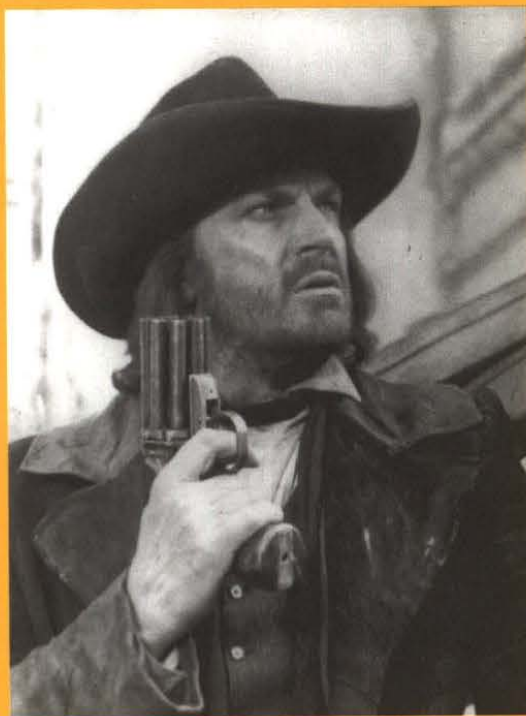


3

2011

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2011/3

3
2011

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 23 2011 Číslo / No. 3 (83)

TÉMA:

ŽÁNROVÁ PRODUKCE
V SOCIALISTICKÝCH KINEMATOGRAFIÍCH

hostující editor čísla: Jaromír Blažejovský

O B S A H

Články k tématu

Editorial 5

Martin Kaňuch: Smiech ako zbraň.

Imaginácia satiry a slovenský film 50. rokov 11

Pavel Skopal: Na tenkém ledě koprodukční spolupráce.

Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině 60. let
na příkladu snímku STRAŠNÁ ŽENA (1965) 29

Anna Batistová: Fantasticko-dobrodružný nebo utopistický?

„Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let 53

Radomír D. Kokeš: Teoretizování o žánrové povaze

a fikčních světech českých *sci-fi komedií* 71

Dejan Ognjanović: Horory v horách. Srbský film hrůzy 93

Jaromír Blažejovský: Vypůjčená imaginace.

Po stopách distribučních osudů žánrových filmů

ve znárodněných kinematografiích 113

Rozhovor

Mircea Dan Duță: Z žánrových filmů jsme nadšení nebyli.

Rozhovor s Vioricou Bucurovou 137

Ad fontes

Jarmila Hurtová: Kartel filmových dovozců (1935–1938) 146

Projekty

Lukáš Skupa: Česká kinematografie a cenzura v letech 1962–1970.

Případ Filmového studia Barrandov 149

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 153

108028

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



CONTENTS

Theme Articles

Editorial 5

Martin Kaňuch: Laughter as a Weapon.

Imagination in Satire and Slovak Film of the 1950s 11

Pavel Skopal: On the Thin Ice of Co-productions.

A Comparative Study of Generic Production at the Barrandov and DEFA Studios
in the Mid-1960s – the Case of the Movie *Strašná žena* (1965) 29

Anna Batistová: Fantasy-adventure or Utopian?

“Sci-fi” in Czechoslovak Cinema Magazines of the 1960s 53

Radomír D. Kokeš: Theorizing Genre Constitution and Fictional Worlds
of Czech *Sci-fi Comedies* 71

Dejan Ognjanović: In the Hills, the Horrors. Serbian Horror Film 93

Jaromír Blažejovský: Borrowed Imagination.

Tracing the Distribution of Genre Movies

in Nationalized Film Industries 113

Interview

Mircea Dan Duță: We Were Not Excited about Genre Film.

Interview with Viorica Bucur 137

Ad fontes

Jarmila Hurtová: The Cartel of Film Importers (1935–1938) 146

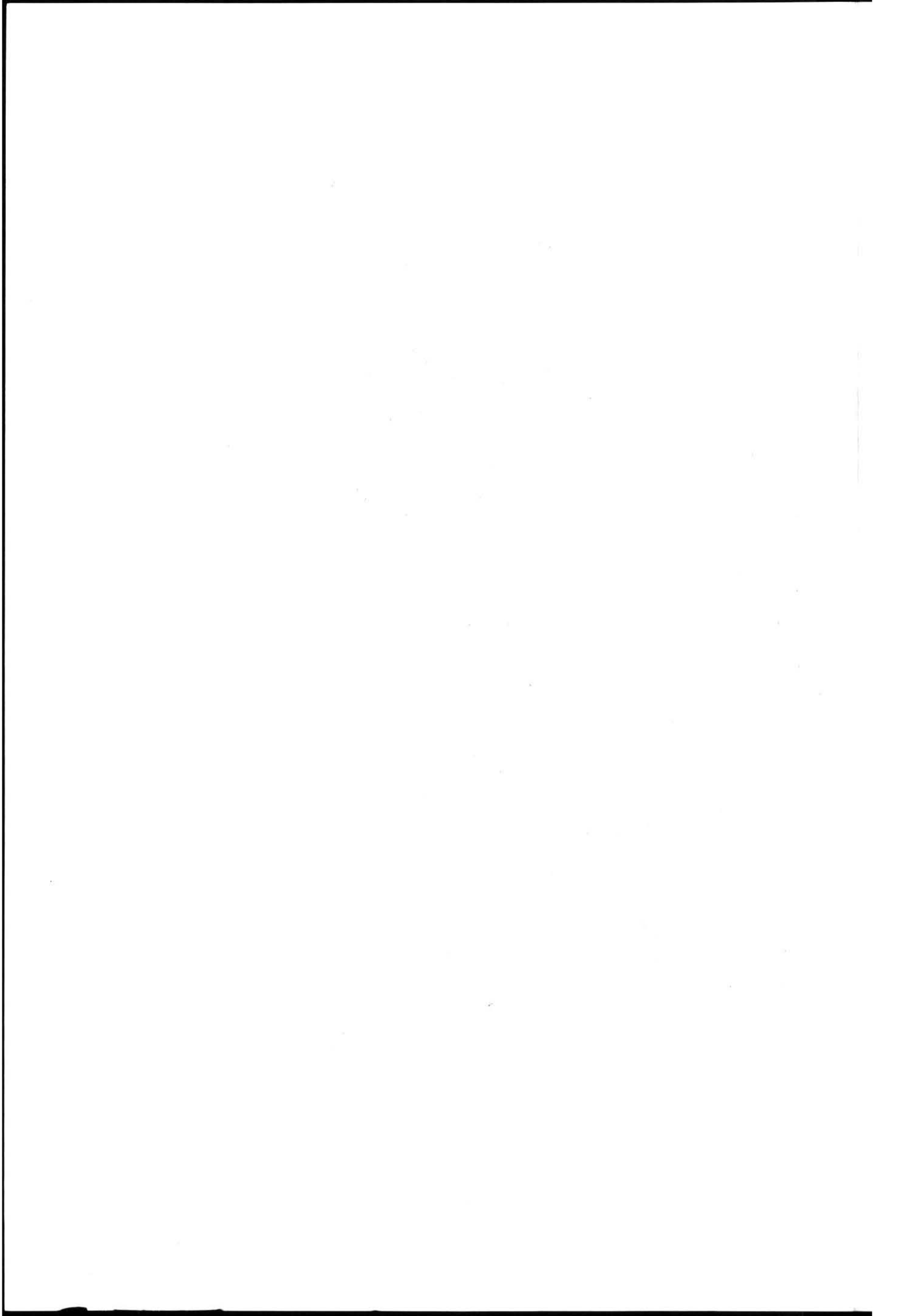
Projects

Lukáš Skupa: Czech Cinema and Censorship 1962–1970.

The Case of Barrandov Studio 149

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library 153



ŽÁNROVÁ PRODUKCE V SOCIALISTICKÝCH KINEMATOGRAFIÍCH

Poprvé byl filmový průmysl zestátněn 12. dubna 1919 za Maďarské republiky rad. Ze 133denního trvání diktatury proletariátu se zachoval nepříliš úspěšný snímek *TEGNAP* (Včera) s melodramatickou zápletkou: dělník se zamiluje do továrníkovy manželky, organizuje stávkou, a když se dozví, že fabrikant jeho lásce ubližuje, zabije ho.¹⁾ Už na samém počátku historie znárodněných kinematografií tak pozorujeme dilema mezi žánrovostí, jež náležela „starému“ světu buržoazního umění, a třídním „posláním“.

V následujících desetiletích nabýval tento protiklad rozmanitých forem. Tvůrci znárodněných kinematografií věděli, jak jsou žánry pro obecnostvo důležité, ale zároveň je nechťeli, nemohli nebo neuměli rozvíjet způsobem, jaký byl běžný v kapitalistických produkcích. Operovali v pomyslném trojúhelníku mezi invenční adaptací, napodobeninou a parodií a přizpůsobovali žánry ideologické objednávce. Za první klasické dílo z dlouhé série transformací západních modelů můžeme pokládat *NEOBYČEJNÁ DOBRODRUŽSTVÍ MR. WESTA V ZEMI BOLŠEVÍKŮ* Lva Kulešova.

V období *RUDÝCH ĎÁBLÍKŮ* a raných komedií Borise Barneta se nad žánry zamýšleli ruští formalisté. „Nejromantičtější petrohradský intelektuál v době válečného komunismu“²⁾ Adrian Ivanovič Piotrovskij definoval filmový žánr jako „souhrn kompozičních, stylistických a syžetových postupů, spojených s určitým významovým materiálem a emocionálním zaměřením, které se však plně skládají do určitého ‚druhového‘ uměleckého systému, do systému filmového“.³⁾ Pokusil se probrat empirický katalog filmových žánrů a vyřadit z něj ty, které vycházejí z literární tradice a nevyhovují filmové specifice; odmítl „filmové drama“ i „filmový román“, přijal naopak americkou grotesku a dobrodružný film. Své náhledy si ověřil ve funkci uměleckého šéfa leningradského filmového studia, kde za jeho působení vznikly vzorové prototypy historicko-revolučního filmu: *ČAPAJEV* a *TRILOGIE O MAXIMOVĚ*. Za velkého teroru 1937–1938 byl popraven. Stalinova zášť tehdy dostihla i šéfa sovětské kinematografie Borise Šumjackého, jenž se ve třicátých letech

- 1) István N e m e s k ü r t y, *Wort und Bild. Die Geschichte des ungarischen Films*. Budapest: Corvina Kiadó 1980, s. 60–61.
- 2) Grigorij K o z i n c e v, *Život a film*. Praha: Orbis, 1975 (rusky *Glubokij ekran*, Moskva: Iskusstvo 1969), s. 95.
- 3) Adrian P i t o r o v s k i j, K teorii kino-žanrov. In: Boris E j c h e n b a u m (ed.), *Poetika kino*. Moskva – Leningrad: Kinopečat' 1927. Slovenský překlad Adrian P i o t r o v s k i j, O teorii filmových žánrov. in: Peter M i h á l i k (ed.), *Antológia filmovej teórie II. Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: SFÚ 1986, s. 199.

inspiroval Hollywoodem a zasloužil se o sérii hudebních veseloher Grigorije Alexandrova.

Vznik takzvané světové socialistické soustavy po druhé světové válce vedl k vytvoření spřáteleného trhu. V podmínkách omezeného dovozu z nesocialistických států se znárodněné kinematografie snažily kultivovat žánry „s přívlastkem“: socialistickou veselohru (viz dále stať Martina Kaňucha) či detektivku. Jak v produkční praxi, tak v kritické a historické reflexi působily vedle sebe přinejmenším dva koncepty. První byl spojen s proudem socialistického umění, jež si vytvářelo sobě vlastní, převážně tematicky definované žánry: agitku, budovatelský, respektive výrobní film, kolchozní operetu, historicko-revoluční film, historicko-životopisný film či dokonce subžánr takzvané leniniány neboli filmů „s leninskou tematikou“.⁴⁾ Na druhé straně tento svět reflektoval žánrové filmy vyráběné na Západě a snažil se reagovat na ně nápodobou, pastišem, parodií či transferem původních syntakticko-sémantických atributů do jiných časových a místních souřadnic, včetně ideologického překódování. Tak našel americký western svůj odraz a zároveň dialektickou negaci v easternu (dobrodružném snímku z doby bojů proti sovětské moci), dále v takzvaném partyzánském westernu, v indiánce, v rumunském „mămăligă-westernu“,⁵⁾ ale i v parodii, jakou je LIMONÁDOVÝ JOE.

„Na rozdíl od západoněmeckých studií, která v šedesátých letech produkovala hojnost schlagerfilme (populárních hudebních snímků), východoněmecké studio DEFA uvedlo během celých 45 let své existence jen kolem tuctu hudebních filmů,“ konstatuje až s jakýmsi údivem Andrea Rinkeová.⁶⁾ Ano, pro zestátněné kinematografie bylo příznačné, že se populárních žánrů zmocňovaly nikoli v rámci komerční sériové výroby, ale prostřednictvím ojedinělých, ideologicky nejednou ostře sledovaných a převážně autorských kreací. Alexandr Mita experimentoval v každém svém dalším snímku s jiným žánrem, easterny mají ve své filmografii Vytautas Žalakevičius i Nikita Michalkov, jako „auteuři“ byli vnímáni Žika Mitrović, Hajrudin Krvavac či Predrag Golubović.⁷⁾ Nízký stupeň autorského vkladu vykazují naproti tomu východoněmecké indiánky, na nichž se vystřídalo sedm režisérů a jejich stálíci byl Gojko Mitić (o studiu DEFA čteme v přítomném bloku případovou studii Pavla Skopala). Podobně v rumunském studiu Bufta nezáleželo příliš na tom, který režisér natáčí tu či onu část příslušného hajduckého, policejního, westernového cyklu, neboť za kontinuitu sérií ručili scenáristé a herci (srov. v tomto čísle interview s Vioricu Bucurovou). Výjimečný je ovšem případ Sergia Nicolaesca.⁸⁾

4) Srov. Vitalij Ž d a n a kol., *Stručné dějiny sovětského filmu*. Praha: ČSFÚ 1979 (rusky *Kratkaja istorija sovětskogo kino*. Moskva: Iskusstvo 1969).

5) Pojem „western-mămăligă“ použil Tudor C a r a n f i l, *Dicționar de filme românești*. București-Chișinău: Litera Internațional 2003, s. 172.

6) Andrea R i n k e, Eastside Stories: Singing and Dancing for Socialism. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 73.

7) Srov. Petar V o l k, *Sudbine. Uz stvaralačku biografiju Predraga Golubovića*. Beograd: Institut za film 1997. Mitrovićovy a Krvavcovy partyzánské westerny nazývá kritik Dimitrije Vojnov v rozhovoru s Dejanem Ognjanovićem „apartními autorskými interpretacemi“ mystifikačního mýtu o národněosvobozenec-kém hnutí. Dejan O g n j a n o v i ć, *U brdima, horori*. Niš: NKC 2007, s. 178.

8) „Ve své schopnosti magického kontaktu s diváky, charismatický jako hvězda a mnohostranný jako režisér, disponuje zřejmě Sergiu Nicolaescu duchem gladiátora; kdykoli se vrhá do filmářské arény, dělá to nikoli proto, aby bojoval, ale aby zvítězil,“ psala Manuela C e r n a t, *A Concise History of the Romanian Film*. Bucharest: Editura științifică și enciclopedică 1982, s. 88. V její knize figuruje Nicolaescu

Zatímco žánrová tvorba ve sledovaných zemích vzkvétala, teoretická reflexe zůstávala skromná. „Problém žánrů nikdy nebyl středem pozornosti filmových vědců. Svědčí o tom i bibliografie: o teorii filmových žánrů u nás nebyla dosud napsána ani jedna práce a nevíme ani o žádné zahraniční publikaci tohoto zaměření,“ tvrdil Semjon Frejlich ještě v roce 1976 v kapitole „Teorie žánrů“,⁹⁾ kde také žádnou teorii nenabídl. Na rozdíl od formalistů a mistrů avantgardy o půl století dříve považoval za samozřejmé dělení na žánry vysoké a nízké.¹⁰⁾

Protikladem nahodilého a esejistického přístupu byly systemizační snahy, kdy se za pomoci matematiky, včetně teorie množin, hledal logický model, jímž by bylo možné žánry třídit, vystihnout jejich vzájemný vztah, uchystat škatulku pro každý film. Taxonomické úsilí odpovídalo nárokům na vědecké řízení společnosti¹¹⁾ a nebylo vzdálené ani tehdejší distribuční praxi: Ústřední půjčovna filmů používala pro svůj „číselník žánrů“ dvoumístné cifry v rozpětí od 01 (situační komedie) po 00 (nelze určit). O nevelké praktičnosti a nízké vypovídací hodnotě tohoto systému svědčí například kód 22: „historicko-dobrodružný včetně westernů, indiánek, rytíren“, nebo kódy 34 (fantastický kostýmní), 35 (fantastický, horor) a 36 (vědecko-fantastický).¹²⁾ Značná část socialistické produkce přitom výraznější žánrové atributy postrádala a tvořila vágní množinu společensko-psychologicko-profesních dramát ze současnosti – číselník pro ně měl kód 52: „příběh s etickým nebo společenským posláním“. ¹³⁾ Spadaly pod něj stejně tak oficiální snímky o tajemnicích, ředitelích a stavbách socialismu, jako kritické filmy „morálního neklidu“. S inspirativním pokusem o žánrovou klasifikaci, jenž bral v úvahu zkušenosti znárodněných kinematografií a chtěl poskytnout prostor i pro zařazení žánrů budoucích, přišel na sklonku sedmdesátých let Zdenek Zaoral, když navrhl dělení na žánry základní (podle emocí) a tematické.¹⁴⁾

Málokdy byly otázky žánru zkoumány ve vztahu k filmové výrobě. Monografie o válečném filmu nepřekročily rozměr deskripce, klasifikace a kritické reflexe.¹⁵⁾ Elmar Klos přišel v knížce *Dramaturgie je když...* s jednoduchou definicí, která odpovídá i na otázky přetřásané v pozdějších diskusích: „Teprve více děl se styčnými vlastnostmi, které je

v kapitole „Champions of the box-office“, kde jsou dále pojednání režiséri Mircea Drăgan, Geo Saizescu, Dinu Cocea a Doru Năstase.

9) Semjon Frejlich, *Zlatý řez filmového plátna*. Praha: ČSFÚ 1987 (rusky *Zolotoje sečenije ekrana*. Moskva: Iskustvo 1976), s. 255.

10) Srov. názvy podkapitol: O příčinách zaujatosti proti nízkým žánrům, Schopnost proměn nízkých žánrů, Detektivka a melodram jako provokatéři vysokých žánrů. Tamtéž, s. 275, 278 a 287.

11) V jednom z kategoricky formulovaných pokusů například čteme: „Proto je třeba odmítnout žánrově „šovinistické“ a izolacionistické snahy ctitelů tzv. fantazy, kteří se snaží na bázi fantazy (zpravidla kýčovitých pohádek, označovaných např. „meč a magie“) a žánru sci-fi konstituovat fantastiku jako relativně malý, avšak velice samostatný žánr [...]“. Petr Pavlovský, *Žánr v umění z hlediska taxonomie*. *Film a doba* 33, 1987, č. 11, s. 640.

12) Srov. např. *Oběžný stav celovečerních filmových programů k 31. 12. 1986*. Praha: ÚPF 1986, s. 87–88.

13) Tamtéž, s. 87.

14) Zdenek Zaoral, *Filmové žánry. Pokus o klasifikaci*. *Film a doba* 25, 1979, č. 1, s. 41–47. Filmové žánry II. Metodologie rozboru. *Film a doba* 25, 1979, č. 2, s. 102–109. Srov. též: Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba* 24, 1978, č. 3, s. 149–155.

15) Manuela Gheorghiu-Cernat, *Arms and the Film. War-and-Peace in European Films*. Bucharest: Meridiane Publishing House 1983. Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film 1–2*. Beograd: Institut za film 1984.

navzájem činí podobnými, nazýváme žánrem. Do takového skupenství se filmové dílo zapojuje vědomě a záměrně tím, že opakuje výrazné prvky určitého prototypu. Prototypem se stává film, který byl umělecky nebo divácky natolik úspěšný a společenská poptávka, kterou vyvolal, natolik výrazná, že si vyžádala napodobování, rozvíjení nebo obměňování původního vzoru.¹⁶⁾ Z domácích publikací, jež měly ve své době vliv, zmiňme ještě sborníček statí Jaroslava Bočka *O komedii*.¹⁷⁾

K tématu žánrových produkcí v socialistických kinematografiích lze přikročit z různých stran, primárně podle toho, zda klademe důraz na žánr, na produkci, na socialismus jako politický systém nebo na kinematografie (v plurálu), včetně distribuce, uvádění a recepce. Sám žánr jako ústřední pojem naší diskuse se chová flexibilně, lze ho rozličně ohýbat, přikládat jako nálepku, vést debaty, jaký je či jaký by měl ideálně být, lze dokonce zpětně konstruovat žánrovou množinu tam, kde nebyla dříve spatřena. Problematiku můžeme studovat v rámci jedné národní kinematografie (viz ukázky z knihy o srbském hororu), v kontextu interakce mezi socialistickými zeměmi (jak se o to pokouší článek „Vypůjčená imaginace“) nebo na pozadí kinematografie světové. Lze k ní přistupovat empiricky, včetně zájmu o dobový diskurs, jeho rétoriku a terminologii (což v tomto čísle ověřují Martin Kaňuch, Pavel Skopal i Anna Batistová), anebo spekulativně, pokud na filmy zpětně aplikujeme teoretické systémy vyvinuté později, jak na základě vlastního naratologického modelu o několik stránek dále předvede Radomír D. Kokeš. Když jsme před rokem formulovali výzvu k autorské spolupráci, netušili jsme, jak kreativně autoři k tématu přistoupí a jak vzrušující „žánrové“ chvíle nad jejich texty zažijeme. Téma je natolik rozlehlé a zároveň inspirativní, že se každý z článků stal svého druhu experimentem.

Přiblížme nyní tematický blok podrobněji.

Martin Kaňuch nás uvádí do jedné z diskusí, které se v padesátých letech vedly o poslání satiry. Nikoli bez pobaveného úsměvu odhaluje rétoriku a paradoxy doby, která byla ještě dosti sebevědomá, aby se oddávala iluzi, že vytváří cosi radikálně smělého a nového, a zároveň již dosti bojácná na to, aby měla strach své proklamace vážně (anebo s humorem) realizovat.

