účtování z doby, kdy br. Kroulík byl jednak účetním bio-odboru ČOS, jednak účetním Svazu. Bratr Kroulík naproti tomu výtky vyvrací a trvá na původní číslci Kč 535.172,69. Zástupci Svazu k tomu dodávají, že podle prosté logiky úvahy není možno, aby Svaz byl dlužen ČOS částku neúměrně vyšší, poněvadž ČOS nikdy takovou částku do biografického podnikání neinvestovala. Jednalo by se tu tedy snad o podíl na domnělém zisku, docíleném z biografického podnikání, přičemž by zisk zůstal ČOS, která žádného rizika neměla ani přibližně úměrným kapitálem se nezúčastnila a celá ztráta naproti tomu zbyla Svazu, který nesl celé riziko rozdělaných a převzatých obchodů.

Zástupci Svazu uvádějí dále, že toto stanovisko mělo by za následek řadu těžkých soudních sporů mezi ČOS a Svazem, kteréž v nejlepším pro ČOS případě, kdyby totiž ČOS zvítězila, končily by nutně neodvratným konkursem Svazu, jímž by ČOS ničeho nezískala, byla by však jím nepříjemně tangována.

Komise ze zjištěných skutečností i z uvedených okolností nemůže se ubránit dojmu, že účetnictví bio-odboru ČOS a Svazu trpělo velmi značnými nedostatky a zasluhuje řadu výtek, že však nerosovnosti tyto jsou rázu formálního, přičemž se o osobní nepoctivosti jednati nemůže. Po stránce materiální mohlo by se jednati jen o vyšší podíl ČOS na zisku z výhodných obchodů biografického podnikání. Vymáhání tohoto vyššího podílu na Svazu bylo by však nejisté jak po stránce právní, tak po stránce materiální a přivodilo by hospodářskou i organizační zkázu Svazu, tím pak i určité právní nevýhody pro ČOS.

III.) Komise doporučuje tedy, aby se Svazem bylo dále jednáno se zřetelem na jeho finanční stav a aby difference stanovisek vyrovnány byly bez soudních sporů smírným dojednáním. O výsledku at' je podána zpráva na příštím výboru.

Zatím navrhuje předsednictvo ČOS, aby výbor ČOS vzal zprávu komise pro věci biografické na vědomí a návrhy tam uvedené schválil.

NA, f. ČOS, k. 163.

III.

[1939, prosinec. — Praha] — *Důvěrná zpráva o historii biografického odboru a jeho komplikované situaci ve třicátých letech včetně rekapitulace rozhodnutí v této věci učiněných vrcholnými sokolskými orgány.*

[Důvěrné.]^a

[Zpráva o organizaci sokolských biografů.]^b

Když se kolem roku 1920 začalo rozmáhati zřizování biografů při sokolských jednotách, byl při předsednictvu ČOS založen asi na podzim roku 1921 biografický odbor ČOS, v jehož čelo byl postaven tehdejší jednatel ČOS JUDr. Vladimír Fleischmann, advokát v Praze. Původním úkolem biografického odboru bylo raditi a pomáhati jednotám ve styku s úřady zejména při získávání biografických licencí, propůjčovati jim a ošetřovati filmy z majetku ČOS, jež byly tehdy čtyři, a to: VII. slet všesokolský v Praze v r. 1920, Nácvik mužů a žen na veřejné vystoupení v Lille v r. 1921 a na Olympiadu v Antverpách v r. 1920 a konečně slet českého Sokolstva v Chicagu v r. 1921.

Tyto úkoly zpočátku téměř výlučně organizační a vnitřně sokolské se záhy rozrostly. Mohutný rozvoj filmu a stálý vzrůst počtu sokolských biografů vytvořily spolu s poměry v biografickém podnikání vůbec nutnost sdružení sokolské biografy k svépomoci, aby čelily výlučně sobeckým snahám biografických půjčoven. A tak se počalo uvažovati o tom, zda by nebylo lze sokolské biografy organisovati ku vzájemné podpoře ve snaze o zajištění jejich hospodářské výnosnosti. Při tom bylo zjištěno, že biografické podnikání u sokolských jednot je z 90 % podnikem výlučně hospodářským a jen

asi z 10 % také výchovným. Proto byla celá otázka řešena na základě hospodářském jen s přihlédnutím k výchovnému poslání Sokolstva.

Hospodářské poměry donutily sokolské biografy k úvaze o nutnosti další organisace, a tak byl svolán na 4. října 1925 I. sjezd zástupců sokolských biografů, jehož se účastnilo na 120 účastníků. (Tehdy bylo již sokolských biografů přes 300.) Na sjezdu bylo usneseno, aby veškeré biografy sokolské povinně odebíraly filmy toliko prostřednictvím biografického odboru ČOS. Usnesení to bylo schváleno předsednictvem ČOS 7. října 1925 s tím, že nabývá platnosti od 1. listopadu 1925. Při odboru biografickém byla zřízena zvláštní komise, která měla sjednávat kolektivní smlouvy o půjčování filmů sokolským biografům.

Na základě tohoto usnesení zřídil biografický odbor dvě komise, z nichž obchodní byla nová a měla provádět zajišťování filmů, komise právní měla pokračovat v dřívější pomocné činnosti biografického odboru. Na pomoc při této práci byl zřízen v r. 1926 Věstník sokolských biografů a od r. 1928 vydáván každoročně kalendář sokolských biografů s jejich seznamem a s důležitými pokyny a radami.

Již z počátku šlo zřejmě o obchody velkého rozsahu, neboť na období 1925 až 1927, které bylo počáteční, zajistil biografický odbor pro sokolské biografy filmy za 4.740.890 korun. Hned na podzim r. 1926 ozvala se z některých kruhů sokolských nespokojenost s tímto opatřením a část sokolských biografů nehodlala se tomuto usnesení podrobiti. Proto bylo ve schůzi výboru ČOS dne 15. května 1927 usneseno:

1. ČOS provádí kontrolu veškerých sokolských biografů prostřednictvím biografického odboru ČOS.
2. Biografický odbor ČOS vykonává tuto kontrolu podle zásad a řádů schválených předsednictvem ČOS, v podrobnostech řídí se pokyny valného sjezdu zástupců sokolských biografů, jakož i orgánů tímto valným sjezdem zvolených a předsednictvem ČOS potvrzených.
3. Veškeré sokolské biografy jsou povinny výhradně odebírat filmy prostřednictvím biografického odboru ČOS, v němž musí být, případně na podkladě společenstevním, organisovány všechny sokolské biografy. Tím bude dána možnost a podmínka, že bude lze půjčovní filmů stanoviti úměrně platebním schopnostem jednotlivých podniků. Sokolské biografy jsou takové biografy, jichž licence patří tělocvičné jednotě Sokol, aneb družstvu pro postavení (udržování apod.) tělocvičny. Učiní se opatření, aby povinnost odběru filmů prostřednictvím biografického odboru ČOS byla pojata do licenčních listin.

Až potud usnesení. Již toto usnesení naznačuje, že bylo uznáváno, že je potřebí, aby obchodní část byla nějak oddělena od vnitřní organizační a pomocné činnosti sokolské. Protože odpor proti povinnosti odběru filmů výhradně prostřednictvím biografického odboru ČOS neustával, usnesl se výbor ČOS 13. května 1928, že schvaluje utvoření dobrovolného společenstva sokolských biografů a že trvá o povinném odběru filmů, jak výše uvedeno. Tak došlo k založení Svazu sokolských biografů, které výbor ČOS vzal na vědomost 9. prosince 1928 a zároveň se usnesl, že biografický odbor dále trvá a zastupuje stále hmotné zájmy biografů sokolských, neboť Svaz byl sdružením dobrovolným. ČOS přistoupila ke Svazu podílem korun 50.000,-. Konečně se výbor ČOS usnesl 13. května 1934, že jednoty, které provozují biografické licence, jsou povinny zřídit biografické odbory jednot, nejméně tříčlenné, župy pak biografické odbory župní, jež by dozíraly na činnost biografických odborů jednot.

Tím byl organizační vývoj biografické věci, pokud jde o Sokol, zhruba ukončen.

Zatím však počaly obtíže jiné, a to právě s nejvlastnější strany biografické otázky v Sokole, to jest se stránky hospodářské. Ve schůzi výboru ČOS 1937 finanční komise výboru v dohodě se Sborem hospodářských a účetních dozorců ČOS navrhla schválení účetní závěrky za r. 1936 s výjimkou biografického odboru, o níž mělo být podáno vysvětlení v příští schůzi. Zároveň bylo předsednictvu uloženo, aby do příští schůze výboru předložilo konečné vyřešení vztahu biografického odboru ke Svazu sokolských a jiných biografů a ve spolupráci s účetními a hospodářskými dozorci a s finanční komisí výboru ČOS a po případě za příbrání odborníků přesně zjistilo všechny hospodářské poměry a závazky ČOS ve věcech biografických.

Podle tohoto rozhodnutí předložilo předsednictvo ČOS výboru ČOS ve schůzi 12. prosince 1937 tuto zprávu:

1. Účetní závěrka za rok 1936 položka biografický odbor předkládá se znovu s původním návrhem na schválení.
2. Předsednictvo ČOS zjistilo, že biografický odbor ČOS a Svaz sokolských biografů hospodařily až do 31. prosince 1934 na společné základně, takže rozlišení jednotlivých právních a obchodních poměrů do té doby je někdy značně obtížné. Od 1. ledna 1935 jsou však oba útvary osobně i účetně přísně odděleny.
3. Závazky ČOS u biografického odboru a u Svazu spočívají jednak v jednonásobném ručení z podílu 50.000 korun u Svazu, jednak v pohledávce ČOS v částce korun 486.686,40. Na tuto pohledávku obdržela ČOS značný inventář, jehož hodnotu nutno od uvedené pohledávky odečísti. Bude-li zbytek pohledávky kryt, od dlužníků biografického odboru ČOS, nepříjde ČOS k žádné škodě. Obdrží-li z dotyčných pohledávek z biografického odboru plné krytí, objeví se i po stránce účetní velmi značný zisk.
4. Přesné vyčíslení pohledávky ČOS proti Svazu je předmětem dalšího řízení, které si vyžádá ještě určité doby.

Výbor ČOS však tento návrh nepřijal, projednání uzávěrky za rok 1936, pokud jde o biografický odbor, znovu odložil a setrval na svém dřívějším stanovisku, aby byly přesně zjištěny všechny hospodářské poměry a závazky ČOS v tomto směru.

Předsednictvo ČOS plníc příkaz výboru zvolilo komisi sestávající z bratří: dr. Kellera jako předsedy, dr. Štolce jako jednatele, Františka Svobody z Blanska, dr. A. Šípa z Plzně a J. Truhláře z Poděbrad, aby vše znovu prozkoumali. Komise přibrala si k ruce jako odborníky Ant. Preusse, ředitele revisní poradny v Praze, stálého úč. znalce krajského soudu civilního, obchodního a trestního v Praze, a ing. Kostu Eckerta, komerčního ing. a ředitele obchodní školy v Praze, aby za úplatu provedli žádané prozkoumání všech účtů. Protože tito účetní znalci nemohli všechen materiál včas zvládnouti, bylo projednávání znovu odloženo, což se opakovalo ještě v prosinci 1938, kdy dána účetním znalcům nepřekročitelná lhůta k podání posudku do 31. ledna 1939.

Teprve však 9. prosince 1939 bylo možno ve schůzi výboru ČOS toto vše ukončiti tímto usnesením:

Usneseno, aby větší část rozdílů účtování biografického odboru ČOS a Svazu sokolských biografů na straně jedné a účtování znalců na straně druhé byla odepsána a aby to bylo účetně provedeno tak, že by nebyla reasumována bilance ČOS, nýbrž jako základ ponecháno účtování ČOS korun 535.172,69

podle účetní závěrky za rok 1938. Dluh zvýšený za předpokládané dohody se Svazem na úhrnnou částku korun 650.000,- budiž doplacen v době co možná nejkratší i s příslušnými úroky, pokud se týče úroků z prodlení až do úplného vyrovnání. Předsednictvo ČOS zmocněno jednati se Svazem o zajištění pohledávky ČOS, zejména též o zabezpečení kontroly hospodářství Svazu až do zaplacení dluhu dosazením svého důvěrníka.