Pavel Skopal analyzuje jeden z případů, kdy se studia spojila k vytvoření společné veselohry za účasti hvězd z obou zemí. S využitím archivních materiálů odkrývá motivy a cíle koprodukcí, jakož i zákulisí studia DEFA v osudové sezóně 1965–1966, kdy 11. plénum ÚV SED podrobilo „kulturní frontu“ tvrdé kritice, řada filmů skončila v trezoru a zároveň se rozvíjel již dříve koncipovaný program výroby žánrových snímků.

Anna Batistová, inspirována metodologickým podnětem Jasona Mittella, se pokusila vystopovat, jak se u nás v šedesátých letech tříbil pojem science fiction. Dospívá k závěru, že na socialistickou produkci nelze aplikovat žánrové modely vycházející z hollywoodské praxe, neboť větší význam zde měly některé tematické cykly.

Radomír D. Kokeš ve svém originálním naratologickém experimentu dokazuje, že čtyři populární barrandovské sci-fi komedie, natočené podle scénářů Miloše Macourka, vyka-

16) Elmar K l o s, *Dramaturgie je když...* Praha: ČSFÚ 1988, s. 251.

17) Jaroslav B o č e k, *O komedii*. Praha: Orbis 1963.

18) Za upozornění na tuto práci vděčím Martinu Jirouškovi (pozn. rbl).

zují specifické strukturní rysy, které dovolují považovat je za exempláře zvláštního žánru, jehož rysy se neshodují s jinými snímky jmenovaného autora ani s dalšími českými filmy z období 1948–1989, jež obsahují „prvek, který není v našem reálném (aktuálním) světě považován za fyzikálně možný“.

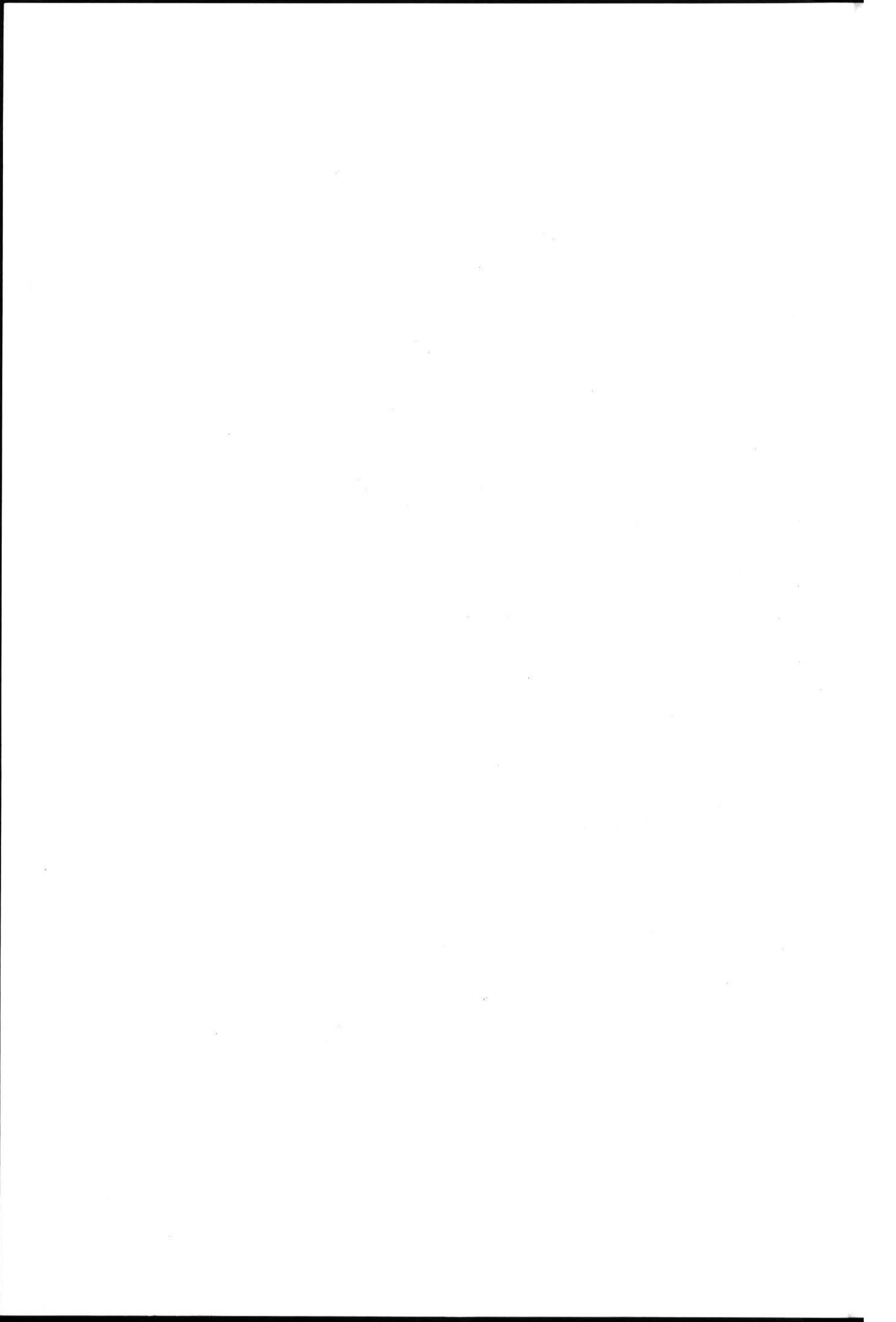
Stvořitelem kánonu dosud neviditelného, či lépe nepřiznaného žánru, totiž srbského hororu, se stal nižší kritik Dejan Ognjanović, když prozkoumal všechny srbské strašidelné filmy včetně televizních. Několika ukázkami z jeho knihy *U brdima, horori*¹⁸⁾ přiblížíme způsob, jakým se o žánrových filmech psalo a přemýšlelo v bývalé Jugoslávii.

Článek „Vypůjčená imaginace“ se vydává po stopách uvádění socialistických žánrových filmů a jeho závěry jsou nakonec skromnější nežli výchozí hypotéza: tyto filmy, jakkoli úspěšné u svého domovského publika, jen ve výjimečných případech představovaly „v zemích přátel“ vážnější konkurenci pro import z nesocialistických zemí.

Měli jsme radost, že se k rumunským žánrovým filmům pro naše číslo podrobně a vtipně vyslovila Viorica Bucurová z bukureštské univerzity UNATC. Položit jí ještě dvě otázky navíc se nám už nepodařilo; profesorka Bucurová nečekaně zesnula právě v den, kdy jsme její materiál přijali do tisku. Rozhovor doplnil jeho autor Mircea Dan Duță o několik kontextových poznámek, jež polemizují s nostalgickým mýtem o studiu Buftea jako „Hollywoodu východu“.

Mircea Dan Duță tak odkryl etický problém, který se netýká jen Rumunska: nakolik nám znalost politického pozadí brání přiznat hodnotu filmům, které vznikly na objednávku minulého režimu a dodnes jsou uváděny? A dokážeme se smířit se zjištěním, že FANTOM MORRISVILLU reprezentoval českou kulturu úspěšněji než MARKETA LAZAROVÁ?

(rbl)



SMIECH AKO ZBRAŇ

Imaginácia satiry a slovenský film 50. rokov

Martin Kaňuch

„Dolistoval scenár a videl, že je zle: áno, hrozilo nebezpečenstvo, že vznikne výborný film.“ Peter Karvaš, *Schvaľovačka* (1960)

Na prelome februára a marca 1961 sa v Ostrave konal III. ročník festivalu československého filmu, ktorý mal podľa vzorovej bansko-bystrickej predlohy predstavovať výročné zhodnotenie úrovne domácej filmovej tvorby a zároveň umeleckého snaženia jednotlivých tvorcov. Na jednej z konferencií filmových pracovníkov, sprievodnom (kolaudačnom) programe festivalu, vystúpil už v pozícii hlavného dramaturga Štúdia hraného filmu v Bratislave aj Albert Marenčina. Svoj príspevok, venovaný hlavne chronicky nepohodlnej otázke veselohry, predniesol ako prvú kritickú reakciu na dehonestujúce odsudky filmov známe z prvého ročníka festivalu.¹⁾ Marenčinov referát je však na druhej strane aj prenikavým, takmer retrospektívnym nahliadnutím projektu satiry ako riskantnej veselohernej formy v československom filme. Ešte na začiatku 60. rokov pripomína jej sovietsku vizitku ako najostrejšieho *bojového umenia*, no zároveň konštatuje, že sa naučila byť málo britkou, programovo nenáročnou a teda okrajovou, pričom jej požiadavka tvorcu skôr odrádza, ako zaujme („vzruší“).

„Vniesť do veselohry vážny problém znamená,“ podľa Marenčina, „vniesť do nej satiru. Strach pred satirou je strach pred vážnym problémom.“²⁾ Ten vyvolávalo *nevyspytateľné* ideovo-politické premeriavanie rôznych (nielen filmových) pokusov o súčasnú satiru v 50. rokoch. Aj preto ostala fenoménom, široko rozvinutou fantáziou i neustále plánovaným projektom (kalkulovanou položkou), najmä jednej dekády. A z hľadiska slovenského hraného filmu predovšetkým otázkou jedného, nie celkom príkladného použitia. Realizácia prvej slovenskej filmovej satiry ČERT NESPÍ (1956) Petra Solana a Františka Žáčka je pozoruhodná práve preto, že bola schvaľovaná už v čase ďalšieho posunu v imaginácii žánru. Knižné vydanie rovnomennej literárnej predlohy Petra Karvaša³⁾ ešte nad-

1) *Protokol III. festivalu československého filmu v Ostravě 1961*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1961, s. 84–86; Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb, Slovenský filmový ústav (ODKS SFÚ) Bratislava.

2) Tamže, s. 86.

3) Peter K a r v a š, *Čert nespí*. Bratislava: Práca 1954.

väzovalo na vrcholiacu celoplošnú, intenzívnu kampaň propagujúcu satirickú tvorbu v umeniach a celej kultúre (1952–54). Po odmietnutiach iných satirických námetov (Ivan Bukovčan, Albert Marenčin) a napriek komplikáciám v literárno-dramaturgickej príprave adaptácia prechádzala schvaľovaním aj preto, že ešte mohla byť príkladom, teda vyplývať z dovtedy presadzovanej, prosovietskej predstavy o satire. Nakrúcanie v roku 1956 ju však už posunulo ďalej (prvky civilizmu, irónie). Vznik v tomto medzičase poznamenal aj celkové, skôr rozpačité prijatie filmu po uvedení do kín na jar 1957. V tom roku sa pre Solana nádejne rozbehla príprava ďalšej adaptácie satirickej poviedky *Barnabáša Kosa vzostup a pád* (z rovnakého súboru Karvašových poviedok). „Peklom schvaľovania“ sa jej však podarilo definitívne prejsť až v roku 1964. V zmenených podmienkach už malo satirické ostrie Solanovho *Kosa*, ale aj iných satirických filmových projektov, celkom odlišné parametre.

1950: Formovanie predstavy

Nevyhnutnou podmienkou zrodu prvej slovenskej filmovej satiry bol – v kontexte česko-slovenskej kinematografie – proces komplexnej ideologickej očisty buržoáznymi „náhľadmi a návykmi“ kontaminovaného filmového humoru, kozmopolitizmom a konvenčnosťou oslabeného žánru veselohry (komédie) a v rámci neho i satiry.⁴⁾ Prisvojovanie v kontexte socialistickej kultúry vychádzalo z formovania základnej predstavy o ich novej perspektíve, zaradení a úlohách. Aktualizáciu veselohernej a satirickej filmovej tvorby, vedenú analogicky predovšetkým podľa sovietskeho vzoru, tvorilo v prvom pláne kritické vymedzenie voči jej „degenerácii“ v domácej predfebruárovej produkcii a zároveň kodifikácia jednoznačného výchovného (pokrokového) poslania. V rozsiahlej štúdii, sledujúcej povojnový vývoj domácej filmovej veselohry až po nakrútenie filmu *HUDBA Z MARSU*, to zhrnul Otakar Váňa:

S nástupem a výstavbou nového společenského základu bylo s theoretického hlediska třeba, aby veseloherní žánr změnil kvalitativně své rysy, aby byl uveden do souladu s novou společenskou základnou, aby s novým posláním nabyla jeho díla nového obsahu a nové formy.

S hlediska praktického bylo pak třeba vrátit a vymezit tomuto žánru, jenž byl pro svou dřívější ideově vyhraněnou služebnost starému společenskému řádu i pro svou degeneraci odstaven v době revolučních přesunů sil do pozadí, jeho postavení mezi žánry ostatními, jejichž vnitřní přestavba nebyla tak složitá.

4) Na Slovensku sa o vlastnej tradícii filmových veselohier hovoriť nedá. Prvým povojnovým pokusom, neskôr varovne pripomínaným ako zlyhanie, bola „buržoázna“ *ČERTOVA STENA* (1948) Václava Wassermana. V jednom z referenčných textov nielen pre filmových kritikov, ale aj ostatných kultúrnych pracovníkov, definoval Grigorij Alexandrov veselohru ako umelecký druh a satiru ako jeho žáner. S pojmi veselohra a komédia sa v českom preklade pracuje ako se synonymami. Grigorij A l e x a n d r o v, *Principy sovětské veselohry. Nový film* 1, 1950, č. 2, s. 149–164.

Složitost vnútorná prestavby veseloherného žánru tkvела – kromě zmíněné degenerace a služebnosti – i v tom, že nové pojetí veselohry bylo po dlouhou dobu taraseno zhoubným přežívajícím nánosem minulosti – rozbahnělého měšťáctví.⁵⁾

Prvoradé bolo vtiahnutie filmovej veselohry, podobne ako ostatných žánrov, do spoločenského diania. Realistická veselohra mala vyjadrovať zaujatý postoj k „plnokrvnej skutočnosti života“, výlučným zameraním na pracujúceho človeka si ho mala na svoj obraz pestovať ako nový typ konzumenta výsledkov filmovej práce. Prvým krokom bola voľba aktuálneho, „časovo sviežeho a bezprostredného“ námetu a jasné pomenovanie pozície hlavného (typického) hrdinu.⁶⁾ Na vylúčenie možnosti prijatia neaktuálnej alebo únikovej tematiky bolo v prvej fáze vývoja filmovej dramaturgie na Slovensku (do roku 1950) potrebné, aby všetky úrovne filmovej tvorby, povedané s Pudovkinom, ovládol „duch plánu“.⁷⁾ Prechod k jej zefektívneniu (kontroly) charakterizoval František Žáček – hlavný dramaturg slovenského filmu a kľúčová postava jeho vedenia prvej polovice 50. rokov – ako prístupenie „k presnému tematickému plánovaniu v dramaturgii, teda takmer k systému získavania aktuálneho námetu pomocou presnej, vymedzenej ideovej objednávky“.⁸⁾ Nový obsah sa síce stal primárnou zložkou diela, ale schematizmus jeho spracovania si aj v prípade veselohier vynucoval formu veselohry-agitky.

Rozhodujúci impulz k obozretnej revitalizácii filmovej veselohry, a následne aj satiry, prinieslo „iniciačné“ uznesenie predsedníctva Ústredného výboru KSČ o tvorivých úlohách československého filmu z apríla 1950. Mal podobu jediného, no o to jednoznačnejšie formulovaného odstavca. Vylučoval akúkoľvek možnosť, aby sa veselohra mohla stať opäť „len zábavnou a nepolitickou podívanou“. Prvýkrát sa v najvyššom straníckom dokumente ako záväznej direktíve deklarovalo jej zvláštne postavenie – definoval ju a oficiálne povolil ako „ostrú politickú zbraň“, určenú na šírenie výsmechu odumierajúceho sveta včerajška a vyzdvihovanie veselých a optimistických črt súčasnosti.⁹⁾ V postupnom inštruktážnom rozpisovaní a komentovaní jeho politického zmyslu smerom dole sa postupovalo najprv v súlade so sovietskou skúsenosťou. Paralelne alebo až následne sa v rôzne distribuovaných kultúrnych periodikách (*Literární noviny*, *Film a doba*, *Kino*, *Náš film*, *Kultúrny život*, *Slovenské pohľady*) objavovali reakcie, ďalšie preklady ruských štúdií i domáce úvahy, poznámky, rozvedenia, diskusné príspevky – opatrné testovanie správneho porozumenia, navádzanie k nemu vo vlnách prezentačných kampaní. Preklad učebnicovej state režiséra Grigorija Alexandrova *Princípy sovietskej veselohry* (1949) publikoval napríklad časopis *Nový film*, s vloženými osloveniami československého čita-

5) Otakar V á ň a, Cesty rozvoje československé filmové veselohry (I.). *Film a doba* 4, 1955, č. 9–10, s. 394.

6) Problémy s výberom a ďalším rozpisovaním takého námetu v podmienkach kinematografie na Slovensku do roku 1950, kde bola podľa slov Jána Kalinu (umeleckého šéfa slovenskej výroby filmov) pred piatimi rokmi ešte „filmová Sahara“, komplikovali nielen situáciu dramaturgie, ale nadhlo deformovali i prax schvaľovania, najmä v oblasti veselohernej či satirickej tvorby. Ján K a l i n a, Podiel slovenského filmu na budovaní mieru. *Náš film* 4, 1950, č. 14, s. 263.

7) Vsevolod P u d o v k i n, Bojovať filmom proti reakcii. *Nový film* 1, 1950, č. 1, s. 43.

8) František Ž á č e k, Súčasný námet vo filme včera a dnes. *Náš film* 4, 1950, č. 18, s. 343.

9) Za vysokú ideovú a umeleckú úroveň československého filmu. Usnesenie predsedníctva Ústredného výboru KSČ o tvorivých úlohách československého filmu. *Náš film* 4, 1950, č. 7, s. 123.

teľa, v tom istom aprílovom termíne, ako bolo prijaté uznesenie.¹⁰⁾ V rámci ideologického rozcvičovania veselohry a satiry z nej na Slovensku v období do roku 1953 bohato čerpal napríklad Ján Kalina, nielen filmový funkcionár, ale aj ich zaujatý propagátor.

Z uvedených poučení treba nám spresniť aj poslanie humoru v našej spoločnosti, pretože z týchto prameňov sa plnilo a bude aj ďalej naplňovať riečište českého a slovenského humoru. Príklady našich a ruských klasikov a sovietske poznatky, ku ktorým sa dospelo v konkrétnej tvorbe a v ohni diskusií, musia sa stať sprievodcami, pomocníkmi a inšpirátormi celej našej humoristiky a satiry.¹¹⁾

Veselohra sa po roku 1950 začala prehodnocovať ako jeden z najzávažnejších filmových žánrov („ľudom milovaný“), to znamená s najväčším pozitívnym presvedčovacím potenciálom. Na jeho prijatie ale museli aj podľa Alexandrova najprv dozrieť politicko-spoločenské podmienky („nálada v krajine“), čo sa dalo vyjadriť napríklad úmerou: lepšie, veselšie sa nám žije, chceme sa aj v kine viac smiať.¹²⁾

Náladu však aj u nás dočasne kazili najmä *nesprávne predstavy* rozšírené medzi niektorými teoretikmi a kritikmi, ktorí sa domnievali, že „opravdová veselohra nemá v našej spoločnosti potrebný základ, že jej rozkvet je v našich spoločenských podmienkach nemožný“.¹³⁾ Spomínaný systém plánovania i triednosť dramaturgie, ktoré na Slovensku reprezentoval Žáček, sa po roku 1950 nedarilo adekvátne previesť do správnych pomerov ideovosti a umeleckosti, do ďalšieho „ideovo účinného a umeleckého spracovávaní“ najmä veseloherných námetov. Už svojou podstatou – princípom negácie, ukazovaním rozporov – stále narážali na krížiacu sa limitu schematismu, správnej typizácie (miera kladnosti), proporcionality (vyváženosť pozitívneho i negatívneho, smiešneho i vážneho), dokonca i aplikácie „smutne preslávenej teórie bezkonfliktnosti“.¹⁴⁾ Tá vychádzala zo sovietskej predstavy už dobojovaného zápasu („uhasínania konfliktov“), resp. zo zdarne inštalovanej a výstavnej ideality. Neskôr jej škodlivé účinky aj u nás odkrýval napríklad Alexander Burov:

10) Pôvodne išlo o prednášku, ktorú Alexandrov predniesol členom delegácie Československého štátneho filmu na návštevu Moskvy v júni 1949.

11) Ján K a l i n a, *Bojové poslanie humoru a satiry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1953, s. 236.

12) Pozornosť odpútavajúci, rozptyľovací rozmer preferovania veselohernej objednávky v kontexte politických procesov, menovej reformy atď., zväzoval vedenie dramaturgie. Už s ľahkosťou odstupu v čase to naznačuje napr. scenárista František Petro: „Vo vyšších politických sférach síce lámali kdekomu kosti uragán triedneho boja, ideologická zrážka pravoverných a poblúďilcov, ale dolu sa žiadala filmová veselohra. ‚A koncipujú ju tak‘ – prízvukoval mi marxistický estetik Žáček – ‚ako konflikt dobrého s lepším. V dnešnom umení niet miesta pre vyložene negatívnych hrdinov...‘.“ František P e t r o, *Prvé kroky hraného filmu (osobné spomienky)*. Bratislava: SFÚ 1984, s. 9.

Ako dvojplánový hrozivý odkaz, v uvedenom politickom kontexte rokov 1952–53, nakoniec pôsobí i Stalinov citát (z listu Demjanovi Bednému) v podobe „nevyhnutného“ rámca uvádzajúceho celú Kalinovu knihu o humore a satire (pozri pozn. 11): „Je veľmi správne, že máte radostnú náladu. Filozofia svetobôľu nie je našou filozofiou. Nech trúchlia tí, čo umierajú a dokonávajú.“

13) O. V á ň a, c. d., s. 398.

14) Variácie takejto formulácie plus úvodzovky boli demonštratívne používané už v prekladoch textov ruských autorov od roku 1952. Pozri napr. Jakov E l s b e r g, *Za bojovú sovietskú satiru*. *Slovenské pohľady* 69, 1953, č. 6; Alexander B u r o v, *Smiech – zbraň v boji nového proti starému*. *Kultúrny život* 8, 1953, č. 5.