[nečitelný podpis]

NA, f. ČOS, k. 163.

a – proloženě, podtrženo, červeně

b – podtrženo

IV.

[1940, červen, Praha.] — *Zpráva pro předsednictvo ČOS připravená komisí pro otázky biografické po vyřešení pohledávek ČOS vůči Svazu sokolských a jiných biografů. Obsahuje návrhy konkrétních kroků nezbytných pro revitalizaci svazu.*

[Zpráva komise pro otázky biografické.]^a

Ve schůzi komise, jež se konala v pondělí dne 17. června 1940, byli přítomni bratří Kudela, Klich, Slanina a jako poradci Kapoun a Harfel ze Svazu sokolských biografů.

Komise předkládá presidiální radě tyto návrhy:

- 1.) Obchodní činnost biografického odboru budiž zastavena definitivně dnem 1. srpna t. r.
- 2.) Na Svaz budiž převedeno půjčování a udržování tělocvičných a výchovných filmů, jež jsou majetkem ČOS a budiž o tom s ním sjednána zvláštní úmluva.
- 3.) Obchodní a účetní likvidaci bioodboru provede účtárna ČOS za přímé účasti bratra Slaniny.
- 4.) Jednotám, které mají biografy, budiž uloženo, aby se staly členy Svazu. Podmínky: Malé jednoty podílu K 200,- a 50 K zápisného. Větší biografy 2 podíly a dvojí zápisné. Každé další roční příspěvky odpadnou.
- 5.) Vydávání věstníku biografického odboru budiž zastaveno a Obec nechť úřadům oznámí, že se jeho vydávání vzdává ve prospěch Svazu. Svaz bude vydávat a zdarma rozesílat všem jednotám, které mají biografy, svůj list, v něm vyhradí určité místo oznámením a zprávám biografického odboru ČOS.
- 6.) Budiž vzato na vědomost, že zásluhou Svazu byl upraven návrh zákona o autorských poplatcích a nejmenší poplatek snížen z navrhovaných 5.000,- na 400,- K.
- 7.) Biografický odbor budiž zrušen a nahrazen novou poradní komisí ČOS pro biografy, jež bude ustavena takto:
předseda – František Kudela, místopředseda – J. Zajíček, členové: Ing. J. Haas – Zbraslav, Hartl – Michle, Antonín Franz – Spořilov, Ing. František Werstadt a J. Sofroň – Plzeň. Je-li to možno, i bratr A. Slanina ze Sboru hospodářských a účetních dozorců.

K tomu se poznamenává [důvěrně]^b.

- a) Vstoupí-li do Svazu 400 až 500 jednot podle uvedených podmínek, jest Svaz ochoten věnovati podíly i zápisné nově vstupujících sokolských jednot na úhradu známé sporné směnky bubenečské záložny. Tím by se uhradila částka asi 100.000,- K.
- b) Bratr Kudela projedná s bratrem Dr. Fleischmannem další úhradu této směnky.
- c) Dojde-li k dohodě se Svazem o vstupu sokolských jednot do Svazu, budiž celá věc dříve zvláštními listy důvěrně vysvětlena starostům všech sokolských žup.
- d) V případě, že by došlo k tomuto řešení, je Svaz ochoten převzít s. Hortlíkovou a bratra Fuksu do svých služeb. O sestře Šlechtové rozhodlo by pak předsednictvo.

NA, ČOS, k. 163.

a-b – podtrženo

<https://doi.org/10.58193/ilu.1778>

Peripheral Vision-Makers

Petr Szczepanik, *Screen Industries in East-Central Europe*
(London: BFI and Bloomsbury Publishing, 2021).

Jonathan Owen (Independent Researcher)

Petr Szczepanik's *Screen Industries in East-Central Europe* is a collection of studies, researched and written throughout the 2010s, addressing what it means to be a film or television producer in the Czech Republic, Poland, and Hungary. It shows local producers grappling with the forces of globalisation and digitalisation, negotiating various system of national and international investment, and dealing with their own status as members of post-socialist, "peripheral" nations. The contemporary realities of East-Central European production are seen to bring challenges as well as opportunities, to enforce serious limits as well as yield occasional successes. This study thus makes for a bold departure from the traditional focus in coverage of this region's media, which tends to be restricted to a concern either with arthouse cinema or political propaganda. Where other such studies have been typically more interested in the aesthetics of auteurs or the determinations of "national politics," this book is concerned with "the everyday reality of media production on the ground" — with the circumstances, working practices, and self-conceptions of the "hands-on decision makers" involved in "initiating and managing the production process" (1).

Szczepanik comes ideally equipped for such a task, armed as he is with the material he has amassed from numerous interviews with local producers as well as from his own experiences of consultation, writing industry reports, and reviewing both grant applications and scripts within the film and television industry. This copious empirical material is then synthesised with Szczepanik's academic expertise, as he draws concepts from international film scholarship to frame his material but authoritatively adjusts these concepts to the specific, often distinct realities of East-Central European screen industries.

Such an adjustment can be seen in the book's Introduction, a long and in-depth historical and conceptual primer for the study in which, when addressing the "smallness and peripherality" of these film industries, Szczepanik cites two important existing studies of small-nation media production — that of Mette Hjort and of Ruth McElroy and Caitriona Noonan¹⁾ — but revises their respective concepts of "creativity under constraints" and "translational imperative," arguing that East-Central European pro-

1) See, for instance, Mette Hjort and Ib Bondebjerg, *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema* (Bristol: Intellect, 2001); Ruth McElroy and Caitriona Noonan, *Producing British Television Drama: Local Production in a Global Era* (London: Palgrave Macmillan, 2019).

ducers lack that sense of energizing national “claustrophobia,” that disposition to push across “cultural, national, and linguistic borders,” evident in other small cinemas (26). Szczepanik similarly engages here with Mathieu and Strandvad’s²⁾ concept of the “High Framework” of production institutions, which he adjusts to what he calls the “High Circumscription” model — a means of stressing the “negative aspects” of East-Central Europe’s production systems, the “constraints on producer agency” (18). The analysis that follows will operate, in a highly detailed and nuanced manner, between these poles of “circumscription” and “agency”: between the constraints imposed by small national media industries (themselves “continually transformed by large-scale transnational forces”), and the “strategies and tactics,” the forms of critical resistance, with which local media workers deal with their constrained, peripheral status (31, 25).

The book’s first chapter is concerned with the perspectives and self-conceptions of a range of Czech producers, whose work is categorised according to a useful typology (adopted from the Czech Film Fund) of Mainstream Arthouse, Mainstream Commercial, Marginal Arthouse and Marginal Commercial. Unsurprisingly, among the producers surveyed, operating as they do in distinct spheres, differences of attitude are revealed, but what emerges forcefully throughout this chapter is a general sense of the limits, challenges, and inadequacies of the Czech Republic as a post-socialist, peripheral media producer. For producers from the Arthouse sectors, one such inadequacy is the lack of time or resources allowed for a project’s development — a part of the process that some consider defining of a “true producer.” Both an Arthouse and a Commercial producer concur about the currently deficient state of “dramaturgy” — a distinctively Central European practice roughly akin to script editing, but historically encompassing much more — and this, interestingly, has spawned a nostalgia for state-socialist days, when dramaturgy played a decisive (and, for many, essential) role in film development. Other issues here include the sense of disempowerment, exploitation, and “precarization” experienced by producers at the hands of public institutions (with one producer pushed “to the limits of legality” by tenuous and unpredictable financing); the pressure to engage in international networking and partnerships, an imperative embraced by younger, Mainstream-oriented producers but met with distrust by their older, Marginal-oriented counterparts; and a frustration at the limitations imposed by the Czech Republic’s “small market size” and its lack of “internationally appealing themes,” conditions that, on the one hand, dictate a “homogenization” of content and, on the other, make that content a tough sell abroad (72, 75).

Chapter 2, which turns from a broader perspective to a case study of a specific producer, makes for a nice change of pace, balancing the frustrations expressed in the first chapter with a striking example of “how peripheral market limitations might be overcome” (81). The producer here is Ewa Puszczyńska, known for her collaborations with director Paweł Pawlikowski on the international arthouse hit and Foreign Language Oscar winner *Ida* (2013) and its also very successful follow-up *Cold War* (*Zimna wojna*; 2018). This chapter presents Puszczyńska as a vital “intermediary” figure who has skillfully managed to reconcile Pawlikowski’s often highly idiosyncratic and demanding working methods with the conventions of the Polish film industry. She — together with Opus Films, the company at which she is based — has also actively mediated between national and international film worlds, promoting “trans-border collaboration” to “increase production values and circulation” and foster “mutual learn-

2) Chris Mathieu and Sara Malou Strandvad, “Is This What We Should Be Comparing When Comparing Film Production Regimes? A Systematic Typological Scheme and Application,” *Creative Industries Journal* 1, no. 2 (2008), 141–148.

ing and cultural exchange” (90). This chapter illuminates the importance of international networks and festival exposure for “peripheral markets,” and the way international acclaim can translate back into domestic box office (*Ida*’s multiple international awards caused its “initially low domestic admissions to more than double”) (92). Szczepanik also offers an important corrective or supplement to auteurist approaches, showing both how auteurist idiosyncrasies are actually made workable by the mediations of the producer, and how the discourse of auteurism can itself serve as part of a film’s promotional strategy, cannily utilised as an internationally saleable “brand.”

Satisfying as this chapter’s case study is, one question it might raise, is why a Polish producer has achieved such a singular success and not, say, a Czech one. Some further comparative discussion might have been useful. The previous chapter did suggest that younger Czech producers were also welcoming of international networks, like Puszczynska, but there might have been some benefit in pursuing more detailed examples that attempted or even came close to Puszczynska’s attempts (the Czech-focused co-productions *I, Olga Hepnarová* (Já, Olga Hepnarová; 2016) or *The Painted Bird* (Nabarvené ptáče; 2019), for instance) — examples that might have illuminated contextual or strategic differences.

Chapter 3 surveys the phenomenon of “service production,” whereby East-Central European film studios and crews provide services, principally technical and “below the line,” for international productions. In another highly nuanced application of the idea of circumscribed agency, Szczepanik challenges the neo-Marxist theorisation of service production as a narrative of Hollywood’s “international hegemony” and a subjugated and disempowered “global workforce” (110). For Szczepanik, this account is too US-centric and uni-directional, and wrongly treats local film workers as mere “victims” rather than as “social actors” responding to “global forces” (111, 112). Focusing on the Czech and Hungarian industries (which compete as regional service-production leaders), this chapter acknowledges the learning that these local-international partnerships have enabled — in both directions — and notes how this learning is widely perceived by its Czech participants “as a positive career accelerator” (131). Yet Szczepanik also shows how, in the Czech context at least, these experiences have not entailed any real shifts in the firmly demarcated hierarchies of service production, with local personnel only very rarely attaining more “privileged positions” on international films, and have also seen little crossover with, or benefit for, the sphere of native-language productions. He attributes these limitations, though, to artificial barriers erected by the Czech film industry itself.