„Teória“ bezkonfliktovosti je pokus zahladzovať reálne protirečenia vyskytujúce sa v našej sovietskej skutočnosti, zastrieť alebo celkom odstrániť z umenia záporné zjavy a charaktery, obmedziť sa len na zobrazovanie kladných stránok života, čo má za následok prikrášľovanie skutočnosti, jej zjednodušovanie a falšovanie. [...]

No keď sa zobrazuje jedna stránka protirečenia (kladná) a ignoruje sa druhá (záporná), vtedy skutočnosť zobrazená v umení, nevyhnutne nadobúda statickú povahu. To je pochopiteľné, pretože sa z nej vyhadzuje sám zdroj, sama podstata vývoja, a tu autor, aby oživil zobrazované, aby dodal zdanlivosť plného života, musí nevoľky siahať po všelijakých vymyslených „konfliktoch“, založených na využití nedorozumení, na náhodnej shode okolností atď. A v najlepšom prípade sa autor obracia k situácii, ktorá dostala u nás názov konfliktu „medzi dobrým a lepším“.¹⁵⁾

Na základe toho potom jej zástancovia trvali na neopodstatnenosti akéhokoľvek kritického – aj humorného, veseloherného odhaľovania nedostatkov, lebo tie už nemohli byť typické pre život v novej dobe. Naopak zľahčovanie a nepatričný výsmech mohli poškodiť rozpracovaný obraz budúcnosti a skôr napomáhať vnútorným i vonkajším nepriateľom v ideologických protiútokoch. Tento typ, podľa Burova, „pštrosej“ politiky kultúry a umenia, „scholastického“ prístupu k živej skutočnosti, pochopiteľne diskvalifikoval najsilnejšiu zbraň smiechu – satiru, ktorú do konca roku 1952 nielen v kontexte filmovej kultúry u nás nebolo možné tematizovať. Na druhej strane sa tak potenciálnym autorom už v predstihu odkryla krehkosť, nebezpečnosť či nevyspytateľnosť existencie imaginatívneho poľa satiry v paranoidnom režime socialistického riadenia kultúry. V rovine metaforického opisu znamenala veseloherná a satirická tvorba vykročenie na „tenký ľad“ alebo „horúcu pôdu“, kde sa pod tlakom schvaľovacej ostražitosti nutne rozpúšťala vlastná predstava autora o zacielení humoru a satiry, aby sa zneistený postupne prispôbil ich kolektívnej neutralizácii počas literárno-dramaturgickej prípravy.¹⁶⁾

1952: Priostrovanie obrazu

Od 5. do 12. októbra 1952 sa v Moskve konal XIX. zjazd Všeľvazovej komunistickej strany (boľševikov), na ktorom hneď prvý deň predniesol Grigorij Malenkov, prvý tajomník a budúci (len krátkodobý) nástupca Stalina, známu obsiahlu správu o činnosti ústredného výboru strany. Pasáže prejavu, v ktorých sa venoval problémom umenia a ideológie, potrebe zmeny kurzu, predstavovali ďalší vzorový impulz („cesta ožiarená majákom“) aj pre vývoj československej kultúry. Otváranie priestoru pre očistnú, indivi-

15) Burovov podrobný kritický rozbor (pôvodne *Iskusstvo kino*, 1952) ponúkol slovenskej kritikej obci časopis *Kultúrny život* začiatkom nasledujúceho roka. A. B u r o v, c. d., s. 7. Ján Kalina s ním následne ilustratívne pracoval na Slovensku. Ján K a l i n a, K niektorým otázkam slovenskej satiry. *Kultúrny život* 8, 1953, č. 17, s. 3.

16) „Ciele“ pritom neurčovali humoru len tematické rozvrhy, ale aj zvonku avizované/rozbiehané *veľkorysé kampane* (predvolebné, bytové, náborové), alebo iné ne-priamo direktívne objednávky či samozáväzky (filmy ako dary zjazdom strany). Pozri O. V á ň a, c. d., s. 396.

dualizovanú i inštitucionálne vedenú kritiku a sebakritiku v rôznych sférach spoločnosti malo namiesto zastierania odhaľovať „hnisavé“ ložiská nezdravých zjavov, stalinsky preventívne „vyťahovať na svetlo ozajstný život, nech je hocako nepríjemný“. ¹⁷⁾ Výchovou k vysokej politickej bdelosti človeka bola na zjazde oficiálne poverená práve satira. O jej obnovení licencii ako nástroja kritiky, najvyhranenejšieho veseloherného formátu, ale aj ako špeciálnej ideologickej zbrane, pohotovo (v čísle z 11. októbra) informovali *Literární noviny*.

Naši spisovatelé a umělci musí ve svých dílech tepat vady, nedostatky a nezdravé zjevy, jež jsou rozšířeny ve společnosti, ukazovat na kladných uměleckých postavách lidí nového typu, jejich lidskou důstojnost v celé velkoleposti a tím přispívat k tomu, aby v lidech naší společnosti byly vychovávány charaktery, návyky a zvyky, oproštěné od vředů a vad, způsobených kapitalismem. [...] Bylo by nesprávné myslit, že naše sovětská skutečnost neskýtá materiál pro satiru. Potřebujeme sovětské Gogoly a Ščedriny, kteří by ohněm satiry vypalovali ze života všechno záporné, prohnilé, odumřelé, všechno co brzdí postup vpřed. ¹⁸⁾

Nadviazanie na preverené tradície satiry, diela vybraných satirikov-klasikov, definitívne odmietnutie „výmyslu“ bezkonfliktnosti, resp. výlučnosti pojmov „kladného smiechu“ a „kladnej veselohry“ (bez záporných typov), ¹⁹⁾ a naopak povzbudzovanie humoru a satiry „na vnútorné témy“ (preferencia demaskujúcej, „odhaľujúcej veselohry“) rozbehli formovanie predstavy o sovietskej satire a zároveň spustili nevídanú propagáciu jej nových spoločenských záväzkov vo všetkých sférach kultúry a umenia. Predošlý vývoj sa už nedal trpieť: „satirický smiech potrebujeme dnes tak ako nikdy“. ²⁰⁾

Základ novej predstavy naznačil už Malenkov, keď sa v prejave dotkol typickosti, vyjadrovania podstaty daných sociálne historických javov a v tej súvislosti upozornil aj na kľúčovú funkciu „vedomého nadsadenia“ a „priostrenia obrazu“, ktoré typickosť plne odкрýva a zdôrazňuje (odkazujúc na Gorkého). Tvorba sociálneho typu znamená vystihnutie hlavnej črty, vlastnosti (pričom typické neznamená najčastejšie, aj ojedinelá „odporná črta“ sa dá vystihnúť). ²¹⁾ Pri satirickej typizácii ide o výstižnosť a dôraznosť podania hlavnej zápornej črty daného typu, ktoré odкрývajú a objasňujú zmysel sledovaného javu. „Presnosť streľby“ (Alexandrov) a sila dôrazu sú práve tie chýlostivé premenné

17) Josif V. S t a l i n, *Spisy* (sv. 7). Bratislava: Pravda 1952, s. 34.

18) Grigorij M a l e n k o v, O otázkách literatury, umění a ideologie. Výňatky ze správy ÚV VKS (b) XIX. sjezdu strany. *Literární noviny* 1, 1952, č. 36, s. 3.

19) Neskôr aj otázka kladnej (konštruktívnej) satiry, ktorá neničí, neodmieta, ale buduje a upevňuje.

20) Referát Malenkova a prejavy ďalších delegátov uvádzali fakty o tom, „že sa u nás vyskytuje byrokratizmus a prietahy, rodinkárstvo a skupinkárstvo, karierizmus a bezzásadovosť, nešváry a priestupky; že zďaleka ešte nevyhynuli zamaskovaní meštiaci, bezduchí úradníci, ohovárači a intrigáni, darmožráči, povalači a rozkrádači spoločenského vlastníctva... Je pochopiteľné, že umenie nemôže prejsť ponad toto všetko, ak sa chce nazývať realistickým umením.“ A. B u r o v, c. d., s. 8.

21) Princíp ščedrinovského smiechu spočíva podľa Kalinu v nadsádzke prechádzajúcej až do fantastična. „Život niekedy prekonáva najnepravdepodobnejšiu satiru,“ píše Ščedrin, vtedy sa aj nadsádzka javí ako bledý odlesk skutočnosti. Cit. podľa J. E l s b e r g, c. d., s. 490 a J. K a l i n a, *Bojové poslanie humoru a satiry*, s. 61.

z rovnice nevyspytateľnosti v tvorbe socialistickej satiry. Pri formovaní profilu satiry ďalší vykladači už vedomú nadsádzku testovali ako estetickú kategóriu, ktorú ešte treba podrobne rozpracovať (otázku „triezivosti“ alebo „majstrovstva“), na rozdiel od vyčerpaného pojmu hyperbolizácie, t.j. nadsadenia len vonkajších rysov obrazu.²²⁾ Spolu s priostrením – plodnosť tohto pojmu potvrdí príznačné bujnenie metaforiky „ostrej zbrane“ (v zmysle presného i efektívneho pracovného nástroja, biča, rašple, skalpelu a pod.) – mali za cieľ prienik do hĺbky a vnútorné odhalenie *tendencie* nahliadnutej skutočnosti. Tvoríť satiru je vec zásadného postoja, „vratkosť svetonázoru“ je neprípustná. Spolu s tým si vyžaduje istú mieru sústredenosti a vážnosti, ktorú autor nemôže podceňovať neškodným vtipkovaním alebo sklňavaním k „samoučelnému smiechovému efektu“²³⁾ (fraškovitosť a snaha o smiešnosť predbieha kritickosť). Hýbateľom kritiky v pokrokovej satire sa podľa Elsberga stáva na začiatku *pátos hnevu*, pobúrenia a usvedčovania (odhaľovania). Z toho budú vychádzať ďalšie, viac či menej rezolútne volania po neúprosnosti, jedovatosti („Je treba více nenávisť v satíře!“²⁴⁾), výbušnosti, bojovnosti, útočnosti, prieraznosti „satirickéj delostreľby“²⁵⁾ a strašnom, hroznom smiechu z vedomia prevahy nad porazeným zlom. Satira z princípu nemôže byť dobráčka, prívetivá,²⁶⁾ rozhorčenosť priťahuje pozornosť, slovami Lenina: „písať o škodlivom bez hnevu, znamená písať nudne“.²⁷⁾ Humor chce napravovať, satira odstraňuje nakazené. Hlavne v tom sa líši satirik od veseloherného autora i humoristu, ako to ešte na konci 50. rokov ozrejmuje kritik Jan Petrmichl v úvode k výberu satiry a humoru *Bičem a rašplí*:

Humorista se dovede usmívat i tomu, co miluje, satirik se vrhá především na to, co nenávidí. Humorista je shovívavý a odpouští, satirik je nemilosrdný a zatracuje. Je nelítostný. Vždy útočí. Je vojákem, jenž stojí před nepřítelem.²⁸⁾

Ani na Slovensku nemohla byť predstava o ráznom satirickom geste, slovami spisovateľa Vladimíra Mináča, menej hrozivá: „Vypaľuje sa ohňom, nie pomarančovou šťavou.“²⁹⁾ No popáliť sa zvykol i podpaľáč, podobne ako sám Mináč (v roku 1950 pre poviedku *Slávnostná schôdza* obvinený zo zoščenkovčiny), ktorý sa neprozreteľne dotkol „osobnej autority“, tých čo podľahli čaru schôdzovania (Majakovskij).

O satire sa aj v československom kontexte najčastejšie hovorilo buď v línii jednoznačnej *frontovej* alebo pestrej *komunálnej* metaforiky: ako zbraň mala jednoducho rezať, bodáť,

22) J. E l s b e r g, c. d., s. 489.

23) J. K a l i n a a kol., *Smiech je dobrá medicína. Pásmo humoru a satiry*. Bratislava: Slovenské divadelné a literárne zastupiteľstvo 1954, s. 2.

24) Antonín J e l í n e k, Diskutujme o podstatném. *Literární noviny* 3, 1954, č. 37, s. 4.

25) Vladimír P o l a k o v, Niekoľko myšlienok o satire a humore. *Kultúrny život* 12, 1957, č. 45, s. 10.

26) „Prečo tak krotko, preboha? Prečo tak kompromisne? Kde je tvoja umelecká smelosť, tvoja občianska odvaha, tvoj rozmach? Saltykov i Ščedrin sa od hanby obracajú v hrobe...“ Peter K a r v a š, Poučná príhoda o satire. In: Týž, *Čert nespí*. Bratislava: Práca 1954, s. 73.

27) Cit. podľa Jurij B o r e v, *Základní estetické kategorie*. Praha: Nakladatelství politické literatury 1963, s. 287.

28) Jan P e t r m i c h l, *Bičem a rašplí. Satira a humor v dělnickém tisku 1870–1918*. Praha: SNPL 1959, s. 5.

29) Vladimír M i n á č, Smelšie zdvihnúť zbraň satiry! *Kultúrny život* 9, 1954, č. 39, s. 1.

bičovať či výsmechom spaľovať spoločensky škodlivé, charakterové i pracovné nedostatky (napr. prospechárstvo, byrokratizmus, fráizmus). V druhom prípade mala ako nástroj najmä kovať, tepať, zametať, čistiť (kozmeticky odstraňovať „drobné vřídky z tváre života“), alebo drhnúť stopy v prvom rade malomeštiackeho správania.³⁰⁾ Vzácnjšou, lebo často vnímaná ako opačný extrém vulgarizácie (lacného vtipkovania) bola intelektualizácia satirického výkonu, hroziaca zase nihilizmom – t.j. predstava satirika ako mysliteľa.³¹⁾ V knihe *Čert nespí* si ho napokon Karvaš predstavoval v jemne ironickej perspektíve ako chirurga, ktorý presnými zásahmi a „neľútostným nožom zbavuje zdravé telo nádoru!“³²⁾ Satirické (nielen filmové) diela pritom mohli podľa Karvaša využívať na depantanie nepriateľa pestrý *bojový arzenál*, resp. rôzne *čistiace prostriedky* – persifláž, iróniu, hyperbolu, paradox, krajnú štylizáciu, sarkazmus či pamflet.

Pátos hnevlivej satiry, účasného vzrušenia nad pranierovanou skutočnosťou, inšpirovaný najmä Ščedrinom a Majakovským, bude celé 50. roky živiť ten bojovne nekompromisný diskurz satirického vypaľovania, vyrezávania „materských znamienok kapitalizmu“ – malomeštiackych prežitkov minulosti, ktoré stále strašia vo vedomí ľudí.³³⁾

1954: Ofenzíva satiry

Na sovietsky signál sa tak aj v československej kultúre rozbehlo obdobie pomerne intenzívnej reformácie predstáv o satire ako spoločensky najzávažnejšom druhu humoru, obdobie jej teoretickej i praktickej exploatácie ako novej posily na ideologickom fronte – resp. ako nástroja kritického sondovania kvality socialistického života.

V slovenských pomeroch tlmočil neodkladnú potrebu satiry medzi prvými Ján Kalina, spisovateľ a scenárista, bývalý umelecký šéf slovenského filmu. Stal sa propagátorom a horlivým zástancom rôznosti satirického vypovedania na „všetkých úsekoch kultúrneho a umeleckého frontu“. V roku 1953 mu vyšla kniha *Bojové poslanie humoru a satiry*, kompendium venované sile smiechu, jeho ľudovým zdrojom a spoločenskej účinnosti, ako aj tradíciám, funkciám i súčasným podobám (literárneho, novinového, divadelného, rozhlasového, filmového) humoru a satiry. Bol autorom poviedok, zostavoval súbory „satirického materiálu“ (častušky, monológy, scény, skeče) pre estrády.³⁴⁾ Prvolezeckým článkom „K niektorým otázkam slovenskej satiry“, uverejneným v *Kultúrnom živote*, naštartoval v slovenských podmienkach rozsiahlu rehabilitačnú kampaň satiry, keďže Malenkovove slová „pohli – zdá sa – stojatými vodami tejto oblasti aj u nás“.³⁵⁾ Od týchto

30) Uvedené, ale aj ďalšie výrazy afektovanej rétoriky koncentruje napríklad číslo Literárnych novín venované konferencii o satire (november 1954). *Literární noviny* 3, 1954, č. 46.

31) Jiří Hájek, Cesta k zítřku naší satiry. *Literární noviny* 3, 1954, č. 43, s. 7.

32) P. Karvaš, *Poučná příhoda o satire*, s. 74.

33) K rôznym súvislostiam vojenského, bojovo-útočného nalaďovania kultúry a umenia pozri napr. Alexej Kušák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst 1998, s. 370 a n.; Vladimír Maura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, s. 36–47 (kap. „Poslední bitva“).

34) Koncom 50. rokov napr. viedol *Polnočník* – neoficiálny orgán SSS (Sväzu slovenských satirikov). Ján Kalina, *Polnočník*. Bratislava: Mestská agentúra pre koncerty a estrády 1959.

35) J. Kalina, c. d., s. 3.

verejne úvodných Kalinových slov budú pre satirickú agendu ako takú (tvorbu i jej kritiku) okrem iného príznačné aj rôzne stopy nadhľadu – vyjadrenia sebareflexie (smelosti i ustupovania jej aktérov).

Sme svedkami začiatku radostnej aktivizácie: rad spisovateľov sa hlási o slovo (alebo aspoň hodlá sa ohlásiť) v satirickom tóne, z oficiálnych miest odznievajú (zatiaľ) deklaratívne vyhlásenia o význame a potrebe satiry a pripravuje sa aj prvá celoštátna konferencia satirikov.³⁶⁾

Dosiahnutiu uvedeného cieľa satirickej ofenzívy v podobe samostatnej celoštátnej konferencie predchádzala všeobecná mobilizácia aparátov (organizácií, zväzov, klubov), povzbudzovanie tvorby, programovanie a kontrolované rozvíjanie množstva „osvetľujúcich“ aktivít. Posledné literárne príspevky³⁷⁾ dopĺňali návraty k overeným domácim tradíciám (Jaroslav Hašek, Janko Jesenský) spojené s aktualizujúcimi doslovmi a komentármi. Tribúnmi a zároveň prieskumníkmi voľnosti satiry sa pochopiteľne stali humoristické časopisy (*Dikobraz*, *Roháč*), satirické texty a obsiahlejšiu reflexiu ponúkali periodiká ako *Literární noviny* a *Kultúrny život* – prostredníctvom spomínaných prekladov inštruktážnych textov, seriálov diskusií (tvorcov i čitateľov) a hlavne recenzií na pribúdajúce satirické, najmä literárne a divadelné diela, prípadne estrádne programy (malé javiskové formy). Fenoménom, ktorý už od októbra 1953 začal naostro skúšať mantinely „potrebnosti“ satiry, sa stalo práve uvedenie satirického pásma spisovateľa a novinára Václava Jelínka *Skandál v obrazárne* na scéne pražského Armádneho umeleckého divadla. Rastúca popularita pestrej trojhodinovej prehliadky – odkrývajúcej celé spektrum ľudskej malosti, pomýlenosti a pokrivenosti, ktoré reprezentoval zástup „prospěchářů, byrokratů, frázistů, patolízalů, kariéristů, obezličkářů, diktátorků“³⁸⁾ – prebudila obavy i kritiky „panikárov“ (škodoradosť napomáha nepriateľovi) a teda i volanie po zákaze.³⁹⁾ Za divadlom už začínala najširšia oblasť praktickej exploatácie satiry, v ktorej sa dostávala najbližšie k „masám verejnosti“, t.j. oblasť estrád a ľudovej zábavy.⁴⁰⁾ Od malých javiskových satirických foriem sa očakávalo najpriamejšie ideologické pôsobenie, školenie. Na strane druhej, satirické pásma známych literátov (Radovan Krátký, Ján Kalina⁴¹⁾) pre tvorbu estrádnych programov v závodných kluboch, resp. súboroch ľudovej umelec-

36) Tamže.

37) Napríklad texty literátov, dramatikov, scenáristov, publicistov – Václava Lacinu, Jana Mareša, Jiřího R. Picka, Radovana Krátkeho, Václava Jelínka, Vladimíra Mináča, Ladislava Mňáčka, Jána Kalinu, Petra Karvaša, Alberta Marenčina, Jozefa Talla a Ď.

38) -g-, *Skandál v obrazárne*. *Kino* 9, 1954, č. 3, s. 37.

39) Podľa nadšenej reakcie Kalinu tieto hlasy umlčala až osobná účasť prezidenta Antonína Zápotockého na predstavení, ktorý potom z „najvyššieho miesta“ inscenáciu po(s)chválil. Ján K a l i n a, *Znovuzrodenie satiry*. *Kultúrny život* 8, 1953, č. 51–52, s. 19. O popularite *Škandálu* nesvedčí len počet repríz a miest po Československu, kde sa odohrali, ale aj záznam vybraných obrazov z predstavenia (v réžii Václava Wassermana) pre prvé silvestrovské vysielanie Československej televízie (31.12.1953).

40) Estrády boli podľa Kalinu „živé satirické noviny“ predvádzané na pódiu, ktoré pohotovo, kriticky a ostrovtipne reagovali na vnútorné i zahranično-politické aktuality. Ján K a l i n a, *Naša satira a malé javiskové formy*. *Kultúrny život* 9, 1954, č. 41 a č. 43.

41) Napr. návody na použitie: Ján K a l i n a, *Dolu s maskou*. Bratislava: Práca 1953; Radovan K r á t k ý, *Pojďte s námi dělat satiru*. Praha: Práce 1954. Najmä Krátkeho práca je reprezentatívnou ukážkou

kej tvorivosti (EUT), spolu s vyhlasovaním verejných súťaží na satirické hry maximalizovali pôsobnosť a imagináciu satiry v československej kultúre 50. rokov (s vedľajším účinkom umiernennej ventilácie prípadného rozčarovania tých „dole“). Naznačuje to ako pars pro toto aj príspevok *O vážnosti směšného* Jaroslava Hudečka, kultúrneho pracovníka súboru EUT zo Svitav, ktorým sa zapojil do diskusie o satire v *Literárních novinách*:

Dosud jsme odkázáni na nemnoho satiriků. Otevřete dveře začínajícím mladým autorům, vyhlaste častěji soutěže a uvidíte, kolik se objeví nadějných talentovaných satiriků, kolik bude správných a také i nesprávných projevů. Vždyť v každé továrně se najde dobrý satirik, který potřebuje pomoci a rady k mistrovskému zacházení s perem. Nebojte se toho!⁴²⁾

Zlatým obdobím imaginácie a tvorby satiry sa stal bezpochyby rok 1954. Aktivizácia kulminovala nielen v kruhoch spomínanej diváckej masy (pred závodnými pódiami), kde v sebe mohol každý objavovať potenciál satirika, ale najmä smerom k epicentru rozhodovania – v podobe vrcholových, štatút satiry stále projektujúcich podujatí. Po tom, čo rok satiry otvorila v januári veľká výstava na Slovanskom ostrove *Smích boří a tvoří* („ukážky smíchu od starých Egyptanů po Dikobraz“), sa jej zainteresovaní začali venovať už od vzniku *komisie pre satiru* pri Zväze československých spisovateľov (marec) na jej plenárnych zasadnutiach, a tiež na prvom celoštátnom zjazde ZČSS (5.–6. apríl, Praha), kde predseda zväzu Jan Drda vyzval satirikov k smelším útokom a nielen na „malé ryby“.⁴³⁾ Posun pozornosti k ľudovej zábave, satire na estrádach, potvrdili vo svojich správach Antonín Novotný (prvý tajomník ÚV KSČ) a Václav Kopecký (minister kultúry) na júnovom X. zjazde KSČ.⁴⁴⁾ Ako prvé vyvrcholenie formovania predstavy a zároveň ofenzívy satirickej tvorby v kultúre a umení bola plánovaná – v istom zmysle rekapitulácia – samostatná celoštátna konferencia o súčasnej satire (pod heslom *Aby satira bola ostrou zbraňou*), ktorá sa ako derivát aprílovej konferencie ZČSS konala v dňoch 3. a 4. novembra 1954 v Prahe. Hlavní rečníci za českú (Václav Lacina) i slovenskú stranu (Miroslav Procházka), ďalší referujúci i diskutujúci (Jan Mareš, Zuzka Zguriška, Zdeněk Nejedlý, Ján Kalina, Peter Karvaš, Ladislav Mňačko, Václav Jelínek, František Buriánek a i.) sa ani nepokúšali vykročiť mimo teritórium už problematizovaných ideových a tvorivých parametrov (miera straníckosti, kladnosti hrdinov i celkovej „atmosféry diela“, útočnosti, adresnosti/konkrétnosti, sebakritiky, typizácie⁴⁵⁾), ktoré bolo vytýčené ešte roku 1952 v Moskve.⁴⁶⁾

súhrnu poučiek zhora (teoretikov, kritikov) a príkladov (fotodokumentácie) zdola, t.j. ľudovej predstavivosti satiry.

42) Jaroslav H u d e č e k, *O vážnosti směšného*. *Literární noviny* 3, 1954, č. 38, s. 5.

43) Časť o satire v rámci hlavného zjazdového referátu. Jan D r d a, *Za pravdivost naší literatury – do boje proti schematismu!* *Literární noviny* 3, 1954, č. 15, s. 4.

44) *Protokol X. řádného sjezdu KSČ*. Praha: ÚV KSČ 1955, s. 78 (Novotný) a s. 257 (Kopecký). Pripomenulo to problém vzniku divadiel satiry v Prahe a Bratislave, ktorý bol „ponechaný“ očakávanej konferencii o satire.

45) Na problém satirického typu jemne ironicky naráža aj neskorší Fričov film *Zaostřít prosím!*: „Ale kam zmizeli lidé od kamery? – Šli hledat satirické typy [...] Už jste něco našli? – Bohužel ne, je to hrozná práce. Všichni lidé vypadají docela obyčejně.“

Na toto vyschôdzované množenie vízií, plánov, aktivít musela nevyhnutne reagovať tvorba. Jej snaha o „vypaľovanie ohňom“ ale vzápätí hasla v nekonečných cykloch ostrážitého, neutralizujúceho schvaľovania. Rozpor medzi neustále deklarovaným ideálom satiry a reálnym stavom sa stával najmä medzi jej administrátormi, tvorcami, kritikmi v epicentre diania hlavnou témou satirických vypovedí. Sebareflexivita satiry bola jej najvýraznejšou črtou („satira o situácii našej satiry“⁴⁷⁾), kľúčovým inšpiračným impulzom. Satira permanentne reflektovala svoje možnosti a zároveň odrážala, ako sa definovali, byrokratizovali, schvaľovali, podkopávali a nanovo definovali. Ako obnovený nástroj sebakritiky sa satira stala najsebareflexívnejším druhom humorného prejavu, teda „achillovou pätou“ socialistického realizmu. Zraniteľnosť autorov odrádzala, alebo ich naopak lákalo riziko spojené s odkrývaním slabého miesta (u seba i toho druhého) ideologicky obrnenej umeleckej tvorby. Podľa často citovaných slov Maxima Gorkého, že „fantázia tvorí to, čo jej napovedá skutočnosť“⁴⁸⁾ sa v tomto kontexte predstavivosť i skutočnosť navzájom predbiehali v schválnostiach. Typické ustanovovanie komisií, orgánov, výborov i krúžkov pre satiru v samotných tvorivých inštitúciách ona sama nemohla opomenúť (Mináč, Karvaš, Mňačko). Na formalizovanie, obmedzovanie spontaneity práve satirického gesta, teda i na možnosť tematizácie jeho slabosti, nakoniec chtiac-nechtiac odkazuje aj Kalinov podiel na zakladaní „krúžku satiry pri riaditeľstve slovenského filmu v rámci Závodného klubu ROH“ so sídlom v kine Lux (marec 1954). Jeho zriadenie si vyžiadala „naliehavá potreba založenia scény so satirickým zameraním, s repertoárom satirických hier a táto potreba sa objavila osobitne v období predvolebnej kampane“. Na objav potreby a jej administráciu – otázku vedenia krúžku „kolektívnym orgánom“, dohody o „hospodárskych vzťahoch“ a „pracovnom poriadku“ – dohliadal osobne riaditeľ slovenského filmu Pavel Dubovský, ktorému sa do jesene 1954 podarilo zdržiavať a potom spoluzlikvidovať nádejný projekt filmovej satiry *Kniha sťažností* (1953–54) Ivana Bukovčana a Josefa Macha.⁴⁹⁾ Súčasná satira bola celý čas v centre pozornosti Štúdia umeleckého filmu na Kolibe, ktorý ale príznačne nedokázal pripustiť k realizácii v danej dekáde viac ako jeden projekt dlhometrážneho hraného filmu. Celková paralýza („kritikou i sebakritikou“) dosiahla vrchol práve v roku 1954, keď slovenská filmová tvorba vykázala – pri enormnom literárno-dramaturgickom úsilí a patričných finančných nákladoch – dokončenie jedného hraného filmu (z dvoch plánovaných): DREVENEJ DEDINY Andreja Lettricha.⁵⁰⁾ Tým druhým mal byť práve Bukovčanov a Machov film.

46) Väčšinu z vystúpení a príspevkov do diskusie (hoci krátene) publikovali *Literární noviny* (3, 1954, č. 46) a *Kultúrny život* (9, 1954, č. 46).

47) Ide o podtitul poviedky Jána Kalinu, Prečo sa nepíše satira. *Kultúrny život* 9, 1954, č. 45, s. 13.

48) Pozri napr. G. Alexandrova, c. d., s. 158.

49) ODKS SFÚ, Osobný fond – Vladimír Kubenko, Návrh na vytvorenie krúžku satiry (16. marec 1954) a Podmienky zriadenia satirického krúžku pri ZK ROH pri Čsl. štátnom filme (1. apríl 1954), krabica 10, inv. č. 257.

50) „Príprava scenárov pre výrobný plán roku 1954, ktorá začala pred dvoma rokmi, neprebiehala dobre, pretože scenáristi a dramaturgovia pracovali na témach nedisciplinovane, bez ujasnenia ideového zámeru a dramatickej stavby scenárov. [...] Aké to boli metódy práce, ktoré priviedli literárnu prípravu v Štúdiu umeleckého filmu do stavu krízy? Po prieskume metód možno dnes povedať, že vo vedení literárnej prípravy [...] vyskytovali sa prípady liberalizmu a niekedy aj bezzásadovosti a kompromisníctva. Používanie týchto metód prinieslo neistotu, nerozhodnosť, odkladanie konečného riešenia vecí a tým znemožnenie

„Tvorba“ neprekračovala hranice filmového podniku. Vo veľkom roku satiry neponúkla hotový film, len seba ako ideálny satirický námet. Tvorivú prax v slovenských podmienkach a pri obraznom vyostrení zhrnul spoluscenárista filmu ČERT NESPÍ Maximilián Nitra: „príprava našich filmov býva oveľa dramatickejšia, ako samotné filmy“.⁵¹⁾

1956: Čerti nikdy nespia

Na neúnavné propagovanie „ľahšieho“ veseloherného žánru i satiry reagovali scenáristi Nitra a Bukovčan medzi prvými na pôde Štúdia umeleckého filmu už v roku 1953.⁵²⁾ Nitra spomína nahromadené zásoby humoru a inšpiráciu staršími ruskými veselohrami – SVIATKOM SV. JÖRGENA (1930) Jakova Protazanova, adaptáciami Čechova – MEDVEĎ (1938) a SVADBA (1944) Isidora Annenského.⁵³⁾ Po nedávnej spolupráci na RODNEJ ZEMI však hľadaniu súčasného vyjadrenia „gogoľovského smiechu“ prepadli najmä Bukovčan a režisér Josef Mach. (Spolu s Marenčinom a Žáčkom pracoval Nitra na adaptácii Jesenského *Malomestských rozprávok*.)

Literárno-dramaturgická príprava *Knihy sťažností* postupovala v prvých fázach prekvapivo bez väčších komplikácií. Bukovčan spomína schválenie literárneho scenára s pochvalou, v apríli 1954 sa začalo s prípravnými prácami na filme, schválil sa aj ich rozpočet. Po napísaní technického scenára dokonca vznikol plán hereckého obsadenia a skúšok, filmový architekt Anton Krajčovič už navrhol prvú súčasnú satirickú architektúru v slovenskom filme.⁵⁴⁾ O rozbehu produkcie svedčí i orientačné stanovenie začiatku filmovania (prvý z termínov: 10. jún 1954). S *Knihou* sa rátalo ako s pevnou druhou položkou výrobného plánu na daný rok.⁵⁵⁾ Od prvej (májovej) verzie technického scenára však nastali problémy. Oproti nasledujúcej (výraznej „otupenej“ júlovej) verzii z neho vypadli práve najkritickejšie autoreferenčné pasáže – o autorovi píšucom veselohru *Knihy sťažností*, ktorá sa mu stala metaforou života v socializme. Podobný princíp autora píšuceho, ale i žijúceho vlastnú zakázanú satiru prešiel až vo filme ČERT NESPÍ. Na druhej strane sa okrem zdĺhavého dramaturgického pripomienkovania bez jasných a stabilných kritérií ako problém odkryla aj účelová kompetenčná a personálna „otvorenosť“ hlavnej schvaľovacej inštancie filmového podniku (Umeleckej rady), „poradného to

riadneho plánovania práce a výroby filmov.“ ODKS SFÚ, Osobný fond – Andrej Lettrich, Zpráva o činnosti slovenskej filmovej tvorby a filmovej distribúcie a kinofikácie na Slovensku, krabica 39, inv. č. 206, s. 3.

51) Maximilián N i t r a, *Spomienky na začiatky dramaturgie hraného filmu po roku 1948*. Bratislava: SFÚ 1983, s. 39.

52) Z budúcich tvorcov projektu ČERT NESPÍ pripomeniem ešte Jozefa Talla (ako jeho ďalšieho spoluscenáristu), ktorý v roku 1953 pracoval na vlastnom veselohernom námete pod názvom *Slovo do bútky*.

53) Tamže, s. 48.

54) Návrhy vynikajú odvážnym *nadsadením*, skratkou: „Ako inak nazvať videnie bytového úradu v perspektíve nekonečného schodiska, špirálovito sa otáčajúceho okolo centrálného stĺpu, ktorý sa smerom nahor rozširuje? A na tých schodoch – čo schod, to podesta a na každej podeste písací stôl so zasunutou stoličkou. Z jednej strany ich dookola obopína takisto nekonečné 'vybavovacie' zábradlie a z druhej strany regály na ukladanie spisov.“ Iva M o j ž i š o v á, *Anton Krajčovič*. Bratislava: Pallas 1975, s. 12.

55) ODKS SFÚ, Slovenská filmová tvorba (SFT) – Koliba, Zasadnutie kolégia povereníka kultúry zo dňa 3. mája 1954, zložka „Kolegiálne porady Povereníka kultúry, 1954“ (nespracované).

orgánu s rozhodujúcou právomocou, hoci vlastne vôbec nijakou zodpovednosťou“.⁵⁶⁾ Nakoniec nerozhodovalo plnenie toľko imaginovaných kritérií, ale iracionálne alebo osobné pohnútky, strach zo straty pozície, ostražitosť a nekompetentnosť (obsadzovanie UR zástupcami iných umeleckých a kultúrnych inštitúcií). Na aktíve filmových pracovníkov v roku 1957 túto prax z vlastnej skúsenosti Bukovčan pripomenul:

Píšem teraz svoj 13 scenár a za tú dobu mám už isté skúsenosti s orgánmi, či sa už volali UFR, FR, UR. Menovite nezabudnem na trápnu úlohu UR okolo scenára „Kniha sťažností“. Do smrti nezabudnem na to podivné zasadanie UR v Karlových Varoch, kde niektorí členovia po dvoch veselých nociach boli pochopiteľne – mierne unavení. No ukázalo sa, že aj za takýchto okolností môžu posudzovať a pochovať filmový scenár. Mimochodom: spolu s rež. Machom sme radi, že z našej „KS“ aspoň niečo ostalo a uzrelo svetlo sveta, a to hoci v podobe princípu príbehu filmu „Čert nespí“ ako aj v podobe myšlienky, aby jeden herec hral niekoľko rôznych satirických postáv.⁵⁷⁾

Napriek *komunálnej*, podľa Nitru neškodnej, kritike teda scenár zhorel v typickom schvaľovacom procese, kde rozhodovalo čokoľvek. V kontexte spomínanej nevyspytateľnosti nemohla byť žiadna autorská pozícia prijateľná. „Je prísny – pesimizmus. Je mierne – bezkonfliktovošť. Uvedieš po mene – osočuješ. Neuvedieš – generalizuješ nedostatky.“⁵⁸⁾ Satirickým precedensom, ktorý sa už ale pre zbytočné náklady podľa vedenia nesmel opakovať, bolo schválenie literárneho scenára a zastavenie technického scenára pre tie isté ideové (ne)dostatky.⁵⁹⁾

Viem, že keby bola vtedajšia filmová dramaturgia inak postupovala, keby nebolo bývalo iných, mimofilmových zásahov, mohli sme už pred tromi rokmi mať satirický film takého typu ako je *Čert nespí*.⁶⁰⁾

Problém so satirou, ktorá by „vychádzala predovšetkým zo súčasných potrieb“ identifikovali kritici v kontexte celej československej filmovej tvorby.⁶¹⁾ Z podpory návratov k najlepším a bezpečným tradíciám vyplynuli adaptácie poviedok Jaroslava Haška od Miroslava Hubáčka (*HAŠKOVY POVÍDKY ZE STARÉHO MOCNÁŘSTVÍ*, 1952) i Oldřicha Lipského (*VZORNÝ KINEMATOGRAF JAROSLAVA HAŠKA*, 1955), na Slovensku sa z projektu Jesenského

56) P. K a r v a š, *Schvaľovačka* (1960). In: Zastavený čas. Humoresky, satiry, poviedky, causerie 1941–1966. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990, s. 334.

57) Zápis z aktívu tvorivých a organizačných pracovníkov Hraného filmu v Bratislave zo dňa 26. marca 1957, s. 40. Knižnica SFÚ (II-482).

58) P. K a r v a š, *Poučná príhoda o satire*, s. 78.

59) Podľa Nitru stiahol riaditeľ slovenského filmu P. Dubovský *Knihu* z výroby pre „neškodnosť“, ku ktorej ju ale s dramaturgiou najprv dovedli. M. Nitra, c. d., s. 49.

60) G a m a, Ivan Bukovčan – scenárista i dramatik. *Film a divadlo* 1, 1957, č. 7, s. 8.

61) „Hodně se o ní mluví, ale výsledky jsou pramalé. Kondelíkovský humor či falešný oficiální optimismus, kde se váží lékárnickými vážkami a na gram záporu případnou přesně tři gramy kladů, se podobají satíře právě tak málo jako oslatý ušatec plnokrevnému hřebci.“ Jan P i l á t, *Čert nespí* – a doufáme, neusne. *Práce* 1957 (17. 5.).

Malomestských rozprávok nakoniec realizovala len jedna – ŠTVORYLKA (1955) v réžii Jozefa Medveda a Karola Kršku.⁶²⁾ Za prvý serióznejší pokus o súčasnú satiru uviedol Antonín Navrátil až Kadárovu a Klosovu HUDBU Z MARSU (1955), no vyložene súčasný námet chýbal.⁶³⁾ S takými nakoniec prišli v roku 1957 do kín až dva, koncepcne veľmi podobné filmy: český ZAOSTRÍŤ, PROSÍM! Martina Friča a slovenský ČERT NESPÍ debutujúcich režisérů Petra Solana, čerstvého absolventa FAMU,⁶⁴⁾ a Františka Žáčka, ktorý sa pri opúšťaní riadiacich funkcií začal stále viac venovať filmovej tvorbe. Okrem nich v tretej slovenskej filmovej veselohre a prvej (poviedkovej) satire ČERT NESPÍ debutoval ako kameraman ďalší absolvent pražskej školy Vladimír Ješina a najmä, ako autor predlohy, Peter Karvaš. Táto prvá adaptácia zároveň rozbehla jeho dlhoročnú tvorivú spoluprácu so Solanom. Vývoj „čertovského“ projektu pochopiteľne sprevádzali komplikácie, či už išlo o výber a adaptáciu poviedok (problém s ich literárnosťou), hľadanie režiséra, o pozíciu vo výrobnom pláne alebo aj samotný názov filmu. Ešte na jar 1955 mala byť „réžia krátkych hraných útvarov zverená najskúsenejším a umelecky najzdatnejším režisérom dokumentárneho filmu“, medzi najvyspelejšími, ktorí prichádzali do úvahy, bol Vladimír Kubenko, potom Dušan Kodaj a Peter Solan.⁶⁵⁾ Zaujímavosťou jednania o filmovom prepise s Petrom Karvašom bola prvotná predstava o forme spracovania „vzhľadom k výrobe a exploatovaniu filmu“. Už pri literárnom spracovaní sa malo dohliadať na to, aby bola každá poviedka samostatný satirický fejetón, ktorý by sa dal ľahko realizovať a ako taký aj distribuovať. Zároveň ich má spájať jedna hlavná postava, čo by zabezpečovalo možnosť prepojenia do jedného „celovečerného programu“. Karvaš si vyhradil právo poslednej kontroly dialógov a odmietol názov filmu podľa knihy (preferoval *Príbehy nenápadného mládenca*). V slovenskom filme novou skutočnosťou bola požiadavka pokračovania dlhého filmu v následnej sérii krátkych, keďže Karvaš si tiež vyhradil „právo použiť postavu nenápadného mládenca ako hrdinu seriálu krátkych filmov“.⁶⁶⁾ Predstavu o rozvoji krátkej hranej satirickej formy mu Štúdio síce odobrilo, ale zároveň aj podmienilo kvalitou literárnych predlôh, ktoré musia byť schopné zaujať filmárov, aby po nich siahli.⁶⁷⁾ Aj pre zrušenie realizácie *Knihy sťažností* sa stala adaptácia štyroch vybraných satirických textov z Karvašovej knihy prioritou, dokonca sa jej literárno-dramaturgická príprava súrila už v auguste 1955, tak aby sa zabezpečil tretí film do plánu v danom roku. Nakoniec sa tak stalo o rok neskôr, pričom táto *treťosť* (*hocičo* pre splnenie plánu) a z nej plynúci prístup umeleckého vedenia štúdia projekt naďalej oslabovali. „Kto rozumie tejto definícii,“ povedal neskôr Solan, „vie, že si niesol vo vienu veľa nevýhod. Spomeňme aspoň tlak termínov, nervozitu v štábe a úprimne povedané i všeobecnú nedôveru v konečný výsledok snaženia.“⁶⁸⁾

62) Viac pozri napr. v knihe Jeleny P a š t é k o v e j, *Rozprávanie o rozprávání*. Bratislava: SFÚ / VŠMU 2009.

63) Antonín N a v r á t i l, Se satirou není něco v pořádku. *Kino* 10, 1955, č. 26, s. 419.

64) Zvládnutá povinná prax v Štúdiu dokumentárneho filmu, kde od roku 1954 nakrútil niekoľko krátkych filmov (predvolebnú satirickú agitku KOMU DÔVEROVAŤ, portrét spisovateľa FRAŇO KRÁE i „ťažkotonážnikov“ TRAŤ VOENÁ) mu otvorila cestu k debutu v hranom filme.

65) ODKS SFÚ, SFT – Koliba, Čert nespí (Literárno-dramaturgická príprava), Záznam z porady o režijnom obsadení scenára *Príbehy nenápadného mládenca* (sine), nespracované.

66) Tamže, List Petra Karvaša zo 16. 3. 1956.

67) Tamže, List riaditeľa ŠUF Petrovi Karvašovi zo 14. 3. 1956.

68) Zápis z aktívnej tvorivých a organizačných pracovníkov... (z 26. 3. 1957), c. d., s. 51.

Film tvoria poviedky *Smutný káder*, *Typický prípad*, *Veľkorysá kampaň* a *V rámci diskusie* (v podobe spojovacieho príbehu), pričom réžiu si vo finále rozdelili Peter Solan (prvé dve) a František Žáček. Z hľadiska obsahu ich všetky spája svojimi pracovno-súkromnými problémami hlavná postava *nenápadného mládenca* a nepriebojného úradníka Cyri-la Kvasničku. Celkové, situačne komické ladenie filmu síce ostáva poplatné dobe vzniku (nielen režimu), napriek tomu jeho tvorcovia na rôznych miestach slovom i obrazom prejavili nie tak často vídanú iróniu či výsmešnú kúsavosť.⁶⁹⁾ Napríklad v prvej poviedke pri odkrývaní typickej paranoje a ostražitosti režimu (automatizmus požadovanej radostnej reakcie, nepredvídateľné správanie je podozrivé⁷⁰⁾), alebo pri vtedy už všeobecne reflektovanom frázizme, rozpore medzi neustále proklamovaným a skutočným, keď neveriteľná ľahkosť získania bytu u „novomanželov zasiahnutých predzvestou komunizmu“ odkrýva samozrejmú faloš obrazu blahobytného štátneho zriadenia (záber-zátišie rodinného obedu s deťmi v uniformách a šatkách, otcom projektantom rodiny i v zamestnaní a Spartakom zaparkovaným uprostred obývačky).