In Chapter 4, focused more exclusively on the Czech industry, Szczepanik examines the minority co-production – which is defined either financially, as an arrangement in which a co-producing partner “provides less than the largest share of financing,” or in official terms under “bilateral treaties” or the European Convention on Co-Production (140). For Szczepanik, minority co-production also represents a “hybrid between the foreign production services and majority co-productions traditionally considered national films” (146). Unlike Poland or Hungary, the Czech film industry was slow to embrace minority co-production but by the end of the 2000s recognised that this was a necessary means of expanding “beyond its provincial borders” (147). A trend towards minority or otherwise more modest types of co-production also grew out of the perceived failure of the *majority* co-production model, in which foreign funding requirements bring the risk of compromised artistic visions or muddled national specificities (159). The contemporary Czech co-production ventures are a more discriminating, “measured and pragmatic” affair. According to Szczepanik’s typology, these may take the form of “true love” collaborations based on a natural “affinity” between co-producing partners; of “quasi-foreign production services” pursued for pragmatic, financial reasons; or of partnerships based on an assumed “long-term reciprocity” (156). In whatever form, minority co-productions are widely recognised (es-

pecially by younger producers) as a means of gaining “symbolic capital” through festival awards and of enabling “knowledge transfer.” Towards the end of this chapter, Szczepanik notes that there are, “thankfully,” fewer and fewer “stereotypical foreign characters” or “transborder storylines” in recent co-productions — one of the rare places in the book where aesthetic judgement, as well as consideration of the impact of production realities on what the viewer actually sees onscreen, subtly creep in (159). Many commentators would certainly share the implicit distaste for “Euro-pudding”-style hodgepodge, but there is an underlying evaluative criteria here that might have been brought more firmly to the fore.

The focus of Chapter 5, which Szczepanik co-authored with Eva Pjajčíková, is on “Public Service Television as a Producer.” This begins with an interesting, and sobering, comparison of different regional television systems. In Poland, at least up until the time of writing, public service television was based on “top-down decision-making” — a system dominated, as in Hungary, by the ruling political party. By contrast, Czech public television, in a policy of “decentralization” begun in 2012, introduced the phenomenon of the “creative producer,” a tier of “middle-level executives” who oversee the production of a project with greater or lesser “hands-on” involvement. At the heart of this chapter is an in-depth case study of the development and production of one particular series, the historical saga *The First Republic* (První republika; 2014–2018). This makes for a fascinating case of a show pulled in different directions by the conflicting interests of its makers. Initially conceived by its writers as a “complex, gritty” drama in the mould of Anglo-American “quality television,” the series ended up, through the influence of more commercially-minded participants, as a mixture of heritage drama and soap opera. The saga of *The First Republic*’s making amply fulfils the authors’ concern to illustrate “the transformative conditions” of local public television needing to preserve “its market share” but also wanting “to match the standards of imported high-end series” like those of HBO. This case study also serves to interrogate the realities of the “creative producer” system, showing here the producer’s inability to exercise real independence or defend “creativity and ‘common welfare’ over market orientation” (187).

From publicly-funded attempts to match HBO, Chapter 6 turns to HBO itself — to the US network’s European arm and the original programming it has created in the Czech Republic. From the beginning of its operations in East-Central Europe, HBO sought to root itself in the local environment and make nationally-based stories with an emphasis on “authenticity” and serious themes, the aim initially being to differentiate the HBO brand from local broadcasters and (if its executives are to be believed) to “cultivate” the “local production environment” (205). The wide “international buzz” created by HBO Europe’s first “event miniseries” — Agnieszka Holland’s accomplished drama *Burning Bush* (Hořící keř; 2013), about the events following the self-immolation of political protester Jan Palach in 1969 — marked an expansion in HBO Europe’s ambitions. From this point on, the corporation concerned itself with the creation of an exclusive library of on-demand content for the region and, more recently, it has embraced “a pan-European (and global) strategy” in competition with Netflix and other streaming platforms, aiming to produce “premium content that is at once highly local and highly exportable across and beyond HBO Europe territories” (204). This chapter reveals HBO as a distinctive form of transnational engagement — customising itself to local markets and then exporting back its own “westernised” version of local culture — and offers a final, suggestive discussion of how this multinational corporation savvily exploits locally specific issues and identities in an era of “resurgent populist nationalisms” (208).

The book’s final chapter, cowritten with Dorota Vašíčková, looks at the seriously under-explored world of short-form web television. Focused predominantly on the Czech web-TV service Stream, this

chapter is a compelling study of the way a commercially run platform came, for a period of time, to embody the values of “public service.” This in turn illustrates how, in a “multiplatform ecosystem,” formerly clear-cut distinctions “between public and corporate media are no longer possible” (219). Among the fresh and unorthodox kinds of content it cultivated, Stream was particularly notable as a refuge for political satire — something that would no longer be permissible on public television. At the same time, the authors again assert the contradictions between creative ambition and the commercialised nature of the online video market, and their narrative of Stream’s development concludes with its adopting “a more straightforwardly commercial” approach based on “cheap acquisitions,” compilation videos, and clickbait (236). There are incipient and perhaps promising developments elsewhere though, such as Czech public television’s own move into web video. Yet the book’s short concluding section suggests that, overall, the constraints on these already highly circumscribed screen industries may only be increasing in a post-Covid world, as even independent producers are turned into “mere production service providers” by their distribution arrangements with global streaming services (240).

What impresses, as one charts the various institutions and participants covered here, is the way Szczepanik’s acute attention to detail serves his awareness of wider trends, as case studies, personal accounts, and anecdotes are used rigorously to illustrate larger national and transnational developments. The details of production practices and industry “lore” are always engaging, and sometimes amusing, in themselves, and the producers interviewed (much easier to access, Szczepanik notes, than their Hollywood equivalents would be) are candid and expansive. Szczepanik lets his film workers’ stories and self-perceptions be heard without judgement or side-taking.

Inevitably, as with any study, there are issues and realities one would like to have seen investigated further (as regards, for instance, the effective neutering of “subversive” political content on Czech public television: how, exactly, did this happen? How explicit or implicit were the strictures involved?). If much of the book’s focus falls on the Czech Republic, this is probably preferable to a study that might have grown unwieldy and involved unnecessary reiteration of detail. As things stand, the Polish and Hungarian screen industries serve the author well as points of contrast, perhaps reinforcing the idea of agency-within-circumscription by indicating the slightly different routes these three similarly situated, equally peripheral industries have taken.

The book’s focus on institutions, practices and professionals’ self-conceptions may mean largely bracketing aesthetic judgements and critiques of specific films. However, as in previous works (such as his invaluable and stunningly in-depth Czech-language study of Barrandov studios, *Továrna Barrandov*³⁾), Szczepanik performs a vital service for other researchers of this same region of media by painstakingly establishing crucial industrial realities at both the macro and micro levels, both as they are externally constituted and as they are internally lived. Such work is likely to inform and stimulate scholars of other persuasions, and indeed Szczepanik himself suggests one way that his institutional research might illuminate media texts by citing Georgina Born’s call to connect ethnographic study and critical analysis, to trace how texts “mediate” “the social relations and material conditions of their collective production” (241). The book itself already enacts such an approach in its revealing examination of *The First Republic*, a show whose aesthetic inconsistencies mediate its conflicted production circumstances, but there are so many other tantalising paths opened up by this rich, impressively researched, and expertly framed study.

3) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* [*The Barrandov Factory: The World of Filmmakers and Political Power 1945–1970*] (Praha: Národní filmový archiv, 2016).

Bibliography

- Hjort, Mette, and Ib Bondebjerg. *The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema* (Bristol: Intellect, 2001).
- Mathieu, Chris, and Sara Malou Strandvad. "Is This What We Should Be Comparing When Comparing Film Production Regimes? A Systematic Typological Scheme and Application," *Creative Industries Journal* 1, no. 2 (2008), 141–148.
- McElroy, Ruth, and Caitriona Noonan. *Producing British Television Drama: Local Production in a Global Era* (London: Palgrave Macmillan, 2019).
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970* [*The Barrandov Factory: The World of Filmmakers and Political Power 1945–1970*] (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Szczepanik, Petr. *Screen Industries in East-Central Europe* (London: BFI and Bloomsbury Publishing, 2021).

<https://doi.org/10.58193/ilu.1776>

Reframing Postsocialist Legacy and Imagery

Veronika Pehe, *Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture* (New York: Berghahn Books, 2020).

Tanya Silverman (University of Michigan, USA)

Definitive moments of the “velvet” variety have shaped late twentieth-century Czech history, with the country’s peaceful divorce from Slovakia in 1993 proceeding after the warless regime change of the former Czechoslovakia in 1989. Published about three decades after the Velvet Revolution, *Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture* (2020) by Veronika Pehe traces the evolution in collective memory concerning the *ancien régime*, placing emphasis on the circumstances of softened, “velvet” attitudes that have iterated throughout the first twenty-five years after the end of socialism. Pehe’s intervention in memory studies focuses on the forms of popular culture that have circulated among the Czech public impressions of issues such as heroism, resistance, and tensions between the personal and private spheres.

Pehe concentrates on the Czech postsocialist case to qualify Svetlana Boym’s theoretical paradigms of “reflective nostalgia,” which entails a balance of wistfulness and critical interpretation, and “restorative nostalgia,” which yearns to reinstate an idealized past (8–9).¹⁾ Pehe locates the “retro” notion in the center of the reflective-restorative dichotomy, arguing that “it is precisely such a dynamic of refusing the politics of the past while ironically taking pleasure in its aesthetics that constitutes the dominant mode of representing socialism in the Czech context” (9). Pehe distinguishes the Czech retro mode as separate from the East German *Ostalgie* that involves a longing for the prior political order and faith in its promises of earthly utopia (9). The temporally attentive chapters of *Velvet Retro* survey a wide variety of material and immaterial media from Czech popular culture: feature films, television series, literature, news reportage, art, consumer commodities, archival documents. Pehe’s analysis accounts for transmutations in perspectives of the past as well as the political debates surrounding them.

The first chapter deals with the ways in which certain Czech cultural producers have expressed staunchly anticommunist stances within the post-1989 public discourse. Pehe argues that in comparison with politicians, people from artistic and intellectual circles have garnered more clout and visibility in promulgating this viewpoint. One such pertinent personality in this regard is Prague-based provocateur sculptor David Černý. In contemporary Prague, Černý and his works have become quite embedded, even normalized, throughout the cityscape, with his giant babies crawling the Žižkov TV tower and his kinetic Franz Kafka head spinning at regular intervals in the courtyard of the Quadrio shopping center. Pehe recalls a seminal moment of Černý’s early career when he painted a Soviet Red

1) See also Svetlana Boym, “Nostalgia,” *Atlas of Transformation*, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>.

Army tank monument pink in 1991. The pink tank prank signaled sweeping anticommunist messages against the Soviet socialist influences that had impacted the local history, implying a dismissal of the 1968 Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia as well as the 1945 Soviet liberalization (35–37). Further examples of Černý's adversarial anticommunist tactics include his 2003 petition "One Does Not Speak to Communists," aimed at political elites, plus his design of a shirt emblazoned with "Fuck the KSČM" sported by Keith Richards that year for a Rolling Stones concert (38). While such broad and bold anti-communist messages have spread throughout Czech public arenas, in the realm of postsocialist popular media culture consumed by members of the public, there appears to be a more variegated, evolving treatment of the politics of the past, which the following chapters of *Velvet Retro* proceed to elucidate (41).

The second chapter shifts focus to popular narratives that present socialism using "velvet" techniques such as comedy, kitsch, and child narrators (46). Pehe points to the popularity of Michal Viewegh's novel *Bliss Was It in Bohemia* (Báječná léta pod psa; 1992), which reflects upon boyhood experience under socialism. The story carries a humorous tone shaped by its juxtaposition of generational perspectives: the innocent child protagonist detached from the gravity of the era's politics and the anxious adults who must grapple with them (51). While *Velvet Retro* does not dwell in too much detail on the film adaptation, also referred to in English as *Those Wonderful Years That Sucked* (Báječná léta pod psa; Petr Nikolaev, 1997), Pehe's observation about the gap between the elder and younger characters' viewpoints could very well apply to its comedy and levity. One popular Czech film that Pehe dwells on in this chapter is *Kolya* (Kolja; Jan Svěrák, 1996), which takes place around the Velvet Revolution and follows the sentimental story of a bonding between a Czech man and Russian boy whom he finds himself fostering by accident. Pehe remarks that the humor of the Oscar-winning *Kolya* functions alongside the film's prominent kitsch and emotive features (56–57).