Z hľadiska formy sa spojivom poviedok stal základ štvrtej (*V rámci diskusie*), na tú dobu netradične sebareflexívne adaptovanej do podoby zasadania päťčlennej schvaľovacej komisie, ktorá si tie ostatné tri v projekcii púšťa a razantne odmieta. Kľúčové bolo obsadenie rovnakých hercov do štvorroľí, takže štvrtá poviedka funguje ako najvýraznejší satirický režijný nápad. Nenápadný mládenec ako úradník i ako autor poviedok, tak spolu s členmi komisie prechádza jednotlivými príbehmi – tí sa v nich spoznávajú a najmä preto reagujú negatívne. Rámec satiry ČERT NESPÍ v podobe procesu schvaľovania a záka-zu satiry *Čert nespí* vo vychladenej kinosále filmového podniku sa teda stal vyostrením satirickej paradoxnosti filmového vývoja u nás, keďže štvrtú poviedku tak presvedčivo nakrútil práve František Žáček – „démon dramaturgie“ slovenského filmu 50. rokov.⁷¹⁾

1967: Konečne Gogol

Realizácia prvej filmovej satiry zachraňujúcej plán – pre spomínané i nespomínané ne-realizované projekty – nakoniec zachránila úroveň slovenskej filmovej produkcie za rok 1956. Petrovi Solanovi sa však tieto „hrátky“ s ČERTOM vypomstili.⁷²⁾ Už v debute si pa-radoxne sám zhrnul peripetie svojej (v danom režime neistej) režisérskej kariéry, akoby

69) Tá inšpirovala aj Kalinu k pozitívnej kritike: „Veď tu hrozí, vážne nebezpečenstvo, že ak námety svojich ďalších filmov viac odliteráršтите, dialógy zhusťте a režijnú prácu spevníte, stratí slovenský film svoju do-terajšiu národnú formu a stane sa, bože zavaruj, európskejším! Kde ste nechali banality a kam ste zašan-tročili nihilizmus, bez ktorého sa slovenská veselohra ešte nezaobišla? Prečo sa v tomto filme nevyskytu-jú ani krpce, ani bryndza, ani valašky, základné, teda typické výrobné prostriedky každého obsto-jnejšieho slovenského filmového diela?“ Ján Kalina, Otvorený list čertovi, ktorý nespí. *Kultúrny život* 12, 1957, č. 9, s. 9.

70) Pozri napr. text Jany D u d k o v e j, Hrdina stratený vo svete alebo prechod k obrazu-času v slovenskom filme. *Kino-Ikon* 9, 2005, č. 1, s. 34–36.

71) „Žáčkovo ‚démonstvo‘ spočívalo v tom, že sa nesmierne ťažko zmieroval s literárnym filmovým dielom, vzniklým pod strechou jeho dramaturgie, ak do tohto diela aspoň nenamočil svoje dychtivé, všetko vylep-šujúce prsty.“ F. P e t r o, c. d., s. 12.

72) O tom, že „čert nespál“ nakoniec svedčí aj pridelené distribučné číslo filmu: 0666. - n -, Čert nespí. *Fil-mový prehľad* 1957 (20. 4.), č. 16, nestr.

bol TUŠENÍM budúcnosti. Fantázia nestačila na skutočnosť. Jeho nasledujúce projekty (BOXER A SMŤ, PRÍPAD BARNABÁŠ KOS, KÝM SA SKONČÍ TÁTO NOC) končili pred podobnými komisiami.⁷³⁾ V najproduktívnejšom tvorivom období (1957–1965) sa tak slovami Pavla Branka stal „držiteľom neveselého rekordu nášho najšikanovanejšieho režiséra“.⁷⁴⁾ Satira podľa predstáv z roku 1954 ostala predovšetkým projektom jednej dekády, hoci aj neskôr vznikali komédie s prívlastkom satirické. Za nového Gogola československého filmu vyhlásil A. J. Liehm v roku 1967 až Miloša Formana.⁷⁵⁾

*Za navigáciu, cenné rady i pripomienky ďakujem Jelene Paštékovej
a Eduardovi Grečnerovi.*

Mgr. Martin Kaňuch (1973)

Pracuje v Slovenskom filmovom ústave. Venuje sa dejinám slovenskej kinematografie.
(SFÚ, Grösslingová 32, 811 09 Bratislava; martin.kanuch@sfu.sk)

Citované filmy:

Boxer a smrť (Peter Solan, 1962), *Čert nespí* (Peter Solan, 1956), *Drevená dedina* (Andrej Lettrich, 1954), *Fraňo Kráľ* (Peter Solan, 1954), *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (Miroslav Hubáček, 1952), *Hudba z Marsu* (Elmar Klos, Ján Kadar, 1955), *Komu dôverovať* (Peter Solan, 1954), *Kým sa skončí táto noc* (Peter Solan, 1965; pôvodný projekt: Prv než sa skončí tento deň), *Medveď* (Medved; Isidor Annenskij, 1938), *Prípad Barnabáš Kos* (Peter Solan, 1964), *Rodná zem* (Josef Mach, 1953), *Svadba* (Isidor Annenskij, 1944), *Sviatkok sv. Jörgena* (Prazdník svjatogo Jorgena; Jakov Protazanov, 1930), *Štvorylka* (Jozef Medveď, Karol Krška, 1955), *Trať voľná* (Peter Solan, 1955), *Vzorný kinematograf Jaroslava Haška* (Oldřich Lipský, 1955), *Zaostřít, prosím!* (Martin Frič, 1957).

73) K posledne menovanému pozri Martin Kaňuch, *Medzi psom a vlkom*. In: Kol. autorov, *Rodinné striebro*. Bratislava: F.T. & G. 2006, s. 188–202.

74) pb, Peter Solan – muž zaangažovaný. *Film a divadlo* 12, 1968, č. 14, s. 19.

75) A. J. Liehm, Konečne Gogol. *Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 591–595.

SUMMARY

LAUGHTER AS A WEAPON

Imagination in Satire and Slovak Film in the 1950s

Martin Kaňuch

In the 1950s, satirical film was considered, as part of the comedy production in the Czechoslovak cinema, a specific “martial art” (based on the Soviet model). The text both traces the history of purgation of this (before 1948) ideologically contaminated genre and describes the imagination of the new combat mission and specific parameters of film satire. The satire was rehabilitated mostly in order to become a “sharp political weapon” that should burn down bourgeois relics of the past through laughter. The text focuses mainly on the development of satirical projects in Slovak cinema of the given period (the literary and programming preparation of selected film projects, the practice of approving the projects) while taking as its example the first Slovak film satire ČERT NESPÍ (1956) by Peter Solan and František Žáček.

Translated by Jan Hanzlík



NA TENKÉM LEDĚ KOPRODUKČNÍ SPOLUPRÁCE

*Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině
60. let na příkladu snímku STRAŠNÁ ŽENA (1965)*

Pavel Skopal

Rok 1965 byl pro Barrandov z hlediska koprodukčních projektů poměrně přelomový: po dvouleté odmlce, kdy nevznikl žádný koprodukční snímek, se objevily tři filmy rozložené mezi velmi rozdílné zahraniční partnery. Započalo do té doby nejproduktivnější období, alespoň pokud jde o počet natočených filmů – během pěti let (1965–1969) vzniklo na Barrandově ve spolupráci se zahraničními partnery 13 snímků, dalších pět pak v bratislavském studiu Koliba. Tento relativní boom koprodukcí zahájilo společenské drama (či psychologické drama, jak o něm referoval soudobý tisk)¹⁾ TŘICET JEDNA VE STÍNU (Barrandov společně s britskou společností Raymond Stross Production),²⁾ dětský dobrodružný snímek PUŠČIK JEDE DO PRAHY (Barrandov a Bělarusfilm) a komedie³⁾ STRAŠNÁ ŽENA (Barrandov a DEFA). V následujících třech letech pak následovaly čtyři snímky se západoevropskými partnery a ještě před dopadem normalizační kulturní politiky na filmovou tvorbu bylo dokončeno 6 koprodukčních filmů v roce 1969. Důležitou roli v širším uplatnění koprodukčního modelu nepochybně sehrál zájem západoevropských producentů o festivalově úspěšné české tvůrce. Motivací byl pro ně zřejmě potenciál festivalového úspěchu mezinárodně známých režisérů, což se týkalo Vojtěcha Jasného po filmu AŽ PŘIJDE KOCOUR a Miloše Formana po LÁSKÁCH JEDNÉ PLAVOVLÁSKY. Jasného DÝMKY křížily mody populárního a uměleckého evropského filmu a velmi dobře zapadaly do portfolia koprodukcí partnera, společnosti Constantin:⁴⁾ barevný širokoúhlý snímek se odehrává v řadě atraktivních exteriérů (rakouské Alpy, anglický zámek, Londýn) a využívá populární žánrové idiomy (melodrama, „Heimat-film“, erotické komedie), byl

1) Gustav Franticl, Třicet jedna ve stínu. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965–66, č. 3, s. 5.

2) Film získal cenu FIPRESCI a UNICRIT na Berlinale 1965.

3) Žánrové charakteristiky jsou převzaty z výrobních listů k těmto třem snímkům. Srov. Archiv Barrandov studio a.s., složky k příslušným snímkům, nestr.

4) Na DÝMKÁCH se podílel Constantin Filmverleih GmbH, rakouská dceřiná společnost západoněmecké produkční firmy. K produkčním strategiím Constantinu v 60. letech srov. Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York – Oxford: Berghahn Books 2005, s. 82–87.

ovšem prezentován jako umělecký film, jak potvrzuje jeho účast v soutěži canneského festivalu. Koproducent Formanova snímku HOŘÍ, MÁ PANENKO Carlo Ponti pak neztratil o československou novou vlnu zájem ani po konfliktu s Formanem⁵⁾ a vedl dlouhou dobu jednání s Janem Němcem o natočení dvou látek, k jejichž realizaci ovšem nedošlo.⁶⁾

Ve stejném období se v čistě domácí produkci Barrandova výrazně rozšiřovalo žánrové spektrum, především v podobě muzikálů, revuálních filmů, detektivek či parodií. Koprodukcí se tento posun tolik netýkal: zatímco v 50. a na začátku 60. let byly nejvíce zastoupeny pohádky a dětské filmy (LABAKAN, LEGENDA O LÁSCE, V 6 RÁNO NA LETIŠTI, PŘÁTELÉ NA MOŘI, UPRCHLÍK) a stejného počtu dosáhly snímky válečné (ROČNÍK 21, MÁJOVÉ HVĚZDY, PRAHA NULTÁ HODINA, VELKÁ CESTA, AKCE KALIMANTAN), velkou část koprodukcí z druhé poloviny dekády představovaly už autorské umělecké snímky s festivalovými ambicemi (HOŘÍ MÁ PANENKO, TOUHA ZVANÁ ANADA, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME), popř. poměrně exploatační nápodoba modelu „evropského uměleckého filmu“ (TĚCH NĚKOLIK DNŮ..., TĚLO DIANY).⁷⁾ Výjimku představují DÝMKY Vojtěcha Jasného a STRAŠNÁ ŽENA Jindřicha Poláka, kde se exportní ambice, se kterými byla barrandovská žánrová produkce stále častěji spojována, měly naplnit za pomoci koprodukčního partnera. V těchto dvou snímcích se tedy protnul oba produkční trendy: rozšiřování žánrové nabídky a hledání finanční a distribuční podpory v koprodukčních projektech.

Liberální atmosféra druhé poloviny 60. let přinesla do žánrové i umělecké produkce žánrové idiomy, produkční zázemí a filmový materiál, herecké obsazení či exteriéry, které za normalizace už opět nebyly myslitelné, ačkoli i následující normalizační 70. léta vyprodukovala některé divácky atraktivní a publikem oblíbené žánrové snímky.⁸⁾ V tomto textu se ovšem zaměříme především na historii koprodukčního projektu studií Barrandov a DEFA STRAŠNÁ ŽENA, což umožní sledovat v paralelní perspektivě dvou socialistických kinematografií roli žánrové produkce v polovině 60. let. Uvidíme, jak se téměř současně v obou zemích upíral zájem studií na filmový muzikál či hudební revue jako na žánry, které měly v liberálnější atmosféře poloviny 60. let potenciál synergicky využít zájem především mladšího publika jak o domácí populární hudbu, tak o západoevropskou či americkou hudební a muzikálovou produkci. Pragmatičtější přístup k produkci

5) Ponti odstoupil od produkční smlouvy – využil k tomu ustanovení o minimální metráži filmu, která nebyla dodržena, zajímavé jsou ovšem požadavky, které si kladl po prvním zhlédnutí snímku a které ukazují, jaká byla jeho představa komerčně úspěšného evropského uměleckého filmu. Film podle něj nemá příběh, je příliš pomalý, erotickou scénu je nutné prodloužit alespoň na 5 minut a přetočit tak, aby působila více „sexy“. Spoléhal zjevně na distribuci v amerických art kinech, stěžoval si totiž, že film je „politicky nevýhodný“ pro exploataci v USA. Američany prý nebudou zajímat mezilidské vztahy v podobě, jak je film líčí, snímek je příliš krutý a končí špatně; americké publikum nezajímá kritičnost filmu, ale intimní příběh postav. Navrhl Formanovi film zkrátit na 50 minut, čímž vznikne „umělecky vynikající dílo“, a dotočit jednu nebo dvě další povídky. Srov. záznam jednání s Pontim a Morisem Ergasem ve dnech 27. 5. a 28. 5. 1967, Archiv Barrandov studio a. s., složka HOŘÍ, MÁ PANENKO, nestr.

6) Barrandov 1968 (Rozhovor s dramaturgem Františkem Bedřichem Kuncem). *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 1, s. 1, 3.

7) Pro strategii natáčení uměleckých snímků s vyšší produkční hodnotou a komerčním potenciálem srov. např. Peter L e v, *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press 1993.

8) Srov. Aleš D a n i e l s – Radko H á j e k, Film a divák I. *Film a doba* 35, 1989, č. 1, s. 25. Jednalo se především o komedie, např. JÁCHYME, HOĎ HO DO STROJE (1974), JAK UTOPIŤ DOKTORA MRÁČKA (1975), MAREČKU, PODEJTE MI PERO! (1976).

divácky úspěšných filmů se adekvátně k velké pozornosti věnované hudebním žánrům projevil také častějším využíváním populárních osobností z oblasti sportu či hudby. V NDR byl v interní komunikaci mezi stranickými a vládními orgány na jedné straně a filmovým studiem na straně druhé kladen stále větší důraz na masovou působnost (*massenwirksamkeit*) filmového díla – tento pojem sice implikoval zájem distribuovat vhodné kulturně-politické hodnoty publiku, ale šlo především o maximální návštěvnost, přičemž míra vyžadované ideologické hodnoty se velmi často měnila.

Polovina 60. let přitom představuje ojedinělý průsečík v žánrové produkci československého a východoněmeckého filmového průmyslu, který se neomezuje na koprodukční STRAŠNOU ŽENU. Studio DEFA mělo v letech 1965–66 silný zájem využít zkušenosti českých tvůrců (filmových a divadelních režisérů, scenáristů a choreografů) jak pro okamžité vylepšení výsledků návštěvnosti, tak pro získání zkušeností v žánrové produkci. Od roku 1967 už stáli za divácky úspěšnými žánrovými cykly indiánek a muzikálů němečtí režiséři, nicméně dva předchozí roky byly ve znamení silné „internacionalizace“ východoněmecké žánrové tvorby režiséry, scenáristy, choreografy, ale také hudebními či sportovními hvězdami z „bratrských“ socialistických zemí – Bulharska, Jugoslávie a především Československa. Snímek STRAŠNÁ ŽENA, pokud jej sledujeme v širším kontextu soudobé produkce i společenské situace v obou zemích, je tak důležitý v dvojmíru ohledu: jednak jako příklad mechanismů koprodukční spolupráce a jejich výhod i nedostatků, jednak jako pozadí pro zhodnocení alternativní praxe. Ta spočívala ve využití tvůrčího potenciálu a zkušeností jednotlivců, kteří byli „přeneseni“ do čistě domácích produkčních podmínek. Namísto problémů s budováním kompatibilního milieu, kde by mohly koexistovat a spolupracovat dva odlišné přístupy a dvojí systém produkčních norem, to měl v tomto případě být jednotlivec, který se přizpůsoboval existujícímu systému a měl v jeho rámci realizovat z hlediska diváckého úspěchu efektivní žánrové normy.

V koprodukčním snímku STRAŠNÁ ŽENA se protínají tři tendence československé a východoněmecké filmové produkce poloviny 60. let: 1. zvýšení produkční hodnoty pomocí širokoúhlého formátu a barevného materiálu 2. natáčení divácky atraktivních žánrových snímků 3. posílení atraktivity filmů využitím popularity hvězd z hudební či sportovní oblasti. Zvolený film umožňuje sledovat tyto snahy v československém prostředí a současně je srovnat s podmínkami ve filmovém průmyslu jiného státu východního bloku. Důležité pro porozumění pozici žánrových filmů zaměřených na divácký úspěch je také to, že jak v Československu, tak v NDR představovala polovina 60. let z hlediska tvůrčí svobody vrcholné období (které v případě Československa ještě několik let pokračovalo, pro německou kinematografii znamenal ovšem pohromu zákaz 12 snímků během několika měsíců po 11. plénu ÚV SED). Tvůrčí atmosféra nepochybně posilovala i ambice režisérů, takže se na obou stranách vyskytly stížnosti, že tvůrci podceňují žánrovou produkci: ústřední ředitel ČSF Alois Poledňák si stěžoval, že „několik let již trvá v našem filmu krise dobrodružného žánru. Ctižádost dělat ‚velké umění‘ zatlačila zájem autorů, režisérů i skupin o tento obor filmové činnosti.“⁹⁾ Ovšem barrandovská produkce, čítající kolem 30 filmů ročně, stačila přesto pokrýt i žánrové snímky. Oproti tomu ve studiu DEFA vzniklo v letech 1965–66 velmi málo filmů s jasnou žánrovou identitou a podíl

9) Zpráva k 16. schůzi ideologické komise ÚV KSČ, konané dne 21. června 1965.

zahraničních tvůrců na těchto snímcích byl mimořádně velký. Tento text se v návaznosti na analýzu produkce hudebních a muzikálových filmů ve studiích Barrandov a DEFA v polovině 60. let pokusí odpovědět také na otázku, jaké měla zmíněná produkční asymetrie mezi oběma filmovými studii příčiny a jak na ni reagovalo studio DEFA a Hlavní správa filmu (Hauptverwaltung Film, dále jako HV-Film), hlavní kontrolní orgán pro kinematografii při ministerstvu kultury NDR.

Barrandov: nadnárodní produkce versus lokální populární kultura

Už od počátku šedesátých let začal Československý státní film v liberálnější atmosféře a pod kontrolou stranických orgánů stále častěji volat po dvojím typu filmů – jednak po diváckých snímcích, které zastaví pokles diváků, jednak po festivalových filmech, které získají pro československou kinematografii světovou prestiž. Ideálem by pak bylo pocho-pitelně dílo úspěšné na filmových festivalech a současně hojně navštěvované: v produkčních záměrech se tedy operovalo s kategoriemi diváckého a festivalového filmu, které nemají být v rozporu. Z koprodukcí měl tomuto cíli dostat film *TRICET JEDNA VE STÍNU*, ještě zřetelněji byl takovýto úkol spojen s *DÝMKAMI* Vojtěcha Jasného. Režiséra k tomu předurčoval úspěch filmu *AŽ PŘIJDE KOCOUR* (1963) – ten získal cenu poroty v Cannes, byl divácky mimořádně úspěšný (1 794 800 diváků do konce roku 1965 – z filmů uvedených v témže roce jej překonaly pouze divácké hity *TRÍ MUŠKETÝŘI*, *VĚČNĚ ZPÍVAJÍ LESY* a *V PRAVÉ POLEDNE*)¹⁰⁾ a ještě nepřímo přinesl velké tržby pro ČSF díky výměně za divácký hit *POKLAD NA STŘÍBRNÉM JEZEŘE*.¹¹⁾ Při přípravě *DÝMEK* bylo vzhledem k nedostatku deviz od počátku jasné, že se má jednat o koprodukcii se západní kinematografií (a předpoklad koprodukční spolupráce ovlivnil i výběr konkrétních povídek).¹²⁾ *DÝMKY* byly poslány na festival do Cannes, kde ovšem žádnou cenu nezískaly, a neuspěly ani u české kritiky.¹³⁾

Jak potvrzuje i tento příklad filmu Vojtěcha Jasného, představovaly koprodukce se západním partnerem pro Barrandov důležitý zdroj kvalitního barevného materiálu, což ještě v roce 1968 otevřeně komentoval ředitel Filmexportu Ladislav Kvasnička: „Světový trh chce barevné a širokoúhlé filmy. Černobílý klasický formát, na který dosud natáčíme většinu našich filmů, znamená již předem komerční handicap. Pokud potrvá nedostatek devizových prostředků na nákup barevné suroviny ze západních států, bude se Filmexport muset snažit ve spolupráci se studii sjednávat koprodukce se západními partnery, kteří jsou ochotni dodávat barevnou surovinu.“¹⁴⁾ Koprodukce s východoevropskou zemí

10) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 277.

11) Ludvík P a c o v s k ý, Nevyhazujme peníze za filmy! *Reportér* 3, 1968, č. 4, s. 27–28.

12) Srov. rozhovor s Vojtěchem Jasným: Vl. B y s t r o v, *Dýmky*. *Rudé právo* 46, 5. května 1966, č. 123, s. 2.

13) Srov. např. glosu A. J. L i e h m, *Literární noviny* 15, 1966, č. 37, s. 8, nebo Alois Hu m p l í k, Špatně „zakouřené“ *Dýmky*. *Práce*, 22. dubna 1966.