The third chapter moves into the late 1990s and traces the responses to the persistence or reappearance of socialist-era television serials and entertainers. In view of the latter, Pehe brings up the semi-surprising, late-1990s comeback of Normalization-era disco singer Michal David to celebrate national hockey successes as well as the decades-long career continuity of pop star Karel Gott that survived censures of his reputation as a supporter of the former regime (66–67). Although public contentions arose due to Gott's televised sixtieth birthday in 1999 followed by his representation of the country at the World Fair EXPO 2000, as Pehe puts it, a respect for the "professionalism" attached to Gott's persona enabled him to ultimately transcend the problematic political associations (67–68, 70). Pehe's discussion about the durability of Gott's stardom and widespread acknowledgment of his decades-long professional accomplishments bring to mind the singer's brief cameo in *The Inheritance* (Dědictví aneb Kurvahošigutntag; Věra Chytilová, 1992). The *nouveau riche* redneck Bohuš, who prospers only thanks to money from a postsocialist restitution case, attempts in vain to treat Gott as an equal on the streets of Brno as he invites the singer for a drink. Pehe additionally draws attention to the fraught 1999 rebroadcasting of the Normalization-era series *The Thirty Cases of Major Zeman* (Třicet případů majora Zemana; Jiří Sequens, 1975–1980) about a police officer who righteously targets enemies of the state. To contextualize the show that propagated the former regime, Czech Television added to the screening of each episode documentaries that detail their historical circumstances (72). Like with Gott and his professionalism, Pehe identifies the perceived exceptional "quality" of the *Major Zeman* program as a justification for its rebroadcasting. Further, for younger audiences without direct experience of the former regime, *Major Zeman* could appeal as a "retro artifact" viewed through a lens of detached irony (75). Pehe develops her arguments about distance and cinema viewership in her analysis of *Cozy Dens* (Pelišky; Jan Hřebejk, 2003), which takes place during the late 1960s. The widely popular film's

adolescent point of view and period-specific *mise en scène* of private spheres engender warm feelings that operate alongside an inherent assumption that the audience *a priori* disavows the political system, whose immediacy in memory had somewhat subsided (75, 78).

The fourth chapter centers on acts of “petty heroism” in postsocialist narratives whereby “ordinary” characters perform minor gestures to resist authority (84–85). Pehe traces this pattern through-out works of 2000s popular culture that depict the late socialist era of Normalization — which is often regarded as being eventless — such as the writings of Petr Šabach and Irena Dousková (85, 91–93). Previous chapters allude to such petty acts: in chapter three, for instance, Pehe mentions how a *pater-familias* protagonist in *Cozy Dens* (based on Šabach’s stories) yells with gusto from his balcony, “Proletariats of the world, go fuck yourselves!” (78). The fictional portrayal of little jabs against the system, however ineffective they may ultimately be, implies a reconciliatory nostalgia for the times of executing them (84–85).

In chapter five, Pehe explicates the theory of retro as a “memory regime” in which an appreciation for aesthetics of the past does not undermine a simultaneous disapproval of the associated politics (101). Pehe identifies the appeal of revitalized Czech socialist consumer products such as the trainers Botas 66 — whose erstwhile brick-and-mortar Prague storefront appears on the book’s cover — as inspired by an appreciation for local design tradition that subdues negative notions about the products’ implicit politics (105). Pehe then examines onscreen retro presentations of the musical feature film *Rebels* (Rebelové; Filip Renč, 2001) and soap opera *Tell Me a Story* (Vyprávěj; Biser Arichtev, 2009–2013), contending that “the political agenda... recedes into the background, as both representations construct narratives that are primarily personal” with communists as peripheral figures — until the 1968 Soviet invasion implements an “affective charge” into the narratives (111, 116).

Chapter six proceeds into the mid-2000s and assesses the opening of memory institutions coinciding with a shift in popular culture’s telling of fictional postsocialist stories through more serious, dramatic methods. Pehe discusses the emergence of the state-sponsored Ústav pro studium totalitních režimů (Institute for the Study of Totalitarian Regimes, ÚSTR) and the issues that its mission and projects spurred (125–126). Disputes arose around the “totalitarian” label of ÚSTR applying to all regimes from 1938–1989 — i.e., incorporating the fascist governments of the Second World War along with all periods of socialism — signifying that “in the Czech public sphere... anticommunism was no longer as convenient a tool with which to demonstrate allegiance to the new elites as it was in the 1990s” (130). This chapter also stresses a concurrent “dramatic turn” in literary, cinematic, and televisual accounts of socialist history (130–131). Rather than embracing comedy and retro modes, works such as Tomáš Zmeškal’s novel *Love Letter in Cuneiform* (Milostný dopis klínovým písmem; 2008) and Agnieszka Holland’s mini-series about Jan Palach, *Burning Bush* (Hořící keř; 2013), take on a more solemn, critical view of the former regime. The “dramatic turn” feature film *Fair Play* (Andrea Sedláčková, 2014) (134, 141) is an apt example according to the logic of *Velvet Retro*. Taking place in 1983, *Fair Play* follows the young sprinter Anna who lives with her single mother, Irena. The actions and interactions of these heroines assume neither the “petty” nor the “velvet” effects described in the book’s previous chapters: Anna faces pressures to use performance-enhancing drugs and emigrate while Irena riskily assists dissidents by typing up prohibited texts. Socialist-era aesthetics indeed inform the set design of interior and exterior spaces of *Fair Play*, yet the looming state surveillance and persistently anxious moods of the characters give the overall atmosphere a less cozy or nostalgic feel than in Hřebejk’s *Cozy Dens*. In a similar vein, even the subsequent Hřebejk film *The Teacher* (Učitelka; 2016) takes on a less “retro” tenor compared to his *Cozy Dens* or *Pupendo*. Also set around 1983, *The Teacher* involves a Par-

ty-member educator in Bratislava who takes advantage of the professional connections of her pupils' families. Because this problem prompts the parents to decide whether to confront it publicly by signing a petition against the teacher and her excesses, the characters' direct challenge to the system differs from the prior pattern of petty gestures in private circumstances, not to mention the implications of nostalgia or conciliation for their performance.

Pehe additionally acknowledges in this chapter that not all postsocialist texts of Czech popular culture that deal with socialism fit the molds of the retro comedy or "dramatic turn" (143). She cites the example of the television series *Czech History* (České století; Robert Sedláček, 2013–2014) that aims to "demythologize and dehistoricize" historical actors by portraying them banally and imperfectly, for example, when Jan Patočka opens a pâté can while philosophizing over Charter 77 (144–145). These unheroic illustrations of the late socialist dissidents in *Czech Century* bring to mind the character Kocour (Tomcat) from the recent comedy *She Came at Night* (Přišla v noci; Jan Vejnar — Tomáš Pavlíček, 2023). A repressed dissident under the socialist regime, Kocour implicates a young Czech couple over his woes, inviting his wanton rock musician friends to take over (and trash) their nice Prague apartment that he contends they do not deserve. With that in mind, it appears that the irreverent facet found in the purview of "plural memory" Pehe describes persists through the present-day methods of reflecting upon the past and people's experiences of it.

Throughout *Velvet Retro*, Pehe compellingly intersperses claims about the "politics of heroism," pointing to various nuances from the relative rareness of victims-as-heroes narratives (32–33) in comparison to the "petty heroism" starting in the late 1990s up until the mid-2000s "dramatic turn" that encompassed anticommunist resisters in series, films, and literature (140). The textual case for "petty heroism" par excellence appears not in the fourth chapter entitled "Petty Heroism" but actually in the book's conclusion, which begins with a description of a scene from the film *Pupendo* (Jan Hřebejk, 2003) whereby the two male protagonists embed an anticommunist message into a wall, only to later remove it due to fear of its discovery (154–155). While Pehe's notion of "petty heroism" is convincing in accordance with her analysis of contemporaneous films with ordinary figures and minor rebellious gestures (e.g., *Kolya*, *Cozy Dens*), the book could have given acknowledgment to the "anti-hero" type in Czech narratives and elucidate why the "petty hero" would necessarily differ. While the identification of Švejk as the "precursor" petty hero certainly has value, does that idea challenge the rooted "anti-hero" assumptions about the Good Soldier and his ambiguous transgressions (92–93)? Does the petty hero add notable nuance to the inherently unheroic "small Czech" (Čecháček) or "simple Czech" male type,²⁾ possibly due to the peculiarity of postsocialist circumstances in which he operates?

By and large, *Velvet Retro* contributes novel English-language scholarship on Normalization-era Czech television as well as novel contextualization of it. Martin Štoll and Paulina Bren have discussed in their books on Czechoslovak television history the controversial rebroadcasting of the Normalization-era *The Thirty Cases of Major Zeman*.³⁾ Štoll's *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia*, which traces the 1918–1989 history of Czechoslovak television alongside technological developments and political periods, describes *Major Zeman* as the most grandiose example of 1970s–1980s "exten-

2) Ewa Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble* (New York: Berghahn Books, 2008), 24–25.

3) Paulina Bren, *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring* (Ithaca: Cornell University Press, 2010), 6; Martin Štoll, *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia: From the First Democratic Republic to the Fall of Communism*, trans. Michaela Konárková (New York: Bloomsbury Academic, 2019), 199–200.

sive projects” that venerated the Party’s role in historical developments (199). That Štoll extends his succinct summary of *Major Zeman* to mention its problematic rebroadcasting that necessitated auxiliary documentary commentary (200) demonstrates that this element is important to the story of this show and its postsocialist legacy. Bren’s *The Greengrocer and His TV* (2011) emphasizes the primacy of television as an intermediary between the public and private spheres during the Normalization era. It presents the postsocialist rebroadcast of *Major Zeman* and *The Woman Behind the Counter* (Žena za pultem; Jaroslav Dudek, 1977) as generating initial protest that gradually evolved into mass-produced banality as the shows became widely available on DVD format (25–26, 351). In addition to providing nuanced interpretations about the ironic and postmodern appeals *Major Zeman* has for younger viewers (75), Pehe’s book locates the simultaneity between the concerns surrounding the series’ revival with the popular reception of *Cozy Dens* and the debates about the persistence of singer Karel Gott (72–73). Such analysis exemplifies a notable strength of *Velvet Retro*: its ability to balance between its brevity and its breadth of references through which Pehe strikes argumentative throughlines. Pehe manages to rationalize, for instance, the coexistence of jokes in *Cozy Dens* that target the shoddiness of socialist-era products alongside the offscreen consumer appeal of local tradition that ironically imbues the postsocialist production of socialist-era items such as Kofola cola and Botas 66 trainers (104–105).

Further, the Czech localization of “pick-and-choose” aesthetic possibilities and ironic inclinations render *Velvet Retro* valuable for deepening discussions on postmodernism. Within a small Central European nation exists a span of shifting postsocialist narratives understood by a public whose pre-1989 order had been teleologically hinged on promises of building socialism. What ensued from that modern grand narrative was not an earthly utopia it promised, but rather a postsocialist reality imbued – like with any “post-” paradigm — with residual effects of the socialist past (158). By constructing her arguments based on pieces of Czech postsocialist evidence, Pehe posits challenges to several of the flattening and fatalistic ideas found in Fredric Jameson’s *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (which, like *Velvet Retro*, incorporates into its analysis a wide variety of cultural products from architecture to graphic art, though mainly of American and Western origins).⁴⁾ Pehe argues that unlike Jameson’s model of the “nostalgia film” that is predicated on a politically superficial image of the history it represents, the retro film, while employing aesthetics of the past, is rather politically engaged, inviting viewers to reckon with methods to reflect on the past order while reinforcing that the present one is superior (53, 158).