14) Miloš F i a l a, Dovoz a vývoz filmů ve světle faktů. *Rudé právo* 49, 28. 11. 1968, s. 5.

sice tuto výhodu nezajišťovala, ale znamenala alespoň dělbu nákladů – třebaže ty byly u koprodukcí pochopitelně vždy sumárně výrazně vyšší, než kdyby film natáčelo jedno studio.¹⁵⁾ Současně ale koprodukce otevírala celou řadu potenciálních problémů a konfliktů, a to nejen na úrovni odlišné představy o reakcích domácího publika a cenzurních orgánů na stylistické a narativní postupy, jak uvidíme na příkladech koprodukcí ROČNÍK 21 a STRAŠNÁ ŽENA, ale také z hlediska velmi obtížné transkulturní přenosnosti atraktivity filmových hvězd.

Například u DÝMEK se západní koproducent snažil využít popularity filmových hvězd na trzích, ze kterých získával podíl na tržbách¹⁶⁾ – Constantin si ve smlouvě vymínil, aby alespoň 6 hlavních postav bylo obsazeno německými nebo zahraničními herci. Jasný chtěl povídky obsazovat „národně“, tedy amerického herce pro roli v *Hercově dýmce*, stylizované jako americká němá groteska, a britského herce Michaela Redgravea pro roli lorda. Constantin ovšem trval na obsazení německými a rakouskými herci, např. Richardem Münchem a Walterem Gillerem, a také dánskou, ovšem i v SRN populární zpěvačkou Gitte Haeningovou.¹⁷⁾ Pro české publikum byla jména Gillera či Tillerové známá především ze západoněmecké komedie Kurta Hoffmana ZÁMEK GRIPSHOLM, kde hrála – stejně jako v DÝMKÁCH – i Jana Brejchová. V Československu nebyl manželský pár Giller-Tillerová zdaleka tak populární jako v Německu a Rakousku, ovšem ZÁMEK GRIPSHOLM vidělo v českých zemích 1 617 000 diváků¹⁸⁾ a článek v *Divadelních a filmových novinách*, věnovaný plně jejich rodinnému životu, velmi dobře ilustruje, jak se v těchto letech (znovu)utvářel diskurz filmových hvězd.¹⁹⁾ V 50. letech nebylo vytváření mediálního obrazu „hvězdy“ možné – alespoň ne přímočaře, bez vhodného ideologického zdůvodnění. Poúnorové účtování s příznaky „staré“, „měšťácké“ kultury vylučovalo rozvíjení hvězdného diskurzu a ještě v roce 1958 prohlašuje článek v *Rudém právu*, že je „slepé obdivování filmových ‚hvězd‘ to tam.“²⁰⁾ Od konce 50. let a začátku let šedesátých se ale objevují stále častěji publikace o filmových hercích, natáčí se krátké herecké medailonky uváděné jako předfilm v kinech, organizují se divácké ankety, v tisku se začíná psát o soukromí herců a hereček a do novinářského diskurzu proniká samotný pojem filmové hvězdy, používaný bez uvozovek a ironie. Diskurz filmové hvězdy se roz-

15) Konkrétní představu o nárůstu výdajů nám nabízí zpráva vedoucího produkce filmu ROČNÍK 21 Adolfa Fischera: podle jeho předběžné kalkulace by náklady na film činily v případě samostatné produkce DEFY 2 200 000 marek, při koprodukci je to přibližně 70% této částky, na české straně byl předpokládán podíl 3 mil. korun a při samostatné produkci by náklady dosáhly výše 4,3–4,5 mil. Kčs. Bundesarchiv Berlin (BArch), DR 117, sign. 33495.

16) Podle koprodukční smlouvy měl Constantin vyhrazena práva k filmu (včetně televizních práv) pro oba německé státy, Rakousko, Švýcarsko, Itálii a Francii, Filmexport pro Československo, SSSR, Polsko, Maďarsko, Rumunsko, Čínu a Albánii. Tržby z ostatních zemí se dělily 50/50. Oproti jiným smlouvám se západními partnery bylo výjimečné, že práva pro NDR patřila západnímu koproducentovi. Srov. Archiv Barrandov studio a.s., složka k filmu DÝMKY, nestr.

17) Srov. rukopis deníku Vojtěcha Jasného, s. 327–334. Osobní archiv V. Jasného je uložen na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, za zpřístupnění děkuji Jiřímu Voráčovi.

18) Srov. Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 309.

19) Lída G r o s s o v á, Nadja Tillerová na 40 vteřin v Dýmce & ještě o něčem jiném... *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965–66, s. 9.

20) Karel V a n ě k, Nejde o hvězdy. *Rudé právo* 38, 12. 8. 1958, s. 2.

víjel v tisku především v souvislosti se dvěma herečkami, Janou Brejchovou a později Olgou Schoberovou.²¹⁾

Postupně se tedy hvězdný diskurz začal rozvíjet i v Československu, a jak uvidíme i na příkladu STRAŠNÉ ŽENY, objevila se v polovině 60. let v českém filmu do té doby neexistující praxe: využití hvězd z jiných mediálních či medializovaných oblastí filmovým průmyslem ve fikčních filmech. Stále častěji byly do filmů, mnohdy do hlavních rolí, obsazovány populární osobnosti, především hudební interpreti a divadelní herci jako Jiří Suchý a Jiří Šlitr, Waldemar Matuška či Karel Gott. Tento vývoj byl umožněn především rozšířením režimem akceptované žánrové hudební palety, která se pootevřela bigbítu, twistu i jazzu, a rostoucí rolí televize pro budování popularity pěveckých i divadelních hvězd. Důležitý signál pro revuální filmy a muzikály 60. let, které pochopitelně tento typ vnější mediální popularity využívaly nejvýrazněji, představoval nepochybně i velký úspěch divadelní muzikálové produkce. Ta začala být uváděna v roce 1958 (italský muzikál *Když je v Římě neděle*) a ve větším rozsahu od počátku 60. let. V repertoáru divadel se objevily italské hudební komedie *Dobrou noc, Beino!* (1960) a *Mandarín pro Teofila* (1962), muzikály anglické (*Bleší trh* /1961/ a *Sladká Irma* /1962/) i americké (*Kiss me, Kate* /1963/ a *My Fair Lady* /1964/). Ve stejnou dobu zahájilo divadlo Semafor sérii hudebních komedií: *Člověk z půdy* (1959), *Taková ztráta krve* (1960), *Šest žen* (1962), krátce se muzikálu věnovalo i Večerní Brno (např. *Drak je drak*, 1963).²²⁾ Obecenstvo mělo v polovině 60. let velký zájem o zahraniční muzikály (*My Fair Lady*, *Kankán*, *Den želvy*) obsazené českými pěveckými hvězdami (Eva Pilarová, Josef Zíma, Milan Chladil).²³⁾

Na zájem především mladého publika o populární hudbu reagovala filmová produkce nejen obsazováním zpěváků a hudebníků do hlavních či epizodních rolí, ale i tím, že nechala populární herce, jako byli Oldřich Nový a Karel Höger, hrát jazz (DVA Z ONOHO SVĚTA), resp. tančit twist (KOMEDIE S KLIKOU, kde Jiřina Bohdalová také zpívá v baru s Karlem Gottem). Popularita Suchého a Šlitra učinila filmové hity z filmů BYLO NÁS DESET a KDYBY TISÍC KLARINETŮ, muzikálem nejvýše hodnoceným kritikou i Československým státním filmem STARCI NA CHMELU prochází trojice bigbítových „kytaristů v černém“ Josef Laufer, Josef Koníček a Petr Musil, do DÝMEK obsadil Jasný Waldemara Matušku, ve STRAŠNÉ ŽENĚ hraje skupina Olympic. Reakce německého tisku na koprodukční STRAŠ-

21) Rozvoji hvězdného diskurzu v souvislosti s Olgou Schoberovou věnovala svoji diplomovou práci Vladimíra Chytilová: *Olga Schoberová: Filmová hvězda v kontextu československé a evropské kinematografie 60. let*. Brno: Masarykova univerzita 2010. Za cenné postřehy k obrazu Brejchové v dobovém tisku děkuji Lukáši Skupovi.

22) Vladimír J u s t, *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia 2010, s. 78–79; Josef K o t e k, *O české populární hudbě a jejích posluchačích (Od historie k současnosti)*. Praha: Panton 1990, s. 281; týž, *Dějiny populární hudby a zpěvu 1918–1968*. Praha: Academia 1998, s. 321.

23) Článek v *Divadelních a filmových novinách* s ironií popisoval muzikálový boom a dramaturgii divadel, vedenou zájmem o vysoké tržby: „Bylo mně potěšením zhlédnout dobře naplněnou reprízu muzikálu *Amore Mio* v Nuslicích, kam obětavé autobusy, sloužící do roztrhání těla, svezly stovky uměníchivých venkovanů za Josefem Zímou a Milanem Chladilem [...] Není pochyb o tom, že paví pera a skoro nahé ženy přilákají do Karlína na *Kankán* i tu početnou skupinu publika, která píše do novin rozhořčené nepodepsané protesty proti moderním psycho-erotickým filmům, neboť *Kankán* není ani psycho ani moderní.“ Jiří B a j e r, Světla a stíny muzikálu. *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965–66, č. 13, s. 3.

NOU ŽENU ovšem ukazuje současně kulturní limity tohoto přístupu. Popularita domácích filmových herců v Československu a NDR se prakticky neprotínala (alespoň do druhé poloviny 60. let, kdy se takovou sdílenou hvězdou stal Gojko Mitić), vkus a zájem československého a východoněmeckého publika se překrýval spíše u hvězd západoevropských, jako byli Gérard Philipe, Gina Lollobrigida či Brigitte Bardotová.²⁴⁾ K rozdílu v žánrové tradici a očekáváních publika (německý tisk si například stěžoval, že ve STRAŠNÉ ŽENĚ chybí zapamatovatelné šláгры) tak přistupoval problém rozdílného fungování filmu v pragmatické rovině, když například publiku v NDR chyběla divácká zkušenost s komickými rolemi Vladimíra Menšíka či Jiřího Sováka – a německý tisk naopak poukazoval na epizodní role českému divákovi málo známých německých komiků.²⁵⁾

Pro diváky, nebo pro festivaly? Žánrový film na Barrandově

Podívejme se nejprve na žánrové rozvrstvení, ambice a záměry Barrandova, a to perspektivou dvou dokumentů, které jsou specifické, a přitom důležité v tom, že formulovaly základní parametry plánované produkce s cílem obhájit ji směrem k dohlížecím stranickým orgánům. Prvním z nich je dramaturgický plán Barrandova na rok 1964, který počítal s výrobou 30 filmů a ohlašoval vyšší podíl zábavních snímků, především komedií, jež měly představovat třetinu produkce – jako jednu z příčin tohoto rozmachu plán výslovně uvádí politické uvolnění po 12. sjezdu KSČ. Přípravovalo se natáčení tří hudebních komedií, přičemž u snímku KDYBY TISÍC KLARINETŮ se automaticky předpokládal zájem publika díky tomu, že film má obsahovat 15 nových písní Suchého a Šlitra. Film měl být „moderní filmovou revuí“ s oblíbenými šlágray – tomuto očekávání odpovídal i finanční limit pro produkci ve výši 4,5 mil. Kčs. Snímkem STARCI NA CHMELU se měli tvůrci pokusit o hudební taneční film „typu WEST SIDE STORY“, tedy amerického muzikálu, o jehož koupi měl ČSF zájem jako o zaručený divácký hit. Oba snímky dosáhly mimořádného úspěchu (návštěvnost do roku 1970 3 586 000 pro KDYBY TISÍC KLARINETŮ a 2 276 100 pro STARCE NA CHMELU). Z hudebních filmů pouze LOV NA MAMUTA propadl (281 300 diváků), podle hodnocení Karla Moravy a Ivo Pondělíčka z jejich sociologického výzkumu filmového publika to bylo způsobeno jeho „naivitou, roztržitostí a neorganickým zapojením tanečních složek“.²⁶⁾ Velmi úspěšný byl ovšem snímek, který rozší-

24) S tímto problémem (ne)přenositelnosti atraktivity hereckých hvězd se potýkaly ve stejné době i západoevropské koprodukce, srov. Tim B e r g f e l d e r, *The Nation Vanishes: European Co-Productions and Popular Genre Formulae in the 1950s nad 1960s*. In: Mette H j o r t – Scott M a c k e n z i e (eds.), *Cinema and Nation*. London – New York: Routledge 2000, s. 139–152. Hlasování čtenářů časopisu *Neues Leben* v roce 1964 rozlišovalo kategorie nejlepší herec/herečka studia DEFA a nejlepší herec/herečka zahraniční. V kategorii zahraničních herců zvítězil Jean Marais před Horstem Buchholzem a Alainem Delonem, v kategorii hereček Brigitte Bardotová před Simone Signoretovou, třetí byla Jana Brejchová. Srov. Claudia F e l l m e r, *Stars in East German Cinema*. Disertační práce, University of Southampton, 2002, s. 184.

25) Srov. např. Anon., *Verwässerte Revue. Märkische Volkstimme*, Potsdam, 18. 8. 1965.

26) Ivo P o n d ě l í č e k – Karel M o r a v a, *Proměny filmového hlediště v ČSR (1966–1968)*. Praha: Český filmový ústav 1969, s. 45.

řil žánrové spektrum domácí produkce do té doby sotva přijatelným způsobem,²⁷⁾ parodií westernu – LIMONÁDOVÉHO JOEA vidělo 3 102 500 diváků a dramaturgický plán připisoval filmu vhodnou kulturně-politickou hodnotu tím, že ho představoval jako persifláž kapitalistického světa. Dramaturgický plán se snažil filmovou verzi distancovat od předchozí divadelní inscenace – nepůjde prý už jen o parodii operetního a literárního nevku, ale o satiru, která odhaluje pokrytecké kovbojské hrdinství. Hrdinovi jde jen o obchod s limonádou a jsou tak demaskovány základy kapitalismu. STRAŠNÁ ŽENA je v tomto plánu charakterizována žánrově jako lední revue a představena jednoznačně jako vývozní artikel: „jedná se o lední revue, kterou chceme kvůli vysoké úrovni našich krasobruslařů uvádět v zahraničí“.

Druhým ze zmíněných dokumentů je zpráva k „ideovému zaměření současné československé filmové tvorby“ pro ideologickou komisi ÚV KSČ z června 1965. Zde ředitel ČSF Poledňák vymezoval prostor, který má být věnován divácky náročným, „experimentálním“ či „exklusivním“ (sic) filmům, jež získávají i ocenění na mezinárodních filmových festivalech, jak tomu bylo v případě filmu DÉMANTY NOCI. Z produkce 30 filmů z roku 1964 zařadil do této kategorie dva, takže tyto filmy nepřekročily „své zdravé proporce“.²⁸⁾ Větší pozornost věnoval ovšem žánrové tvorbě, rok 1965 měl přinést zlepšení v kategorii dobrodružných snímků, do níž Poledňák počítal i pět detektivek. Lední revue STRAŠNÁ ŽENA a muzikál DÁMA NA KOLEJÍCH podle něj navázaly na *novou tradici* hudebních filmů, tj. na jednoznačně chválené STARCE NA CHMELU i na film KDYBY TISÍC KLARINETŮ, divácký hit, který Poledňák bránil proti tuzemské filmové kritice – je patrné, že na Barrandově se začal uplatňovat model žánrového cyklu, tedy opakování úspěšného žánrového modelu, zde spojeného nejvýrazněji se scenáristou Vratislavem Blažkem (muzikály či hudební revue STARCÍ NA CHMELU, STRAŠNÁ ŽENA a DÁMA NA KOLEJÍCH a také výše zmíněná hudební veselohra DVA Z ONOHO SVĚTA).²⁹⁾ Poledňákově shrnutí situace ukazuje, který pól z kategorií žánrové versus festivalové filmy by měl hrát prim: „Už dnes je možno konstatovat, že výrobní plán roku 1965 má méně ‚festivalových‘ titulů a že se více soustřeďuje na hledání cest k domácímu divákovi. Za předpokladu, že i tyto filmy budou mít svou vysokou uměleckou úroveň, nebudou pak ani tyto dvě kategorie – festivalová a divácká – v rozporu.“ V době rozjezdu nové vlny nebyly nejdůležitějším oficiálním kritériem a cílem tvorby umělecká kvalita a festivalové vavříny, ale divácký úspěch žánrových filmů.

27) I když nutno poznamenat, že se jednalo o adaptaci literární předlohy, která vyšla nejprve časopisecky již v roce 1940 a po odmítavé kritice knižního vydání z roku 1946 byla jako divadelní hra znovu uvedena v Divadle estrády a satiry až o devět let později. Srov. Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989: I. 1945–1948*. Praha: Academia 2007, s. 317–318; též, *Dějiny české literatury 1945–1989: I. 1948–1958*. Praha: Academia 2007, s. 384.

28) Zpráva k 16. schůzi ideologické komise ÚV KSČ, konané dne 21. června 1965. l. 8.

29) S výjimkou STARCŮ NA CHMELU vznikly všechny v tvůrčí skupině Feix–Brož, stejně jako následující revue TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ s Waldemarem Matuškou, Josefem Zímou, Václavem Neckářem, Karlem Gottem, Evou Pilarovou či skupinou Olympic.

STRAŠNÁ ŽENA

– „sladký život“ a socialistická realita

V českých kinech dosáhl snímek STRAŠNÁ ŽENA do konce roku 1970 v návštěvnosti 664 100 diváků, což je přibližně třetina, resp. polovina ve srovnání s nejúspěšnějšími snímky téhož produkčního roku, kterými byly LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY (1 888 800 diváků) a BÍLÁ PANÍ (1 425 400) – ovšem stále to bylo více než cenami ověřený OBCHOD NA KORZE (613 700) či výše zmíněná koprodukce 31 VE STÍNU (340 800). Vyšší návštěvnost z 32 snímků vyrobených v roce 1965 dosáhla už jen adaptace Škvoreckého detektivních povídek ZLOČIN V DÍVČÍ ŠKOLE (999 200), další detektivka ALIBI NA VODĚ (827 200) a Brynychův snímek s výraznou erotickou scénou SOUVHĚZDÍ PANNY (790 500).

Jak už jsme zmínili, dramaturgický plán počítal s tímto snímkem pro export,³⁰⁾ čemuž odpovídala i volba obtížně dostupného barevného materiálu Eastmancolor v době, kdy kvůli nedostatku deviz byla naprostá většina barevných filmů natáčena na notoricky nespolehlivý východoněmecký materiál Orwo. Pracovat s Eastmancolorem představovalo výjimečnou příležitost, kterou do té doby nabízela jen koprodukce se západním partnerem.³¹⁾ Také rozpočet snímku byl relativně vysoký: jako limit byla stanovena částka 4,2 mil. Kčs, více peněz dostala k dispozici pouze Zemanova BLÁZNOVA KRONIKA (4,7 mil. Kčs) a „moderní filmová revue“ KDYBY TISÍC KLARINETŮ (4,5 mil.). Rozpočet byl ovšem výslovně stanoven jako „nepřekročitelný“, což mohl být důvod, proč česká strana navrhla odstoupit od natáčení plánované stereofonní zvukové stopy – barrandovská tvůrčí skupina Karel Feix – Miloš Brož argumentovala tím, že u nás i v zahraničí je reprodukce stereozvuku stále velmi nedokonalá a může film v důsledku poškodit, takže stereofonní natáčení vyžaduje neúčelně vynaložené náklady na nahrávky a míchačky. Německý partner tuto změnu na své straně sice nejprve odmítl, ale interní zpráva studia DEFA o produkci už popisuje odstoupení od 4-kanálové magnetické zvukové stopy jako věc vzájemné dohody s Barrandovem.³²⁾

Důležitější rozdíl v postoji koprodukčních partnerů, popř. příslušných dohlížecích stranických orgánů, se ovšem týkal finálního sestřihu filmu. Barrandov dal souhlas ke změnám, které navrhl Günter Karl, vedoucí tvůrčí skupiny Roter Kreis. Týkaly se úvodu a závěru filmu, který ve verzi studia DEFA začínal „reálnou“ scénou v televizním studiu, zatímco česká verze přímo v představách hlavního hrdiny. Některé fantazijní scény (zastřelení hokejisty, vězení a soud) jsou tak pro snazší orientaci diváka přesunuty z úvodu na závěr, což mělo zajistit příznivější diváckou odezvu a potvrdily to údajně i zkušební projekce. Podle záznamu o jednání barrandovské tvůrčí skupiny s DEFOU hodnotila

30) V tomto ohledu film příliš neuspěl, kromě několika států východního bloku jej Filmexport prodal pouze do Itálie. Srov. Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1961–1965*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 250; Týž, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 259.

31) Miloš Forman poznamenal ve svých pamětech k natáčení HOŘÍ, MÁ PANENKO: „jen nejstarší a nejprominentnější režiséři získali východoněmecký materiál Orwo (...) Pontiho peníze nám umožnily pořídit vysoce kvalitní materiál ze Západu“. Miloš F o r m a n – J a n N o v á k: *Co já vím. Autobiografie Miloše Formana*. Praha: Atlantis 1994, s. 210.

32) Dopis z 27. července 1964. Archiv Barrandov studio a.s., složka k filmu STRAŠNÁ ŽENA, nestr.; Zpráva o průběhu koprodukce, BArch, fond DEFA, DR 117, sign. 33062, 3. složka.

česká strana změnu negativně („oba obrazy [soudu] jsou spojeny v jeden, neúnosně dlouhý celek. [...] Tento návrh je zřejmě diktován snahou přiblížit podobu filmu německé, pro nás těžkopádné, logice, film by touto změnou pro nás mnoho ztratil – ztratilo by se překvapení, které přináší první obraz, začátek by byl těžkopádnější, na konci by byly nahromaděny všechny bruslařské scény a písničky“). DEFA provedla změny ve střihu na žádost distribuce – jinak by prý nemohl být film uveden na tzv. Letních filmových dnech (Sommerfilmtage).³³⁾ Výsledkem byla dohoda o změnách pro potřeby uvedení v NDR.³⁴⁾

Nebylo to poprvé, kdy se u československo-východoněmecké koprodukce řešila otázka závěrečného sestřihu³⁵⁾ – v předchozím případě ROČNÍKU 21 ovšem nezasahoval producent či distributor, ale strážci kulturně-politické linie z HV-Film. V únoru 1957 obdržel ředitel studia DEFA Albert Wilkening řadu doporučení ke scénáři filmu, k nimž patřil návrh vynechat úvodní sekvenci, tedy záběry z bombardováním zničeného města. Ty se v závěrečné podobě filmu objevují skutečně až po úvodní sekvenci seznamující diváka s muži, odváděnými na nucené práce do Německa. I HV-Film se při svých návrzích odvolával na předpokládané reakce publika („Z různých pozorování našeho publika věříme, že takovéto motivy na úvod snímku nejsou v dnešní filmové produkci vhodné“).³⁶⁾ Tyto příklady poukazují na odlišné modely diváckých očekávání, které si pro své potřeby vytvářeli strážci kulturní politiky a představitelé filmového průmyslu.