Proposing that retro is not a Czech-specific quality, Pehe brings up the popularity of the American series *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007–2015) (115, 158). While viewers may revel in the visuals of the 1960s and 1970s of the Manhattan advertising agency world, the archaic social mores of the show may reinforce faith in the progress that society has since undergone (115). Indeed, the valences of masculinity and American myths that inform the historical story-world constructed in *Mad Men* differ from those of a John Wayne Western. As such, Pehe’s intrinsically formed arguments about popular culture in *Velvet Retro* could transcend beyond Czech and socialist bounds and help shed light on other seemingly simplified portrayals of the past, exposing dimensions of the temporal complexities that their visual appeals may belie.

4) See Fredric Jameson, “The Cultural Logic of Late Capitalism,” in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (New Haven: Duke University Press, 1992), 1–54.

Bibliography

- Bren, Paulina. *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring* (Ithaca: Cornell University Press, 2010).
- Boym, Svetlana. "Nostalgia," *Atlas of Transformation*, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>.
- Jameson, Fredric. "The Cultural Logic of Late Capitalism," in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (New Haven: Duke University Press, 1992), 1–54.
- Mazierska, Ewa. *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble* (New York: Berghahn Books, 2008).
- Pehe, Veronika. *Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture* (New York: Berghahn Books, 2020).
- Štoll, Martin. *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia: From the First Democratic Republic to the Fall of Communism*, trans. Michaela Konárková (New York: Bloomsbury Academic, 2019).

<https://doi.org/10.58193/ilu.1777>

Mnohohlas monologů o experimentálním filmu

Ksenya Gurshtein – Sonja Simonyi, eds., *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).

Kryštof Kočtář (Masarykova univerzita, Česká republika)

Kolektivní monografie *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (2022), za níž coby editorky stojí Ksenya Gurshtein a Sonja Simonyi, přichází s dosti ambiciózním cílem. Je jím snaha o výzkum „historií tvorby experimentálního filmu v státně socialistické východní Evropě od padesátých let dvacátého století do pozdních osmdesátých let“ (11). Není pak bez podivení, že tento cíl editorky charakterizují jako „zdánlivě jednoduchý“ (11). Troufám si tvrdit, že nejde o cíl jednoduchý ani zdánlivě, natožpak skutečně. Při takto široce vytyčeném časovém rozptýlu zkoumaného období a jeho rovněž neméně košatě pojaté geografické rozloze — neb mimo Sovětský svaz autorky zajímají všechny země východní Evropy (12) — se totiž zdá výzkum nevyhnutelně směřovat k pokrytí jen pouhého promile z materiálu, k němuž by bylo záhodno směřovat pozornost. A ačkoli této kolektivní monografii nelze upřít zřetelné zanícení pro věc a v dílčích pasážích podnětné myšlenky, jako celek v ústřety takto náročně vytyčenému cíli vyústila v poměrně reduktivní výsledek.

Veskrze problematicky se jeví již sama metodologie, kterou v úvodu k této publikaci její editorky proponují. Dle slov Gurshtein a Simonyi směřovali autoři studií vstříc diverzitě nikoli pouze na úrovni geografie, nýbrž i metodologie (13), z čehož vzešla struktura třinácti v knize obsažených studií do čtveřice oddílů. První je motivován jaksi biograficky a soustředí se na „klíčové osobnosti“ experimentálního filmu, další směřuje k otázkám produkce a distribuce daného typu snímků, třetí zaštiťuje jejich teorii a recepci, načež ten finální se týká otázky intermedialních průniků a přesahů filmových experimentů. Editorky takto rozsáhle vytyčenou oblast zájmu přibližují skrze následující pohyb, který společně s dalšími autory a autorkami studií dle jejich slov vykonali — jde o

odklon od vyprávění příběhů osobní geniality [...] vstříc chápání subjektivní kreativity jako téměř vždy vklíněné do větších sociálních systémů. Z toho plyne zaměření knihy na experimentální kinematografie ve vztahu k institucím [...]. (13)

Ačkoli bychom v takto popsaných intencích bezesporu mohli spatřovat spřízněnost s metodologií nové filmové historie, dodejme, že toto zaostření a zbystření pozornosti vůči vztahu experimentálního

filmu k dobovým institucím se jen zřídka stává jádrem předkládaných studií. Už ona snaha vymezit se vůči „great man theory“ a ignorovat „osobní genialitu“ se napříč studiemi nezdá být beze zbytku naplněna, ba naopak se nezřídka setkáváme s mytizujícími a expresivně nabitými formulacemi, jimiž jsou rozliční experimentální filmaři titulováni. Zmíňme například Gábora Bódyho, jež Gábor Gelencsér tituluje jako „monumentální osobnost“ (36), či Macieje Łukowskiego, kterýž je Mashou Shpolberg charakterizován jako „osobnost pozoruhodných rozměrů, které vzdělávací film vděčí za rozšíření svých uměleckých a intelektuálních obzorů“ (132). Onen nepřímý naznačený příklon k nové filmové historii se tedy nejvíce jeví jako stoprocentně dodržení, a to také proto, že ačkoli editorky explicitně traktují záměr odklonit se od textuální analýzy ve prospěch výzkumu dobového kontextu tvorby experimentální kinematografie (15), předložené studie mnohdy sklouzávají právě k rozebírání výrazových a formálních prostředků zkoumaných filmových děl. To si ostatně můžeme přiblížit skrze slova Grega de Cuir, kteráž jsou zcela v rozporu s oním deklarovaným odklonem od textuálního ve prospěch příklonu k institucionálnímu. Ve své studii totiž de Cuir tvrdí toto:

Mým cílem je vyslyšet volání teoretika amatérského filmu Ryana Shanda, že co nyní potřebujeme, je spíše historie amatérského filmu estetická než sociální nebo institucionální. (62)

Od onoho naznačeného vpletení experimentálního filmu do různorodých sítí sociálních systémů a institucí se pak patrně zdá být odvislá i jeho v této knize užívaná definice, jelikož v sobě zohledňuje obeznamenost se zbytkem dobové produkce a jejími konvencemi. Experimentální film se zde stává pojmem lapeným v negativní ontologii,¹⁾ neboť se vždy jeví jako odvozený od toho, čím sám není, vůči čemu se zpěčuje a liší, tedy od „konvencí“ jakési, můžeme říci, ne-experimentální kinematografie. Pro potřeby této kolektivní monografie se experimentální film definuje

jako tvorba filmu, která pracuje s nekonvenčními strategiemi — jinými slovy, těmi, které nejsou (zatím) kodifikovány jako žánrové konvence — s přihlédnutím jak k obsahu [...], tak formě [...]. Širokým pojmem „experimentální“ jsme zaštitili také praktiky, které zakládají nekonvenční přístupy k produkci, distribuci a recepci pohyblivého obrazu. (14)

Toto pojetí však lze označit přinejmenším za problematické. De facto z něj totiž vyplývá, že bychom mohli definovat experimentální film, musíme předem formulovat postupy vůči němu opozitního „konvenčního“ filmu a pak k nim najít určitý jejich opak, který by se následně rovnal právě technikám a postupům filmu experimentálního. Asi netřeba zmiňovat, že nic takto neobratného autoři jednotlivých studií v knize nečiní. Navíc se onou výše citovanou definicí zcela ignoruje fakt, že i napříč experimentálním filmem lze bezesporu sledovat vznik svého druhu konvencí, jež napomáhají teoretikům experimentálního filmu přicházet se subkategoriami jako „strukturální“²⁾ či „spontánní“³⁾ film.

1) Toto slovní spojení jsme si vypůjčili od Eugenie Brinkemy, která jej na rozdíl od nás dává do souvislosti s afektovou teorií. K tomu viz Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014), 31.

2) P. Adams Sitney, *Visionary film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 347–370.

3) Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013), 197–205.

Kupříkladu v českém kontextu jsme se v předešlých letech mohli setkat s definicemi experimentálního filmu problematizujícími již samotné jeho adjektivum „experimentální“⁴⁾, či dokonce v daném pojmu se objevující substantivum „film“⁵⁾. Vůči *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* čas-
tečně spřízněná tuzemská publikace *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí* (2023) se, jak již název napovídá, rozhodla soustředit kolem pohyblivého obrazu,⁶⁾ sémantické pole kteréhož pojmu je natolik široké, aby obsáhlo všelijaké roztodivné a obtížně uchopitelné audiovi-
zuální experimenty — jeho užitím se lze navíc snáze vyhnout vymezení určitého fenoménu skrze to, co tvoří jeho opak, tedy negativní ontologii. V souvislosti s výběrem filmů zohledněných v rámci vý-
zkumu pak není bez překvapení, že napříč studiemi obsaženými v *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* jsou prakticky zcela ignorovány nenarativní abstraktní filmy, k nimž mnohdy není potřeba ani kamery,⁷⁾ namísto čehož se pozornost upíná spíše k dílům, v nichž se určitým způsobem inscenuje předkamerová realita a objevují herci. Takto se kupříkladu jugoslávské hnutí Antifilm, které směřovalo k „bádání po filmu nulového stupně a jeho tvorbě“ (153), stává jen jakýmsi referenč-
ním bodem, k němuž je ve dvou studiích odkazováno, avšak samo o sobě zkoumání podrobeno není. Dodejme, že zcela stranou záměrně zůstala celá oblast filmu animovaného, neboť ten si, dle slov edito-
rek, „zasluhuje důkladnější samostatné zkoumání, než jaké bychom zde mohli nabídnout“. (15)

Kromě zvoleného pojmového aparátu však musíme opět promluvit o již naznačené geografické šíři zkoumané oblasti. Ačkoli ta byla pojata v nemalé rozsáhlosti, veškeré předložené studie se soustředí na ryze partikulární, nikoli mezinárodní problémy. Každá se totiž zdá být výrazně svázána s konkrétní problematikou uzávorkovanou hranicemi předem vytyčené státní oblasti — pro ilustraci zmiňme ku-
příkladu studii věnovanou amatérskému filmu v Bulharsku či studii týkající se rodinných filmů dvojice srbských filmařek (Vukice Đilas a Tatjana Ivančić). Tvorbu experimentálního filmu v Českosloven-
sku v této publikaci reprezentují pouze snímky Čaroděje (vlastním jménem Lubomír Drožd),⁸⁾ kterým se ve svém textu věnoval Tomáš Glanc. Nedosti na tom, že se z celé knihy žel jedná o nejkratší text, zá-
roveň může jen těžko posloužit coby dostatečně prokreslený a celistvý obraz tvorby tohoto typu kine-
matografie v Československu.⁹⁾ Jde zkrátka o zaměření na konkrétní a úzce vymezený problém, v tom-
to případě performativní charakter projekcí Čaroděje, z nějž vzešlé teze by bylo nevhodné extrapolovat,
vyvozovat z nich podobu vnitřních mechanismů experimentálního filmu ve zkoumaném českosloven-
ském časoprostoru — ať již vpleteného do „sociálních systémů a institucí“, či ve vztahu k jeho estetice.

Napříč úvodem ke knize mnohokrát zmiňovaná „transnacionální“ perspektiva tak nesměruje
k závěrům vzniklým z komparace někdejších situací experimentálního filmu v jednotlivých zemích

4) Karolína Húserková, „Financovanie experimentálnej kinematografie v Českej republike po roku 2000“ (Diplo-
mová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2019), 106–107.

5) Tomáš Jirsa, *Fyzionomie psaní: V záhybech literárního ornamentu* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Kar-
lovy, 2012), 147.

6) Sylva Poláková, „Úvod“, in *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*, eds. Martin
Mazanec – Sylva Poláková (Praha: Národní filmový archiv, 2022), 27.

7) Z českých tvůrců byla tato tvorba v době tzv. normalizace, jež spadá do v knize zvoleného období určeného
k výzkumu, reprezentovaná především tvorbou Petra Skaly.

8) Tvorbě tohoto tvůrce se v souvislosti s československým filmovým undergroundem věnoval již Martin Blaží-
ček, k tomu viz Martin Blažíček, „Čarodějné filmy pro lid: K československému filmovému undergroundu
80. let“, *Iluminace* 29, č. 4 (2017), 5–29.

9) Experimentálním filmem v Československu se zabýval Tomáš Pospiszyl v kratší kapitole své monografie *Aso-
ciativní dějepis umění — Tomáš Pospiszyl, Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a mé-
dií (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)* (Praha: Tranzit.cz, 2014), 155–190.

východní Evropy. Tato kolektivní monografie vyšla v rámci série Eastern European Screen Cultures, která si klade za cíl „zaplnovat mezery ve výzkumu, zejména přistupováním k audiovizuální kultuře východní Evropy v transnacionálním a komparativním rámci [...]“.¹⁰⁾ Zde však chybí jakýkoli syntetizující krok, jenž by napomohl právě skrze srovnání mezi jednotlivými zeměmi dospět k výsledkům, jež by odhalily jejich charakteristiky či naopak absenci nějakých charakteristik. Ono „zaplňování mezer“ pak v tomto případě jako by status mezerovitosti experimentálního filmu ve východní Evropě jen podtrhovalo, neboť zaměření pozornosti na partikulární problematiku dává tušit širší množinu možných výzkumných problémů, které však prozatím zůstávají stranou. Takto se napříč knihou jako příklad vhodné oblasti pro výzkum dobové filmové experimentace ve státech východní Evropy nejednou vyjeví amatérský film — ostatně že to platí i v československém kontextu, nám již dříve ozřejmila studie Martina Čiháka,¹¹⁾ jenž se mimochodem rovněž zabývá experimentálním filmem. Na stranách *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* jsou nicméně daná zjištění vůči sobě navzájem vždy oddělena, uzavřena hranicemi jednotlivých zemí i studií, v důsledku čehož pak kniha působí jako mnohohlas monologů, nikoli na sebe reagujících a ke společnému cíli směřujících dialogů, jak jsme to mohli pozorovat ve výše zmíněné publikaci *Mapování pohyblivého obrazu*, kde spolu jednotlivé vzájemně poměrně provázané studie nezdědka komunikovaly.¹²⁾

Za velmi fascinující považují snahu *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* prozkoumat vztah teorie a praxe experimentální kinematografie, v tomto případě odvíjející se zejména od teoretického uvažování praktiků experimentálního filmu nad (nejen) jejich uměleckým předmětem zájmu. Jako nežádoucí se ovšem jeví menší míra kontextualizace tohoto předkládaného teoretizování jednotlivých filmařů — takto se například dozvíme, že podle Józefa Robakowského

filmový záznam je jiným řádem znaků, který není jazykem, a proto je analýza filmu prostředky lingvistických kategorií nemožná, [...] v čistém filmu neexistuje žádná obdoba fonémů, morfémů, lexémů, které se vyskytují v jazyku, nejsou zde žádná pravidla gramatiky. (81)

Není však patrné, zdali Robakowski přímo reagoval na aplikaci sémiotiky pro účely výzkumu filmu mj. Christianem Metzem v 60. a 70. letech 20. století,¹³⁾ případně jestli „čistým filmem“ odkazoval k tzv. *cinéma pur* (čistému filmu), kolem něž se rozvíjela debata ve 20. letech 20. století ve Francii, či je-li mezi těmito dvěma koncepcemi možné najít určité spojitosti, nebo ne. V soudobém tuzemském kontextu můžeme snahu o překlenutí teorie a praxe v souvislosti s filmem pozorovat na fenoménu tzv. audiovizuálních esejí, jejichž exponentem je například Jiří Anger,¹⁴⁾ přičemž například v literárněvědném uvažování ji pak reprezentují texty například Tomáše Jirsy či Miroslava Kotáška, neboť oba

10) „Eastern European Screen Cultures“, *Amsterdam University Press*, cit. 2. 1. 2023, <https://www.aup.nl/en/series/eastern-european-screen-cultures>.

11) Martin Čihák, „Skutečnější než realita“, in *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*, eds. Josef Alan – Tomáš Bitrich (Praha: Lidové noviny, 2001), 421–442.

12) K této publikaci viz Kryštof Kočtář, „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.

13) K tomu viz např. Christian Metz, „The Cinema: Language or Language System?“, in *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 31–92.

14) Jiří Anger, „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–26.

tito autoři poukazují na schopnost uměleckých děl budovat vlastní pojmy, koncepty, ba dokonce teorie.¹⁵⁾ Nicméně zde rozebíraná kolektivní monografie tento nexus nejpřehledněji rozvíjí patrně skrze fakt, že jednu z předložených studií nenapsal akademik, nýbrž pamětník a zároveň tvůrce amatérského filmu Vladimír Iliev, načež jeho text svými intervencemi doplnila teoretička Katerina Lambrinova. Jde o fascinující skloubení praxe a teorie, které, zdá se, má právě v souvislosti s experimentálním amatérským filmem potenciál generovat podnětné práce. Tvůrci daného typu audiovizuálních snímků jsou totiž, což se ostatně projevilo i v textech obsažených v recenzované monografii, nezřídka jedinými autory svých filmů.¹⁶⁾ Ty se potom v jejich rukou nestávají toliko díly kolektivními, nýbrž odvislými od jednoho konkrétního subjektu, pročež se jejich autoři jeví být pro badatele nezastupitelnými zdroji informací.

Tímto impulzem tedy *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* nastiňují, jak by mohly vypadat dějiny a teorie (experimentálního) filmu psané v součinnosti s jeho praxí, respektive s tvůrci jej produkujícími. A přestože jde o, jak mohlo být z argumentů rozesetých napříč mým textem, v několika ohledech problematickou publikaci, přinejmenším v tomto svém rozměru se jeví jako fascinující. Dodejme, že editorky samy volají po překladu a následném uveřejnění teoretických textů psaných evropskými praktiky experimentálního filmu (22), a nezbývá než si přát, aby bylo jejich volání v dohledné době vyslyšeno.

Bibliografie

- Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Iluminace* 30, č. 1 (2018), 5–26.
- Blažíček, Martin. „Čarodějné filmy pro lid: K československému filmovému undergroundu 80. let“, *Iluminace* 29, č. 4 (2017), 5–29.
- Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects* (Durham – London: Duke University Press, 2014).
- Čihák, Martin. „Skutečnější než realita“, in *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*, eds. Josef Alan – Tomáš Bitrich (Praha: Lidové noviny, 2001), 421–442.
- Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění, 2013).
- „Eastern European Screen Cultures“, *Amsterdam University Press*, cit. 2. 1. 2023, <https://www.aup.nl/en/series/eastern-european-screen-cultures>.
- Gurshtein, Ksenya – Sonja Simonyi, eds. *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).
- Húserková, Karolína. „Financovanie experimentálnej kinematografie v Českej republike po roku 2000“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2019).
- Jirsa, Tomáš. *Fyzionomie psaní: V záhybech literárního ornamentu* (Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2012).
- Jirsa, Tomáš. *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016).

15) K tomu viz např. Miroslav Kotásek, „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvil a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistika*, č. 1 (2020), 55–71 či Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvorosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře* (Brno: Host, 2016).

16) V souvislosti s experimentálním filmem to můžeme znát i z aktuální tuzemské scény — např. v rámci tvorby Martina Ježka či Jana Kulky.

- Kočtář, Kryštof. „Přes hranice promítacího plátna: mapování pohyblivého obrazu“, *Cinepur* 32, č. 149 (2023), 36–37.
- Kotásek, Miroslav. „Hranice, možnosti a úlohy komentáře (Jiří Kratochvil a Ludvík Vaculík)“, *Bohemistika*, č. 1 (2020), 55–71.
- Metz, Christian. „The Cinema: Language or Language System?“, in *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 31–92.
- Poláková, Sylva. „Úvod“, in *Mapování pohyblivého obrazu: Média, aktéři a místa v českém prostředí*, eds. Martin Mazanec – Sylva Poláková (Praha: Národní filmový archiv, 2022), 27.
- Pospiszyl, Tomáš. *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermedialní a konceptuální umění, performance a film)* (Praha: Tranzit.cz, 2014).
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-garde 1943–2000* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* 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 rubrice Publikovat — Pokyny pro autory.

Configuring Computer Labor in Film and Audiovisual Media

Deadline for abstracts: November 15, 2023; deadline for submissions: February 15, 2024.

Guest Editor: Veronika Hanáková (Charles University)

The implementation of computers into audiovisual culture has been articulated on many levels, such as changes and technological developments regarding production,¹⁾ distribution,²⁾ exhibition,³⁾ consumption, and archives.⁴⁾ However, the interconnection between information technology and motion pictures has not been asymptomatic as new questions have arisen in terms of remediation,⁵⁾ re-defining the characteristic of audiovisual medium,⁶⁾ or postulating a different visual system and representation.⁷⁾ To summarize, computer technology has had an incredible impact on the development of the audiovisual medium, at least for the last half-century. The central perspective has emphasized the advancement of audiovisual representation, content availability, and other applications for the film and video game industries. However, what if we turned our perspective around and, instead of asking what impact the computer has had on moving images, we wondered what computer iconography looks like in and through the audiovisual medium?

At this moment, artificial intelligence is a buzzword, phenomenon, magic, fear, and panic. Another step in the development of information technology, which will affect not only the production, structuration, and consumption of film but also our everyday tasks and labor, is already happening. Therefore, we want to reflect on the cultural, visual, and social phenomenon of computer labor as it has been portrayed, constituted, and depicted through audiovisual materials from the 20th century to the present day.

The computer was first associated with information laboratories. Nonetheless, it is part of the everyday household, bedroom, and pocket in which it is always presented to help, work, render, visualize, summarize, structuralize, produce, share, and connect.⁸⁾ It is like a constantly working device, whether to maintain a process or a necessary mechanism for opening a program, representing a graphical user interface, or connecting to a network. However, it may not be the computer itself that is working, but it may be the work of the user, the human subject who uses the information technology for a job-related task, to maintain relationships, or to have fun.

-
- 1) John Mateer, "Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?," *Journal of Film and Video* 66, no. 2 (2014), 3–14.
 - 2) Nigel Culkin and Keith Randle, "Digital Cinema: Opportunities and Challenges," *Convergence* 9, no. 4 (2013), 78–98.
 - 3) D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2007).
 - 4) Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (London: British Film Institute, 2001).
 - 5) Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge: MIT Press, 1999).
 - 6) Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2001).
 - 7) Jacob Gaboury, *Image Objects: An Archaeology of Computer Graphics* (Cambridge: MIT Press, 2021).
 - 8) Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, eds., *The New Media Reader* (Cambridge: MIT Press, 2003).

In the 20th century, a computer has been understood as a calculator, a tool, a machine, a gadgetry, a medium, and an (intelligent) assistant. Similarly, the metaphors and positions of information technology have been modulated, structured, and shifted depending on the period.⁹⁾ As the vision of the computer changed, so did the vision of the subject that used it.¹⁰⁾ Thus, there was a gradual reconfiguration of what work was in relation to the computer. These transformations, visions, ideas, and desires are imprinted on the representation of the computer in audiovisual media, be it film, computer games, or web content. Our main goal is to ask how the phenomenon of computer labor has been reflected, imagined, and reinvented in and through audiovisual media.

The quest of the special edition is to examine closely the rich but contradictory iconography of information technology presented in audiovisual materials regardless of genre, production, time, or location. To collect metaphors, systems, narratives, and visualization of the medium that has structured and will structure our audiovisual culture. The task is not only to collect but to observe how the contours of the grasp of it have changed: what the computer can do, how this labor is audiovisually represented, how the human subject is (or is not) connected to it, and how this relationship is reflected through means of moving pictures.