U ROČNÍKU 21 jsou východiska této rozdílné konstrukce divácké recepce zřejmá. Podle české explikace vepsané na úvod jedné z verzí scénáře prochází hlavní hrdina filmu, mladý Čech nasazený na nucené práce do Německa, vývojem od názoru, že „Němci jsou všichni stejní, není možné se s nimi dorozumět“, k poznání, že „je také jiné Německo,

33) Letní přehlídka, konaná od roku 1962 – nasazovalo se na ni 8–10 divácky nejatraktivnějších titulů daného roku.

34) Dodatek č. 2 ke smlouvě o společné výrobě filmu STRAŠNÁ ŽENA, 16. května 1964; Záznam o jednání s DEFOU o zakončení koprodukčního filmu STRAŠNÁ ŽENA dne 22. února a 8. března 1965. Archiv Barandov studio a.s., složka k filmu STRAŠNÁ ŽENA; hodnotící zpráva o filmu STRAŠNÁ ŽENA ze dne 14. října 1965, BArch, DR 117, sign. 25748, sl. 1, nestr.

35) Zvláštní kapitolu představuje proces přijímání čistě národní produkce do distribuce druhého státu, kde se v 50. letech projevovaly další důvody odmítnutí – kromě rozdílů v hodnocení estetických a edukačních kvalit či žánrových vlastností (STRAKONICKÝ DUDÁK pro „nedostatek kladného působení na diváka a jistou mystiku scén“, HRÁTKY S ČERTEM pro „rozvláčenost, malou filmovost a pro primitivnost výpravy“, FLORENC 13.30 „pro nedostatek vtupu i výchovného působení“, RUDÁ ZÁŘE NAD KLDNEM „pro celkovou slabší úroveň a nedostatečnou výraznost“) to byl například odlišný přístup k církvi (odmítnutí DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA, kde podle hodnocení československé strany o nepřijetí rozhodovala „nejvyšší politická místa“ v NDR kvůli složité situaci v oblasti církve a z obav negativního vlivu filmu na „příslušníky nově tvořené lidové armády“). V případě ŠKOLY OTCŮ navrhla německá strana také změnu dialogů tak, aby se nemluvilo o pohraniční oblasti, ale pouze o venkově: „uvedený výraz i věta o ponechání sešlého domku pro učitele potvrzují západoněmeckou propagandu o nedostatecích osídlení čs. pohraničí.“ Československé ministerstvo zahraničí se ale zase obávalo, že „podstatný rozdíl v obou verzích, zejména při zpracování v NDR, by mohl být politicky zneužit západoněmeckou reakcí.“ Ideologicky motivované změny střihu tedy byly zjevně považovány za citlivý a příliš viditelný zásah do filmu, než aby jich mohlo být v širším rozsahu využíváno. Srov. popis setkání s vedoucím Hlavní správy Ackermannem v listopadu 1957. Archiv ministerstva zahraničních věcí, Teritoriální odbor obyčejné, fond NDR, k. 27 – osvěta – archiv: film, 1945–1959.

36) BArch, DR 117, sign. 33495, nestr.

se kterým je možno se sbratřit“.³⁷⁾ Bez ohledu na toto ideové zdůvodnění nabízel *českému* divákovi záběr zničeného německého města optiku vítězství nad okupantem a zaslouženého trestu. Komplikovanější je spekulace nad odlišným hodnocením působení střihu snímku *STRAŠNÁ ŽENA*. Německá distribuce viděla zjevně rozpor mezi složitějším syžetem a modelem zábavního „letního“ filmu určeného pro Letní filmové dny. Ovšem i česká strana chápala film jako atraktivní trhák pro letní sezónu – rozdíl tedy byl zřejmě v tom, jakou míru tolerance k narativně komplikovanější struktuře přisuzovaly obě strany „svému“ publiku. Reakce recenzentů v Československu byla výrazně záporná, ale kritika se netýkala narativní struktury. To sice nevypovídá o skutečné reakci diváků (tu naznačují spíše obstojné domácí výsledky návštěvnosti), ale naznačuje vstřícnost kritiky ke hře s narativními postupy, a to i v případě žánrové produkce.

Dalším důvodem pro užití takovéto komplikované struktury mohly být exportní záměry s filmem v době francouzské nové vlny a modernistických postupů Alaina Resnais či Federica Felliniho. V jedné z hudebních scén filmu ostatně odkazuje text písně a mizanscéna na Felliniho a jeho filmy *8 1/2* a *SLADKÝ ŽIVOT*, což odpovídá způsobu, jak jsou inscenovány některé fantazijní scény, tedy jako parodie „sladkého života“. Narace filmu vymezovala dvě vyprávěcí roviny – skutečnost na jedné straně, a žárlivostí vyvolané představy hlavního hrdiny na straně druhé. „Realita“ představuje doktora společenských věd Pavla Nováka (Jiří Lír), odborníka na socialistické manželství, jehož ideální podobu má ztělesňovat Novákův vlastní manželský svazek s krasobruslařkou Evou (Olga Divínová). Ovšem právě v den, kde pozve na večeři mladý manželský pár před rozvodem, aby jim ukázal, jak může ideální manželství založené na vzájemné důvěře vypadat, jeho žena se poprvé za celou dobu jejich vztahu opozdí. Důvodem se na konci filmu ukáže být zaseknutý výtah. Satirická rovina filmu evokuje v té době už řadu let odeznělou komunální satiru 50. let: fungující socialistické mezilidské vztahy jsou ohrožovány nedokonalostmi socialistické modernizace, k nimž patří pokažený výtah nebo nedostatek bytů pro manžele, kteří musí sdílet rozdělený byt se svědcem žen Koubou (Vladimír Menšík).³⁸⁾ Ve filmu se tedy rovina „reality“ odehrává v žánru komedie s některými satirickými prvky. Kromě toho se ale pan Novák propadá do neovladatelných představ, vyvolaných žárlivostí, čímž je motivována druhá rovina vyprávění, stylizovaná jako hudební revue. Toto žánrové rozštěpení narace umožnilo scénáristovi Vratislavu Blažkovi³⁹⁾ oddělit obraz nedokončeného a nedokonalého projektu socialistické modernity od obrazů modernity jiného typu, spojené s konzumním potěšením a omezené na svět fantazií. Zatímco německá kritika, celkově vůči filmu rezervovaná, chválila zřetelné oddělení

37) Dopis ministerstva kultury řediteli ČSF Markovi z 10. listopadu 1955 na urgenci ministerstva zahraničí. Archiv Barrandov studio a.s., složka filmu *ROČNÍK 21*, body k scénariu, nestr.

38) Že bylo téma manželství, rodičovství a bydlení vnímáno v polovině 60. let jako klíčové v kontextu výsledků socialistické modernizace, ukazuje jeho reflexe další komedií z téhož roku – *DĚLKA POLIBKU DEVADEŠÁT*, kde je manželský pár bez vlastního bytu přestěhován do supermoderní vily poté, co se jim narodí paterčata. Ve vile pak musí bojovat s nástrahami nefunkční techniky a především s požadavky na to, aby se stali modelem výkonnosti – v plození dětí.

39) Blažek měl v době práce na *STRAŠNÉ ŽENĚ* za sebou velký kritický úspěch s muzikálem *STARCI NA CHMELU* a kromě toho také zkušenosti s psaním scénářů pro „reálné“ lední revue (a muzikálu se zamýšlel věnovat i poté, v roce 1968 se chystalo natáčení muzikálu *Král a kráska /Šeherezáda/*, s ohledem na náročné exteriéry mělo jít o koprodukcii).

dvou narativních rovin, recenzenti v Československu si nestěžovali na jejich prolínání, přítomné ve střihu pro československá kina, ale měli problém přijmout, že konvence muzikálu sloužily Blažkovi k inscenování atraktivních obrazů „západního“ konzumního životního stylu bez jasně ironické distance.

Na ledě i ve vodě: DEFA a „vypůjčené hvězdy“

STRAŠNÁ ŽENA vznikla v době, kdy Barrandov měl s praxí využívání mimofilmových hvězd či celebrit pro zvýšení divácké atraktivity výrazně bohatší zkušenosti než DEFA.⁴⁰⁾ Je pravda, že jak v Československu, tak v NDR se v první polovině 60. let začalo více debatovat o propagačních nástrojích pro zvýšení návštěvnosti, za jejíž pokles byla filmovým průmyslem obviňována především televize. Objevovaly se texty věnované propagačnímu významu filmových plakátů, fotosek, reklamních předmětů, v Československu vydávala Ústřední půjčovna filmů časopis s výmluvným názvem *Filmová propagace* a stále častěji byla využívána popularita filmových herců. DEFA již na konci 50. let využila možnosti zahájit koprodukční spolupráci s francouzskými partnery a vznikly tak filmy s mezinárodně známými hvězdami jako Gérard Philipe, Simone Signoretová či Yves Montand a z domácích herců se vedle Günthera Simona či Erwina Geschonnecka, populárních mezi německým publikem již od 50. let, začaly objevovat nové hvězdy, jako Rolf Herricht, Armin Mueller-Stahl, Angelica Domröse či Christel Bodensteinová. Jejich hvězdnost byla ovšem vytvářena až v souvislosti s filmovými rolemi – nepřinášely si tedy hvězdný status z jiné oblasti či jiného média. Určité výjimky představovali pouze Manfred Krug a Rolf Herricht. Krug byl známý jako jazzový hudebník⁴¹⁾ a hrál (společně se svojí jazzovou skupinou Jazz-Optimisten) hlavní roli v koprodukci s Bulharskem *DIE ANTIKE MÜNZE* (po boku bulharské populární zpěvačky Liany Antonové); Herricht byl známý komik a televizní bavič.

Obsazení populárních sportovců bylo tedy ve východoněmeckém kontextu relativně novou praxí, byť pro německé publikum zřejmě nepředstavoval ani dvojnásobný mistr Evropy a stříbrný medailista z olympijských her Karol Divín velké lákadlo. To už ovšem neplatí o obsazení německé vicemistryně Evropy Christiane Lanzkeové do filmu, který vznikl o dva roky později opět ve skupině Roter-Kreis a který natáčel Kurt Maetzig: *DAS MÄDCHEN AUF DEM BRETT*. Materiál DEFY určený pro potřeby kin charakterizoval ten-

40) A přistupoval k této praxi se stále výraznější reflexivitou: ve filmu *SMRT ZA OPONOU* (1966) se v úvodní sekvenci pašerák drog, kterého hraje Waldemar Matuška, zaposlouchá do písně z magnetofonu, s výrazem odporu zhodnotí výkon interpreta slovy „řve jako pavián“, a přístroj vypne – onu píseň zpívá sám Matuška.

41) K ustavování hvězdného diskurzu v NDR, propagačním strategiím a také ke kariéře Manfreda Kruga srov. C. F e l l m e r, c. d.; Stefan S o l d o v i e r i, *Managing Stars: Manfred Krug and the Politics of Entertainment in GDR Cinema*. In: Barton B y g – Betheny M o o r e (eds.), *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA Film*. Washington, D.C.: American Institute for Contemporary German Studies 2002, s. 46–61; též, *The Politics of the Popular: Trace of the Stones* (Frank Beyer 1966/89) and *the Discourse on Stardom in the GDR Cinema*. In: Randall H a l l e – Margaret M c C a r t h y (eds.), *Light Motives. German Popular Film in Perspective*. Detroit: Wayne State University 2003, s. 220–236.

to snímek jako „film ze současnosti“ (*Gegenwartsfilm*)⁴²⁾ a dodával mu patřičnou ideovou a výchovnou váhu: film je vyznáním státu dělníků a rolníků; netýká se čistě sportovních problémů, ale také mezilidských vztahů v socialistické společnosti; ukazuje, jak správně žít; je to stranický, ale ne nadsazeně didaktický film; vyvrací západními státy prosazovanou tezi – tezi o „státních amatérech“ (*Staatsamateur* – tedy argument, že ve východním bloku jsou vrcholoví sportovci označováni za amatéry, ale díky státní péči jsou faktickými profesionály).⁴³⁾ Pokyny pro propagaci ale kladly důraz také na „hvězdu“ Lanzkeovou, i když způsobem, který odpovídá parametrům diskurzu o filmových hvězdách v NDR a metodám jejich propagace – při vymezování se vůči „západnímu“ typu hvězdnosti byli herci prezentováni jako „obyčejné“ hvězdy, jejichž způsob života se neliší od života jejich fanoušků.⁴⁴⁾ V tomto konkrétním případě byla Lanzkeová označena za „hvězdu bez pudru a líčidel“ (*Ein Star ohne Puder und Schminke*). Ovšem režisér filmu Kurt Maetzig měl mnohem pragmatičtější a razantnější přístup k využití popularity hlavní představitelky. V interním rozhovoru s novinářem dal najevo své rozčilení nad tím, jak opatrně a vlažně přistoupil tisk k referování o filmu, ve kterém hraje známá sportovkyně: „Podle Maetziga musí být skutečnost, že mistryně sportu, navíc vicemistryně Evropy hraje v DEFA filmu, pojata jako senzace. Na Západě se platí za jméno 5 tisíc marek, zde dáváme jen 125 marek denní gáže. Jinde se [Maetzig] vyjádřil, že celkově dáváme málo na reklamu, musíme v tom udělat mnohem víc. Když točíme film, musíme dát taky peníze na reklamu. [...] Milion marek nejsou na reklamu žádné peníze. Navíc se obvykle nefotí při natáčení, nemáme fotografie, jen asistenty kamery, a ti jsou příliš zaplnění, než aby dělali fotky. Ve Francii mají např. ke každému filmu dva fotografie, jednoho pro pořizování fotosek a druhého pro záběry z natáčení. Jestlipak si prý myslím, že kapitalisté vyhazují peníze na dlažbu. Během našeho rozhovoru mi dal s. Maetzig najevo, že očekává, že naše velké ilustrované magazíny přinesou něco o velkých sportovních výkonech v jeho filmu.“⁴⁵⁾ Nároky, které vyslovil Maetzig neveřejně, šly mnohem dál, než co umožňovala propagační praxe – důraz na výjimečnost sportovního výkonu, na hodnotu samotného jména (tedy mediální konstrukci hvězdy), či na pořizování reklamních fotografií příliš nekořspondoval s požadavky na prostotu a všednost v prezentaci hvězd. Sebevědomé požadavky Maetziga ovšem odpovídaly pozici jeho filmu v nové situaci po 11. plénu SED a finančním možnostem, které se otevíraly preferovaným filmům ze současnosti. HV-Film požadoval zvýšit počet těchto „*Gegenwartsfilme*“ a současně zajistit jejich maximální „působnost“, tedy návštěvnost. Látky ze současnosti, které „formují socialistického člověka“, měly získat maximální finanční a materiálovou podporu, aby byly v co největší míře „atraktivní a zajímavé“. Sportovní snímek s Lanzkeovou sice

42) Přesněji řečeno byl použit termín „film se současnou tematikou“ (*Gegenwartsthematik*). Zdánlivě čistě popisný pojem měl významné ideologické konotace – byly tak označovány filmy, popisující současnou východoněmeckou společnost, přičemž tento pojem implikoval také vývoj společnosti směrem k (lepší) budoucnosti, na rozdíl od ahistorického pojmu „filmy všedního dne“ (*Alltagsfilme*), který začal být stále více užíván od 70. let. Srov. J. F e i n s t e i n, c. d., s. 6–7, 198.

43) *Filmblatt* č. 19, 1967.

44) Srov. např. C. F e l l m e r, c. d., 114–117, 132–137.

45) Srov. zpráva o rozhovoru s Kurtem Maetzigem, 20. července 1966, podpis nečitelný. BArch, DR 117, sign. 27727.

ještě nebyl ani barevný, ani natáčený na 70mm formát (což byly prostředky ke zvýšení atraktivity, navrhované ze strany *HV-Film* pro produkční plán roku 1968).⁴⁶⁾ Ovšem obsazení sportovní hvězdy a její využití v propagaci byl způsob, jak pro mladé publikum zatraktivnit příběh mladé sportovkyně, která překoná osobní krizi návratem do náruče kolektivu a za pomoci uvědomělého sovětského přítele. Praxe obsazování mimofilmových hvězd přešla tedy do nového kulturně-politického rámce, ve kterém se kinematografie NDR po plénu ocitla – komerčně nejúspěšnějším příkladem je obsazení populárních zpěváků Franka Schöbela a Chris Doerkové do filmových muzikálů, o čemž se podrobněji zmíníme níže.

Žánrová produkce ve studiu DEFA: hostující režiséři

Koprodukční STRAŠNÁ ŽENA vznikala mezi dvěma (kulturně)politickými událostmi, zásadními pro vývoj v NDR: stavbou berlínské zdi v srpnu 1961 a 11. plénem ÚV SED v prosinci 1965. Ani jeden z těchto zlomů ovšem nebyl jednoznačným spouštěčem nového přístupu k žánrové produkci: k většímu podílu žánrových snímků dala pokyn už kulturní konference v roce 1959. V tomto roce vznikl také náčrt umělecko-ideologického perspektivního plánu studia DEFA do roku 1965,⁴⁷⁾ který analogicky k situaci v ČSF volá po dvou hlavních cílech – filmovém umění na mezinárodní špičkové úrovni a tvorbě zábavních filmů. Součástí plnění druhého úkolu má být také rozmanitost žánrů s přednostním zastoupením komedií a operet (*Singspiele*). Podíl zábavních (heiter) žánrů měl dosáhnout do r. 1965 25 %. A je také pravda, že poptávka po větším podílu tohoto typu produkce se objevovala v kulturní politice jak NDR, tak Československa dokonce už od první poloviny 50. let.⁴⁸⁾ Kromě toho přinesla zmíněná kulturní konference v Bitterfeldu v dubnu 1959 naopak některá omezení, například stažení několika západoněmeckých či rakouských filmů z distribuce, takže změny v kulturní politice dotýkající se filmové produkce a distribuce nelze zjednodušit na nějaké zřetelné linie liberalizace a konzervativních reakcí – takový obraz komplikují nejen různé vlivy na konci 50. let, ale také to, že podpora domácí žánrové produkce nekopíruje liberalizační tendence v kulturní politice. Na druhou stranu pokud se zaměříme právě na žánrové snímky, a to především hudební či revuální, je příznačné, že ty byly koncem 50. let pozitivně hodnoceny stranickým aparátem jako modelové filmy, které jsou schopné zastavit pokles návštěvnosti kin. Z pro-

46) Srov. Stanovisko k tematickému produkčnímu plánu hraných filmů studia DEFA pro rok 1968. Oddělení filmové produkce, Berlín, 31. srpna 1967. BArch, fond Ministerium für Kultur – HV-Film, DR 1, 11596.

47) Autory byli ředitel studia Albert Wilkening a hlavní dramaturg Konrad Schwalbe. BArch, fond Ministerium für Kultur – HV-Film, DR 1, 4940.

48) Srov. Joshua Feinstein, *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema 1949–1989*. Chapel Hill – London: University of North Carolina Press, s. 95. Pro výkyvy v kulturní politice obou zemí v první polovině 50. let a jejich vliv na filmovou tvorbu srov. Thomas Heilmann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*. Berlin: Vistas 1994; a Jiří Knápek, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři*. Praha: Libri 2006.

dukce DEFY se jednalo především o snímek MEINE FRAU MACHT MUSIK, který byl z filmů nasazených do distribuce v roce 1958 nejúspěšnější; jako příklad vhodného a přitom divácky úspěšného filmu uvedla zpráva pro Antona Ackermanna také sovětský film DĚVČE S KYTAROU.⁴⁹⁾ Konec 50. let přinesl i několik dalších pokusů v dosud odmítaných žánrech: v případě MLČÍCI HVĚZDY šlo o prestižní a nákladný sci-fi snímek v koprodukci s Polskem⁵⁰⁾ a v letech 1959 a 1960 natočil Günter Reisch dvě hudební komedie MÁJOVÁ BOWLE a SILVESTROVSKÝ PUNČ.

Větší podíl žánrových filmů se pak ve studiu DEFA objevil počátkem 60. let. Nové vedení studia v čele s ředitelem Jochenem Mückenbergerem věnovalo pozornost zábavní produkci – divácky úspěšné byly především hudební filmy REVUE O PŮLNOCI a GELIEBTE WEISSE MAUS, špionážní FOR EYES ONLY – PŘÍSNĚ TAJNÉ, komedie KARBID UND SAUERAMPFER Franka Beyera z roku 1963 nebo historická komedie Ralfa Kirstena ZA MNOU, HOLOTO!, či kriminální snímky MLHA V PŘÍSTAVU, RESERVIERT FÜR DEN TOD a TLUPA HOLOHLAVÝCH.⁵¹⁾ Divácky atraktivní žánrová produkce především v podobě muzikálů, hudebních filmů či komedií tedy vznikala za specifických podmínek a napříč už výše zmíněnými výraznými politickými zlomy, které ovšem byly s kulturní sférou úzce spojené. Nejprve stavba berlínské zdi v srpnu 1961 izolovala východoněmeckou společnost od kontaktu se SRN a vytvořila tak režimu určitý prostor pro uvolnění, jenž se projevil nejen zmíněným rozšířením žánrového spektra, ale také vznikem řady umělecky a společensky ambiciózních snímků (v čele s ostře kritickým filmem Kurta Maetziga DAS KANINCHEN BIN ICH, který napadal bezpráví soudní mašinerie a oportunismus vykonavatelů režimní moci).⁵²⁾ Zeď měla podle režimní rétoriky fungovat jako ochrana před fašismem bujícím v Západním Německu, ovšem všichni si byli vědomi toho, že ve skutečnosti bylo cílem zabránit hromadnému exodu obyvatelstva, který nabýval masivních rozměrů a ohrožoval funkčnost východoněmecké společnosti (od roku 1949 odešlo 2 691 000 obyvatel) – a také zastavit konzumpci především americké kulturní produkce, knih, hudby, časopisů či filmů, které mohli dosud obyvatelé východní části Berlína navštěvovat v „hraničních kinech“ (Grenzkinos), stojících v západním sektoru, ale blízko hranice s východním Berlínem (ani zeď nemohla ovšem zastavit poslech rozhlasových stanic či sledování západoněmecké televize). Východoněmecký režim po postavení zdi nicméně zaujal shovívavější postoj k zábavě v podobě filmů, hudby či tance. Útoky především proti rock'n'rollové hudbě sice neustávaly, ale současně se konaly jazzové koncerty a režim kombinoval represí s určitým uvolněním – v roce 1963 byl například uveden do kin americký western SEDM STATEČNÝCH. Funkcionáři SED ovšem nebyli z uvádění amerického westernu nijak nadšeni a kontroverze kolem jeho premiéry v Lipsku dobře ilustruje poněkud schizofrenní po-

49) BArch, fond Anton Ackermann, NY 4109, sign. 96.