For this issue, we welcome articles (6000–7500 words) or audiovisual essays (5–15 minutes) with written statements (1000–2500 words). The audiovisual construction of the computer labor can be understood and redefined through various analysis (aesthetic, formal, narratological, ideological, queer, feminist, and others) or approaches (videographic, media-archeological, or digital humanities, and others). There is no limitation in terms of applicable method and used audiovisual material. Proposals on the following topics or others considered pertinent in the context of this call are suited to submit within the fields of cinema, games, and other visual arts:

- *A computer is working*: how a working computer is audiovisually portrayed. This theme suggests opportunities to focus on how the representation of graphical user interface (or on any other previous interfaces) is performatively constituted to be understood as working. This phenomenon makes it possible to pay attention, for example, to detective environments (in which the computer compares fingerprints, searches for perpetrators based on geographical data, or navigates a system of security cameras), bureaucratic setting, programmer communities. Or from a different point of the view allows us to focus on screens of everyday use, which offers a reflection on the phenomenon of the desktop audiovisual essay, how communication through social networks is depicted, or, more generally, what movements the computer screen gets into when it is framed in a film or computer game.
- *The potentialities of computer vision*: what new or different systems of representation the computer medium offers, what tendencies, desires, dreams, and technological limitations are present or absent, how computer vision is calibrated, what are the limits of computer vision, what are the blind spots, what is beyond the boundaries of what is possible in the information age. These questions also offer an emphasis on the broader ideological framework in relation to the use, reproduction, and application of computer representations of reality.
- *How the relationship between the computer and the human subject is constituted*: who is the working subject, who has the agency, who is depicted as the one who drives, and who, on

9) Fred Turner, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006).

10) Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (New York: Routledge, 1991).

the other hand, is the instrument to carry out labor obligations? Into which space have been computers integrated, what stimulates these transformations and who, on the contrary, is pushed out of the work environment as a subject who loses opportunities to work. This direction suggests an inclination towards, for example, a feminist analysis of the representation of work.¹¹⁾

- *Computer interfaces*: how different computer interfaces were constituted through the audiovisual medium, how their work was represented, what visions they encompassed, and how the contemporary reception of these representations was discussed.
- *AI and labor*: The emergence of artificial intelligence into the popular imagination is a long-term trend. In relation to the theme of the issue, we welcome contributions that trace the evolution of how AI has been framed, what trends and visions have been reflected in the audiovisual articulation of AI. However, artificial intelligence is not a symptomless entity, it is a product of a particular time, technology and prism. It is this cultural, social, political and economic determination of the phenomenon of artificial intelligence that has been imprinted in its audiovisual representation. Artificial intelligence is now being labeled as a working (sometimes creative) agent that we encounter on a daily basis. How the working subject is constructed through audiovisual media, who can work and who cannot, what does the working coexistence of an artificial intelligence and another subject look like? Can we see AI in terms of fulfilling the promise of an automated, mechanized, and wholly solitary non-human worker? For whom did this idea arise? Or is it possible to look for subversive moments or unfinished gestures in the audiovisual representation of artificial intelligence?
- *Techno-pessimistic / techno-optimistic visions*: how have computers in the social imagination transformed from dehumanizing machines into tools of self-expression and shared consciousness? The evolution of communication technologies from military, industrial, and university research.¹²⁾ There are multiple examples of media fantasies, imaginary media, and original ideas associated with information technology; what are today's fantasies and concepts related to computer labor?
- *Vaporware*: visions of the unrealized, forgotten, never implemented information technologies projects and their visual representation.
- *Spam*: how the threads of digital and virtual have been modulated and reimagined, how the aspect of malfunction is depicted, is there potential for subversion or, on the contrary, spam is an inseparable component of the system ?
- *Materiality and degradation of computers*: computers as material which is going to deteriorate, decay, decline.
- *Cyberspace*: the establishment of a new workspace, who is the main character and who is the NPC) how has the idea of cyberspace changed? What is the current shape of cyberspace? What new metaphors of cyberspace are emerging today?

Please send an abstract (250 words) and a short bio (150 words) to lucie.cesalkova@nfa.cz and veronika.hanakovaxp@gmail.com by **November 15, 2023**. The authors will be informed of the decision by **December 15, 2023**. The deadline for submitting the full article is **February 15, 2024**.

11) Kylie Jarrett, *Feminism, Labour and Digital Media: The Digital Housewife* (London and New York: Routledge, 2016).

12) Paul Dourish, *Where the Action I: The Foundations of Embodied Interaction* (Cambridge: MIT Press, 2004).

Literature:

- Anger, Jiří, and Kevin B. Lee. "Suture Goes Meta: Desktop Documentary and its Narrativization of Screen-Mediated Experience," *Quarterly Review of Film and Video* 40, no. 5 (2023), 595–622.
- Balbi, Gabriele, Nelson Ribeiro, Valérie Schafer, and Christian Schwarzenegger, eds. *Digital Roots: Historicizing Media and Communication Concepts of the Digital Age* (Berlin and Boston: De Gruyter, 2021).
- Cave, Stephen, Kanta Dihal, and Sarah Dillon, eds. *AI Narratives: A History of Imaginative Thinking about Intelligent Machines* (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- Croghan, Patrick. *Gameplay Mode: War, Simulation, and Technoculture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Programmed Visions: Software and Memory* (Cambridge: MIT Press, 2011).
- Davis, Jim, Thomas Hirschl, and Michael Stack, eds. *Cutting Edge: Technology, Information, Capitalism and Social Revolution* (London and New York: Verso, 1998).
- Dekeyser, Thomas, and Andrew Culp. "Machines in Flames," *Youtube*, 2022, accessed September 16, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=qGVMu5OPu7E>.
- Dieter, Daniel G., and Elyse C. Gessler, "A preferred reality: Film portrayals of robots and AI in popular science fiction," *Journal of Science & Popular Culture* 4, no. 1 (2021), 59–76.
- Dourish, Paul. *Where the Action I: The Foundations of Embodied Interaction* (Cambridge: MIT Press, 2004).
- Ferguson, Kevin L. "Volumetric Cinema," *[in]Transition: Journal of Videographic Film & Moving Image Studies* 2, no. 1 (2015), accessed September 16, 2023, <http://mediacommons.org/intransition/2015/03/10/volumetric-cinema/>.
- Gaboury, Jacob. *Image Objects: An Archaeology of Computer Graphics* (Cambridge: MIT Press, 2021).
- Gordon, Damian. "Forty years of movie hacking: considering the potential implications of the popular media representation of computer hackers from 1968 to 2008," *International Journal of Internet Technology and Secured Transactions* 2, no. 1–2 (2010), 59–87.
- Haraway, Donna. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (New York: Routledge, 1991).
- Jarrett, Kylie. *Feminism, Labour and Digital Media: The Digital Housewife* (London and New York: Routledge, 2016).
- Johnston, John. *The Allure of Machinic Life: Cybernetics, Artificial Life, and the New AI* (Cambridge: MIT Press, 2008).
- Krajewski, Markus. *The Server: A Media History from the Present to the Baroque* (New Haven: Yale University Press, 2018).
- Morse, Margaret. *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture* (Bloomington: Indiana University Press, 1998).
- Schulte, Stephanie Ricker. *Cached: Decoding the Internet in Global Popular Culture* (New York: NYU Press, 2013).
- Stengler A., Erik, Antonio Camorrino, and Anna Rutenbeck, "Representations of robotics and AI in Westworld (1973–2016): A sociological analysis of the imagery of science and technology in popular culture," *Journal of Science & Popular Culture* 4, no. 2 (2021), 135–152.
- Steyerl, Hito. "How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File," *Artforum*, 2013, accessed September 16, 2023, <https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-file-2013-51651/>.

- Streeter, Thomas. *The Net Effect: Romanticism, Capitalism, and the Internet* (New York: NYU Press, 2011).
- Turner, Fred. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006).
- Rheingold, Howard. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier* (Cambridge: MIT Press, 2000).
- Rozenkrantz, Jonathan. *Videographic Cinema: An Archaeology of Electronic Images and Imaginaries* (London and New York: Bloomsbury Academic, 2020).
- Wardrip-Fruin, Noah, and Nick Montfort, eds. *The New Media Reader* (Cambridge: MIT Press, 2003).

Illuminace 3/2024

Animation Studios: People, Spaces, Labor

*Deadline for abstracts: November 30, 2023;
deadline for submissions: April 30, 2024.*

Guest Editors: Ewa Ciszewska (University of Lodz),
Pavel Skopal (Masaryk University)

In the 1980s, after a long hiatus, Film Studies began to pay attention to the division of labor in the film industry from a historical perspective. Much of this was due to the publication of *The Classical Hollywood Cinema* by David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson. At the beginning of the 21st century, American media scholar John T. Caldwell spurred a major revival of so-called production studies and research on the media industry and film studios as places of work, careers, and shared values and norms. The methodological impetus for research on film studios has been provided by the work of media and visual culture historian Brian Jacobson, who has put forward the possibilities of studying film studios as virtual and material environments; as symbols that take on a wide range of meanings; or as points at which different forms of scientific and technical knowledge, different technologies, resources, and materials, and groups of professionals of different competencies intersect. This has been followed up by a recent project led by British film historian Sarah Street *Film Studios: Infrastructure, Culture, Innovation in Britain, France, Germany, and Italy, 1930–60*.

The project of comparative research on Czechoslovak and Polish animation studios, led by the editors of the forthcoming issue of *Illuminace*, Pavel Skopal and Ewa Ciszewska, seeks to provide new methodological inspiration. The project draws on the prosopographical approach as applied in relation to the field theories of the French sociologist Pierre Bourdieu; the concept of art worlds of the American sociologist of art Howard S. Becker; the actor-network theory of Bruno Latour; and social network analysis, which allows to describe and explain the role of social contacts, distribution of knowledge and different types of capital, or the role of intermediaries in the professional environment. Investigating the history of two social worlds of animation film production operating in Central Europe allows for a new path of research on film history by internalizing the objectives of film production studies and combining them with the tools of art sociology and relational sociology.

Animation production has specific demands and conditions depending on the animation technique, the size of the studio, or possible collaboration with other film production sectors. Studio spaces impose specific architectural demands on lighting, equipment, workshop facilities, and support staff, whether it is a puppet, cartoon, computer animation, or filmmaking combining animation and live action. An animation studio is a stimulating object of investigation as a site of work, careers, and shared values and norms. At the same time, many animation techniques were already very flexible in terms of space requirements before the advent of digital animation. Some phases of work did not require studio conditions, which created space for non-standard types of collaboration between animators and studios. It is possible to study the impact of technological change and its effect on collaboration, communication, conventions, and artistic solutions. Another set of specific questions relates to the coordination of animation and sound, dialogue, dubbing, the process of education, and craft training.

There is an opportunity for a prosopography of the professional group of animation filmmakers. Also, the issue of adaptation to artistic conventions and production practices, when filmmakers leave the place of training and early career for a country with a different animation tradition, presents a fascinating research problem.

For this issue, we invite research papers inspired by the sociology of art, cultural anthropology, and production studies that focus on the past and present of the animation film industry. The papers might deal with working conditions, work coordination, or social, architectural, urban, technical, and technological aspects of animation studios. Possible topics include but are not limited to:

- emigration and adaptation to working standards and artistic conventions in a new professional milieu
- structuring the field of animated film, analysis of the relative autonomy of the filmmaking field, and heteronomous influences
- analysis of the conventions of animation production in a selected studio
- analysis of the professional and social ties of the studio staff working in creative and technical professions
- description of the actor-networks involved in the process of animation production.
- the process of professionalization of amateur filmmakers and adaptation to studio conditions
- spatial, architectural, and urban dimensions of animation film studios
- social or gender characteristics of animation production in the studio
- the history of education in the field of animation film, cooperation between educational and production institutions, art schools, and film studios
- international cooperation and coordination between animation studios

Please send an abstract (250 words) and a short bio (150 words) to lucie.cesalkova@nfa.cz, ewa.ciszewska@uni.lodz.pl, and skopal@phil.muni.cz by **November 30, 2023**. The authors will be informed of the decision by **January 31, 2024**. The deadline for submitting the full article is **April 30, 2024**.

Literature:

- Becker, Howard S. *Art Worlds: 25th Anniversary Edition* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2008).
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1996).
- Frank, Hannah. *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons* (Berkeley: University of California Press, 2019).
- Jacobson, Brian R. *Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space* (New York: Columbia University Press, 2015).
- Katz, Maya Balakirsky. *Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation* (New Brunswick and London: Rutgers University Press, 2016).
- Keating, Carla Mereu. "The Spatiality of Film Production and the Politics of Urban Planning: Rome's Pioneering Film Studio Cines (1905–37)," *Film History* 33, no. 3 (2021), 37–65.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).
- Mayer, Vicki – Banks, Miranda J. – Caldwell, John T., eds. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries* (New York and London: Routledge, 2009).

Street, Sarah. "Bringing 'the whole world on to the British screen': Back Projection and British Film Studios in the 1930s and 1940s," *Journal of British Cinema and Television* 19, no. 3 (2022), 295–324.

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

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Počínaje rokem 2022 *Iluminace* vychází třikrát ročně a v roce 2023 přešla do režimu Open Access. *Iluminace* přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v *Iluminaci* věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů. Jako každý akademický časopis i *Iluminace* obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@nfa.cz. 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, klíčovými slovy v češtině i v angličtině, 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 navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Pokyny pro autory“.

Knihovna Národního filmového archivu nabízí zahraniční filmové databáze

<https://nfa.cz/cz/knihovna/licencovane-database/>

Ve studovně Knihovny NFA (KNFA) jsou v roce 2020 uživatelům (pro registrované uživatele i ve vzdáleném přístupu) k dispozici pro náš obor vybrané elektronické informační zdroje (EIZ). Kromě původních databází NFA (Filmový přehled, Digitální knihovna NFA, Online katalog Knihovny NFA), jsou to licencované elektronické zdroje (mediální databáze, zahraniční filmové databáze). Konkrétně v případě zahraničních filmových databází se jedná v rámci České republiky o jedinečnou kombinaci EIZ, která bude navíc našim čtenářům dostupná až do roku 2022.

Zahraníční filmové databáze v Knihovně NFA:

1. Screen Studies Collection (dříve FIO — Film Indexes Online)

nabízí komplexní nástroj pro přístup k aktuálním publikacím zaměřeným na filmovou vědu spolu s podrobnými a rozsáhlými filmografiemi.

Kolekce zahrnuje indexy a filmografie

- a) American Film Institute (AFI) Catalog
- b) Film Index International (FII)
- c) FIAF International Index to Film Periodicals

a) American Film Institute (AFI) Catalog

Filmografická databáze zaměřená na americkou produkci poskytující podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území USA nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893–1972. Databáze obsahuje více než 48000 záznamů filmů s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách; dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Nové údaje jsou vkládány dvakrát ročně. Klíčový zdroj doporučený pro výuku, výzkum a studium filmového umění.

b) Film Index International (FII)

Filmografický informační zdroj vytvářený British Film Institute (BFI). Představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou knihovnu s více než 100000 podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých filmů do současnosti s více než miliónem odkazů na herecké obsazení a technické údaje. Dále 500000 odkazů na bibliografické citace k jednotlivým filmům a filmovým tvůrcům, 40000 profesních profilů filmových tvůrců, informace o získaných cenách na prestižních filmových festivalech.

c) FIAF International Index to Film Periodicals

Databáze obsahuje více než 230 000 záznamů o člancích s filmovou tematikou od roku 1972 do současnosti z více než 345 filmových akademických i populárních periodik z celého světa. Roční přírůstek činí 12000 záznamů. Každý záznam sestává z bibliografických údajů, abstraktu a záhlaví (jména autorů, filmové tituly, předmětová hesla). Databáze obsahuje také záznamy o televizi od roku 1979 (cca 50000 záznamů), od roku 2000 se omezila na články s televizní tematikou pouze z filmových periodik.

2. JSTOR

zkratka z anglického Journal Storage (úložiště časopisů)

Digitální knihovna pro studenty a výzkumníky poskytující přístup k více než 12 milionům akademických článků, knih a primárním zdrojům z mnoha disciplín včetně filmu.

Představuje špičkovou on-line databázi digitalizovaných plných textů z více než 2000 vědeckých časopisů. Každý časopis je plně digitalizován od prvního čísla prvního ročníku až po pohyblivou hranici (moving wall), což je obvykle „tři až pět let od současnosti“.

3. EBSCO

Megazdroj vědeckých informací pro společenské a humanitní obory.

Databáze EBSCO vychází vstříc požadavkům všech výzkumníků a nabízí elektronickou knihovnu obsahující desítky tisíc časopisů, magazínů a reportů a mnoha dalších publikací v plném textu.

EBSCOHost je jednotné rozhraní umožňující přístup k vybraným bibliografickým a plnotextovým databázím.

V Knihovně NFA jsou k dispozici dvě databáze megazdroje EBSCO:

a) Academic Search Ultimate

Databáze byla vytvořena v reakci na zvyšující se nároky akademické komunity a nabízí nejširší kolekci recenzovaných plnotextových časopisů, včetně mnoha časopisů indexovaných v předních citačních indexech. Obsahuje tisíce plnotextových časopisů v angličtině i jiných jazycích, publikovaných na severoamerickém kontinentu, v Asii, Africe, Oceánii, Evropě a Latinské Americe, a nabízí tím pádem jedinečné regionální pokrytí. Databáze integruje lokální obsah předních územně specifických zdrojů z celého světa a umožňuje tak studentům pohled na jejich studium a výzkum z globální perspektivy. Cennou součástí obsahu je i kolekce videozáznamů (více než 74000) od agentury Associated Press. Při vyhledávání se na seznamu výsledků zobrazují v karuselu relevantní videa. Databáze obsahuje videa předních zpravodajských agentur publikovaná od roku 1930 do současnosti a je aktualizována každý měsíc.

b) Film and Television Literature Index with Fulltext

Online nástroj pro výzkum v oblasti televize a filmu. Databáze pokrývá problematiku filmové a televizní teorie, uchovávání a restaurování, produkce, kinematografie, technických aspektů a recenzí. Obsahuje kompletní indexování a abstrakty 380 publikací (a selektivní pokrytí téměř 300 publikací), dále plné texty více než 100 časopisů a 100 knih. Databáze Film & Television Literature Index with Fulltext navíc obsahuje i filmové recenze z předního zdroje Variety, datované od roku 1914 do současnosti, a více než 36 300 obrázků z archivu MPTV Image Archive.

Databáze Evropské audiovizuální observatoře (European audiovisual observatory)

O Evropské audiovizuální observatoři

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

Působí v právním rámci Rady Evropy a spolupracuje s řadou partnerských a profesních organizací z oboru a se sítí korespondentů. Kromě příspěvků na konference jsou dalšími hlavními činnostmi vydávání ročenky, zpravodaje a zprávy, kompilace a správa databází a poskytování informací prostřednictvím internetových stránek observatoře (<http://www.obs.coe.int>).

Česká republika je členem EAO od roku 1994.

LUMIERE VOD je adresář evropských filmů dostupných na vyžádání v Evropě. Najděte služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujte vyhledávací kritéria a vytvořte seznam dostupných filmů podle režiséra, země nebo roku výroby.

Prezentační video je k dispozici https://www.youtube.com/watch?v=Wxp_SwD3BZg.

Tento projekt, spravovaný Evropskou audiovizuální observatoří, je podporován programem CREATIVE EUROPE Evropské unie.

LUMIERE VOD je databáze evropských filmů dostupných na placených videích na vyžádání (transakční a předplatné VOD). Poskytuje seznam filmů dostupných v daném okamžiku ze vzorku služeb na vyžádání působících v Evropské unii.

LUMIERE VOD je primárně určen pro profesionály v audiovizuálním průmyslu : autory, producenty, distributory, filmové fondy a regulátory, aby jim pomohl sledovat využití filmů na VOD a posoudit složení katalogů VOD. Účelem není usnadnit pronájem nebo nákup filmů ani předplatné služby.

LUMIERE VOD řídí Evropská audiovizuální observatoř na základě maximálního úsilí. Adresář je aktuálně v beta verzi a obsahuje asi 300 katalogů VOD. Počet sledovaných katalogů a frekvence aktualizací se bude postupně zvyšovat.

Poskytnuté informace

Databáze je prohledávatelná podle řady kritérií. Upozorňujeme, že:

- všechna metadata jsou poskytována s maximálním úsilím;
- zahrnuli jsme možnost vyhledávat filmy podle originálních nebo alternativních titulů. Na stránkách výsledků se zobrazí pouze původní název;
- země produkce uvádějí různé země podílející se na výrobě filmu. Země produkce uvedené 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 rešersí** ve sbírce Národního filmového archivu. S žádostmi o ně se prosím obračejte 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

1 / 2024

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,
Jana Jedličková, Jakub Macek, Petr Mareš,
Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková,
Kateřina Svatoňová, Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Závišova 502/5, 140 00 Praha 4;

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz /
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 květen 2024. /

The manuscript was submitted in May 2024.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla: 120 Kč.

Předplatné jednoho ročníku pro Českou republiku
vč. manipulačního poplatku: 360 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
obchodní oddělení — knižní distribuce,
Závišova 502/5, 140 00 Praha 4;
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, Závišova 502/5, 140 00 Praha 4;
e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest, ERIH
PLUS a Ebsco. / Iluminace is available electronically
through Scopus, ProQuest, ERIH PLUS and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285,

ISSN 0862-397X (print), ISSN 2570-9267 (e-verze)

© Národní filmový archiv

CONTENTS ILLUMINACE 1/2024

ARTICLES

Lukáš Slavík – Klára Smejkal: Negotiating Organizational Cultures. The Evolution of the VOD Platform Implementation in Czech Public Service Television

Kryštof Kočtář: Sadism Against the Film Spectator. Liminal Experience and Modulation of Perception in the Performance *Our Purgatory* (Martin Ježek, 2021)

Ondřej Zach: Critical *Inheritance*. The Excommunication and Beatification of Věra Chytilová's First Post-Revolutionary Film

Tomáš Hubáček: Direct Professionalisation of Directors in Animation

Ivan Klimeš: Cinematographic Sokol

REVIEWS

Jonathan Owen: Peripheral Vision-Makers (Petr Szczepanik, *Screen Industries in East-Central Europe*)

Tanya Silverman: Reframing Postsocialist Legacy and Imagery (Veronika Pehe, *Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*)

Kryštof Kočtář: Many Monologues about Experimental Film (Ksenya Gurshtein – Sonja Simonyi, eds., *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe*)

OBSAH ILUMINACE 1/2024

ČLÁNKY

Lukáš Slavík – Klára Smejkal: Negotiating Organizational Cultures. The Evolution of the VOD Platform Implementation in Czech Public Service Television

Kryštof Kočtář: Sadismus vůči diváctvu filmového díla. Liminální zkušenost a modulace percepce při performanci *Náš očištec* (Martin Ježek, 2021)

Ondřej Zach: Kritické *Dědictví*. Exkomunikace a blahořečení prvního porevolučního filmu Věry Chytilové

Tomáš Hubáček: Přímá profesionalizace režisérů v animované tvorbě

Ivan Klimeš: Sokol kinematografický

RECENZE

Jonathan Owen: Peripheral Vision-Makers (Petr Szczepanik, *Screen Industries in East-Central Europe*)

Tanya Silverman: Reframing Postsocialist Legacy and Imagery (Veronika Pehe, *Velvet Retro: Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*)

Kryštof Kočtář: Mnohohlas monologů o experimentálním filmu (Ksenya Gurshtein – Sonja Simonyi, eds., *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe*)