50) Srov. Stefan Soldovieri, Socialist in Outer Space. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 382–399; Mariana Ivánova, *DEFA and East European Cinemas: Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations*. Disertační práce, University of Texas, Austin, 2011, s. 96–105.

51) Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA. Daten, Dokumente, Erinnerungen*. Berlin: DEFA Stiftung 2006, s. 142; srov. také Erika Richter, *Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961 bis 1965*. In: Ralf Schenk (ed.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Berlin: Henschel Verlag 1994, s. 182–197.

52) K podmínkám vzniku tohoto filmu srov. J. Feinstein, c. d., s. 151–175.

stoj stranických orgánů k distribuci západní kultury a pragmatický přístup občanů, kteří se stali po vybudování zdi státními vězni. Když se začala šířit informace, že snímek nebude kvůli blížícím se parlamentním volbám v roce 1963 do kin uveden, dali diváci najevo svou nespokojenost natolik zřetelně, že zaměstnanec filmové distribuce reprodukoval místní organizaci SED vzkaz: „jestli ten film nepustíte do kin, nepřijdeme k volbám“. ⁵³⁾ Režim ztrácel kontrolu především nad kulturní konzumpcí mládeže – právě v Lipsku zaútočil místní stranický aparát na „americkou pakulturu“ dospívající mládeže a v říjnu 1965, tedy krátce před 11. plénem, policie pozatýkala účastníky „beatnické demonstrace“, kteří protestovali proti represivním opatřením. Plénum pak na narůstající rozpory a napětí reagovalo „čistkou“ (Kahlschlag) – tehdejší člen politbyra ÚV SED Erich Honecker ve svém projevu obvinil filmy, televizi a literární díla z podněcování brutality a sexuálních pudů, hlavními objekty útoku byly skupiny Beatles a Rolling Stones. ⁵⁴⁾ A co v dané souvislosti koprodukční spolupráce stojí za zvláštní pozornost, vedení SED se výraznější liberalizace bálo a odstrašujícím příkladem byl pro něj vývoj v Československu: už v roce 1964 kritizoval člen ÚV SED Horst Sindermann pražskou kulturní „oblevu“. Frontální útok na některé cíle kulturní sféry NDR na 11. plénu tedy jistě nepřišel zcela nečekaně, měl ovšem široký záběr. Kromě produkce DEFY směřoval také na filmový časopis *Film*, literární časopis *Sinn und Form*, některé spisovatele či na zpěváka Wolfa Biermanna. ⁵⁵⁾

Kulturní politika v NDR v první polovině 60. let tedy dočasně otevřela prostor i pro větší autorskou svobodu, ⁵⁶⁾ brzy se ale funkcionáři SED zalekli možné ztráty kontroly a ostře zasáhli. Důležité je zaměřit pozornost na přechodný rok 1965, a to nejen kvůli oněm 12 filmům zakázaným po 11. plénu v průběhu následujících devíti měsíců, ⁵⁷⁾ ale především proto, že ve výrobě bylo velmi málo zábavních žánrových filmů – mezi nimi postihl zákaz třetí snímek v sérii komedií s Rolfem Herrichtem *HÄNDE HOCH – ODER ICH SCHIESSE*, zatímco filmy *ČERNÉ ŠELMY*, *SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE* i *CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE* prošly do distribuce. ⁵⁸⁾ Z žánrových snímků uvedených do kin v roce 1965 byly mezi 17 nepostiženými snímky ještě dvě komedie (*KOMIK V ZÁLOZE* s populárním Rolfem Herrichtem v hlavní roli a snímek *OHNE PASS IN FREMDEN BETTEN* s Miroslavem Horníčkem, natočený českým režisérem Vladimírem Breberou), jeden muzikál (adaptace Shake-

53) Srov. Staatsarchiv Leipzig, fond 21123 SED-Bezirksleitung Leipzig, Nr. IV/A/2/9/2/363.

54) Srov. např. Uta G. P o i g e r, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2000, s. 206–218.

55) Srov. Open Society Archives Budapešť, 300 – RFE/RL Research Institute, 3 – German Affairs, 1 – East German Subject Files, karton 11, složka 800 – Culture 1966–68, výzkumná zpráva pro Radio svobodná Evropa z 11. února 1966: „Kulturní scéna ve východním Německu po 11. plénu“; a zpráva „Kulturně-politický vývoj v NDR před 11. plénem ÚV SED a po něm (1963–1966)“, in: IWE-Informations- und Archivdienst, tamtéž.

56) Na 11. plénu SED byl ostře kritizován ředitel *HV-Film* Günter Witt za to, že nezastavil produkci filmů *DAS KANINCHEN BIN ICH* a *DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE* (Frank Vogel). Srov. Daniela B e r g h a h n, *Censorship in GDR Cinema: The Case of Spur der Steine*. In: Steve G i l e s – Peter G r a v e s (eds.), *From Classical Shades to Vickers Victorious: Shifting Perspectives in British German Studies*. Berlin: Lang 1999, s. 183–198.

57) Srov. např. J. F e i n s t e i n, c. d., s. 151–175; Jaromír B l a ž e j o v s k ý, *Trezor a jeho děti*. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Iluminace* 23, 2010, č. 3, s. 10–11.

58) Srov. J. F e i n s t e i n, c. d., s. 180.

spearea NICHTS ALS SÜNDE, režírovaná českým divadelním režisérem Hanušem Burgerem), a celkem tři koprodukční filmy – STRAŠNÁ ŽENA, dobrodružná komedie DIE ANTIKE MÜNZE natáčená ve spolupráci s Bulharskem a kriminálka VRAH NA DOVOLENÉ s Jugoslávií). Kriminální zápletku měl do jisté míry také snímek NEUMLČENÝ ZLOČIN, týkala se ovšem především poválečného postoje k účtování s viníky holocaustu. Z šesti filmů s výraznými žánrovými prvky tedy pět natočili zahraniční režiséři – kromě českých režisérů Burgera, Brebery a Poláka to byli Bulhar Vladimír Jančev a Srb Boško Bošković. Koprodukční projekty z roku 1965 – včetně STRAŠNÉ ŽENY – tak v produkčním profilu studia DEFA zřetelně suplovaly domácí žánrovou produkci. Vedle koprodukčních snímků STRAŠNÁ ŽENA a 31 VE STÍNU vzniklo oproti tomu na Barrandově ve stejném roce šest komedií či satirických snímků, tři kriminální a jeden špionážní film.

Účast zahraničních tvůrců a umělců na filmech DEFY ovšem není vyčerpána jen jmenovanými režijními počiny. Odehrávala se například v rovině využití populárních zpěváků (Bulharka Liana Antonová v DIE ANTIKE MÜNZE a Polka Anna Prucnalová v CESTĚ DO MANŽELSKÉ POSTELE), kameramana (Jaroslav Tuzar natáčel SYNÝ VELKÉ MEDVĚDICE i ČERNÉHO PANTERA), ale také choreografa Josefa Koníčka, kterého získala DEFA pro film CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE navzdory problémům s jeho uvolněním ze závazků v divadle ABC, měla tedy o něj eminentní zájem. Interní zpráva studia DEFA si spolupráci s choreografem STARCŮ NA CHMELU pochvaluje, dosáhl prý „výborného výkonu v práci s herci, které se mu povedlo zakomponovat do tanečních celků tak, že divák nepocituje žádný rozdíl oproti výkonu tanečníků“ a práce s ním měla být velkým přínosem „pro další práci v tomto žánru“. Jednalo se o třetí muzikál tvůrčí skupiny Johannisthal (po filmech DAS STACHELTIER – DER DIEB VON SAN MARENGO a NICHTS ALS SÜNDE). Datace zprávy (leden 1966, tedy krátce po 11. plénu) vysvětluje značně kostrbaté zdůvodnění vzniku filmu, jistě příznačné pro obavy z ideologických požadavků na filmovou tvorbu. Nejednalo se prý, na rozdíl od předchozích dvou snímků tvůrčí skupiny, o čistý muzikál, ale o hudební veselohru či o zábavní hudební film. Snímek údajně zamýšlel zesměšnit maloměstské chování a názory, jako jsou představy o námořnících, kteří „neví, co je to mít jen jednu lásku“. Takovýto obraz námořníků prý představuje vážný problém a stále se s ním potýká politické oddělení německého rejdařství, s nímž tvůrci scénář konzultovali. Zpráva se tedy snažila dodat „satirický“ náboj muzikálu s banální zápletkou (kapitán lodi se snaží ukončit milostné eskapády svého poddůstojníka a syna v jedné osobě tím, že ho ožení) a s atraktivními exteriéry (natáčelo se v severoněmeckých turistických centrech / Warnemünde, Rostock, Wismar/ a v Leningradě – s cílem ukázat, že jsou tato místa „stejně krásná, jako Hamburk, Frísko nebo Rio“).

Satira byla ostatně žánr, po kterém HV-Film po plénu volal. Zpráva obhajovala také ve filmu všudypřítomnou tematizaci sexu: „namísto dvojsmyslného, primitivního sexu západního ražení jsme se snažili využít zdravou erotiku.“ Tento snímek je v sledovaném kontextu žánrové produkce a produkčních praktik v polovině šedesátých let stejně příznačný jako STRAŠNÁ ŽENA, po které brzy následoval (premiéru měl v dubnu 1966) – používá totiž podobné žánrové a produkční praktiky a otevírá produkční cyklus, který pokračoval po 11. plénu. Režisér filmu CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE Joachim Hasler natočil o dva roky později divácký hit, muzikál ŽHAVÉ LÉTO, s popovou zpěvačkou Chris Doerkovou a jejím tehdejším přítelem Frankem Schöbelem – jejich vztah i narození dítěte moh-

li východoněmečtí fanoušci sledovat v tisku. Hasler o dalších pět let později navázal muzikálem se stejným obsazením ústřední dvojice: NEŠVINDLUJ, MILÁČKU!⁵⁹⁾ Byl to nicméně právě film CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE, kde populární zpěvák Schöbel debutoval a DEFA si byla zřejmě už tehdy dobře vědoma jeho potenciálu zvýšit návštěvnost filmu, produkovat paralelní úspěšný produkt (film byl natáčen ve spolupráci s výrobcem gramofonových desek VEB Deutsche Schallplatten) a zahájit cyklus muzikálů – tvůrčí skupina Johannisthal si jej hned „zavázala k dalším úkolům“⁶⁰⁾ a písničky ze ŽHAVÉHO LÉTA uvedla nahrávací společnost AMIGA na gramofonových deskách ještě před premiérou samotného filmu.⁶¹⁾

Změny, které 11. plénium ÚV SED vyvolalo, neznamenalý tedy konec populárních žánrů – namísto toho fungovaly spíše jako urychlovač ve vývoji specifických idiomů westernu (v podobě východoněmecké „indiánky“) či muzikálů,⁶²⁾ takže utužení politického kurzu po 11. plénu vedlo ke zdánlivě paradoxní apropriaci západních žánrů.⁶³⁾ Muzikál ŽHAVÉ LÉTO byl druhým nejnavštěvovanějším filmem v roce 1968, překonal jej ovšem snímek ZLATO V BLACK HILLS, tedy indiánka podle scénáře Güntera Karla. Karl při jedné příležitosti vysvětloval vznik indiánek (Indianerfilme), které podávaly marxistický obraz dějin, takto: „Mají reprezentovat nelidský, kapitalistický společenský řád v jeho plné brutalitě – to považujeme za náš úkol.“⁶⁴⁾ Jenže první z indiánek, SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE Josefa Macha, měla premiéru v únoru 1966 a natáčela se ještě před útokem na kulturní sféru na 11. plénu – takže ani tento žánrový cyklus nevznikl jako nepřímý důsledek změny kulturní politiky. Při detailnějším pohledu na počátky obou produkčních cyklů studia DEFA, které byly mimořádně divácky úspěšné v 70. letech, zjistíme, že se formují v letech 1965 a 1966 a že se na nich velkou měrou podíleli čeští tvůrci.

Podívejme se nejprve na výsledky návštěvnosti filmů studia DEFA v letech 1965 a 1966, které potvrzují, do jaké míry byla v tomto krátkém přechodném období divácká – a tedy i ekonomická – úspěšnost studia na filmech zahraničních režisérů závislá. V roce 1965 byly na prvních třech místech ještě snímky čistě „domácí“, v čele s životopisným filmem o Karlu Liebknechtovi DOKUD BUDU ŽIV (2 728 000 DIVÁKŮ), na čtvrtém až sedmém místě jsou ovšem VRAH NA DOVOLENÉ, OHNE PASS IN FREMDE BETTEN, NICHTS ALS SÜNDE a DIE ANTIKE MÜNZE. O rok později už obsadily první a třetí příčku filmy Josefa Macha SYNOVÉ

59) Srov. např. Andrea R i n k e, *Eastside Stories*; Claudia F e l l m e r, *Stars in East German Cinema*, s. 166–175.

60) Hodnotící interní zpráva o filmu REISE INS EHEBETT z 18. ledna 1966. BArch, fond DEFA – DR 117, sign. 33062.

61) Srov. A. R i n k e, c. d., s. 83; Helmut L i e n e m a n n, Nachts in der Haifischbar... *Filmspiegel* 12, 1965, č. 19, s. 4–7.

62) Hudební film má ovšem v německé kinematografii dlouhou tradici – srov. např. Michael W e d e l, *Der Deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*. Mnichov: Edition Text + Kritik 2007.

63) Srov. k tomu Jon R a u n d a l e n, A Communist Takeover in the Dream Factory – Appropriation of Popular Genres by the East German Film Industry. *Slavonica* 11, 2005, č. 1, s. 69–86.

64) Cit. in J. R a u n d a l e n, c. d., s. 78. K marxistickému konceptu indiánek studia DEFA a jejich kritice kolonialismu a rasismu srov. také Gerd G e m ü n d e n, Between Karl May and Karl Marx: The DEFA *Indianerfilme*. In: Colin G. C a l l o w a y – Gerd G e m ü n d e n – Susanne Z a n t o p (eds.), *Germans and Indians. Fantasies, Encounters, Projections*. Lincoln – London: University of Nebraska Press 2002, s. 243–256. K muzikálovému žánru pak srov. také Andrea R i n k e, East Side Stories: Singing and Dancing for Socialism. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 73–87.

VELKÉ MEDVĚDICE (4 870 000 diváků /sic!/) a ČERNÉ ŠELMY (927 000), druhý pak byl muzikál s „českou“ choreografií CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE (1 799 000).⁶⁵⁾ Dva žánrové cykly, na jejichž rozjezdu se podíleli čeští tvůrci – muzikály s Frankem Schöbelem a indiánky – patřily v následujících letech k nejúspěšnějším snímkům. „Protikapitalistický“ boj Indiánů v čele s Gojko Mitićem obsadil první příčku v letech 1967 až 1969, 1971, 1973 až 1975. Haslerovy muzikály vidělo 1 971 000 (ŽHAVÉ LÉTO, čtvrté místo v roce 1968), resp. 1 270 000 diváků (NEŠVINDLUJ, MILÁČKU!, třetí v roce 1973).

První snímek v sérii 12 indiánek studia DEFA natočil Josef Mach, a přestože začal pracovat na scénáři další indiánky, všech následujících 11 filmů cyklu už točili němečtí režiséři. To podporuje Raundalenův argument, že řada režisérů DEFY neměla v první polovině 60. let zájem věnovat se natáčení zábavních žánrových filmů, zatímco po roce 1965 pro ně představovala žánrová produkce lákavou příležitost. Nedostatek zkušených režisérů, specializovaných na žánrovou tvorbu, přitom DEFA i stranický aparát vnímaly už před personálními a strukturními změnami, které po plénu následovaly.⁶⁶⁾ Raundalen cituje zprávu vedoucího kulturního odboru ÚV SED Siegfrieda Wagnera z ledna 1964, podle které zahájilo nové vedení DEFY boj proti odporu některých režisérů k zábavním žánrům. Takovýto postoj byl označen za „intelektuální estétství“ (intellektuelle Geschmäcklerei) ze strany snobských režisérů, kteří si neuvědomují význam filmů s masovou působností (Massenwirksamkeit).⁶⁷⁾ Plastičtější obraz toho, jaký význam připisoval HV-Film žánrové produkci a jaká byla situace v personálním zázemí DEFY, podává hodnocení tematického plánu DEFY, provedené oddělením filmové produkce při HV-Film v říjnu 1965, tedy krátce před 11. plénem. Studio prý sice disponuje velkým množstvím látek týkajících se boje proti fašismu, ale v oblasti zábavních, muzikálových a dobrodružných filmů je situace velmi špatná. Skutečnost, že pro rok 1966 se pro žánrové filmy počítá téměř výhradně se zahraničními režiséry, je hodnocena jednoznačně negativně. Koprodukce, jakkoli prospěšné při získávání prestiže studia v zahraničí, nemá sloužit jako záminka k odkládání výchovy vlastních kádrů v oblasti zábavních filmů a muzikálů.⁶⁸⁾ Vedle ostře vnímané krize tvůrčího zázemí žánrové produkce se zde opět potvrzuje, jak prominentní pozici zastával v plánech na divácky úspěšnou zábavní tvorbu právě muzikál. Téměř ve stejnou dobu, kdy vznikla tato zpráva, 14. října 1965, měl premiéru barevný širokoúhlý muzikál na motivy Shakespeara *Večera tříkrálového* NICHTS ALS SÜNDE, navazující na divadelní muzikálovou adaptaci – režisérem divadelní i filmové verze byl ovšem Čech Hanuš Burger.

Přechod od komedií, muzikálů, indiánek, kriminálních a dobrodružných filmů, natočených v koprodukci nebo za pomoci „pronajatých“ tvůrců, k čistě domácím žánrovým cyklům DEFY v 70. letech nebyl zřejmě plynulý. V návrhu kulturně-politické koncepce pro práci studia DEFA z června 1966 je vzýván socialistický realismus, film má sloužit

65) Srov. Elizabeth P r o m m e r, *Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und medienbiographische Studie*. Konstanz: UVK Medien 1999, s. 346.

66) Ve svých funkcích skončili např. ministr kultury Hans Bentzien, vedoucí HV-Film Günter Witt nebo vedoucí studia DEFA Jochen Mückenberger.

67) Srov. J. R a u n d a l e n, c. d., s. 72–73.

68) Stanovisko k tematickému plánu studia DEFA pro rok 1966, *Abteilung Filmproduktion*, Berlín, 29. října 1965. BArch, fond Ministerium für Kultur – HV-Film, DR 1, sign. 4935.

jako zbraň v třídním boji a úkolem zábavních žánrů je zesměšňovat s pomocí satiry subjektivismus, samolibost či maloměstáctví.⁶⁹⁾ Kontrolní aparát, dohlížejší na dodržování kulturně-politické linie filmové tvorby (tedy v první řadě HV-Film), zaujal zřejmě velmi brzy pragmatičtější postoj, což potvrzuje i vzpomínka bývalého vedoucího dramaturga studia DEFA Klause Wischnewského – funkcionáři po 11. plénu pobízeli mladé režiséry, aby používali častěji a efektivněji filmové konvence a natáčeli sekvely k úspěšným žánrovým snímkům.⁷⁰⁾ Jako konkrétní příklad může sloužit postoj HV-film k návrhu realizace další indiánky, tentokrát založené na historické postavě indiánského náčelníka Tecumseha. Navržená koncepce se jevila jako „ideologicky pochybná“, přičemž námitky byly v zásadě stejné, jako proti tvorbě Karla Maye (která se nestala předlohou pro žádnou z indiánek DEFY). Problematické bylo jednak to, že Tecumseha dávali mládeži za vzor nacisté, jednak „zpátečnické“, antimoderní hodnoty, které tato postava měla reprezentovat: „Tecumseh stojí proti společenskému pokroku a nemůže tedy být hrdinou, se kterým je možné se identifikovat“.⁷¹⁾ Podobný problém pochopitelně vyvstával před všemi indiánkami studia DEFA – boj Indiánů o zachování původního způsobu života nabýval nutně v kontextu vize industrializované a modernizované socialistické společnosti reakčních rysů. Scénáře k téměř všem ostatním snímkům série (s výjimkou STATEČNÉHO OSCEOLY z roku 1971) ovšem nebyly vázány konkrétními historickými daty, pouze do jisté míry navazovaly na historicko-antropologický přístup některých východoněmeckých autorů knih o životě Indiánů. Indiánské společenství, jak bylo v těchto filmech prezentováno, mělo odpovídat stádiu primitivního komunismu v marxistickém konceptu společenského vývoje.⁷²⁾ TECUMSEH byl vyloučen z produkčního plánu s tím, že pokud studio samo od práce na látce neodstoupí, bude nutné vyžádat si znalecké posudky, zda je Tecumseh z historického hlediska výchovně přijatelný hrdina. Navzdory tomuto beznadějně znějícímu hodnocení snímek o čtyři roky později vznikl a stal se s 1 936 000 diváky druhým nejnavštěvovanějším filmem roku.

Závěr

Prostřednictvím dnes prakticky zapomenutého a v době svého vzniku průměrně úspěšného koprodukčního snímku STRAŠNÁ ŽENA jsme mohli dobře sledovat jak postoj filmového průmyslu a oficiální kulturní politiky k žánrové produkci v Československu i NDR, tak i specifika, výhody a problémy, které přinášela koprodukční spolupráce mezi dvěma relativně kompatibilními milieu filmového průmyslu. Víceméně rutinní koprodukční spolupráce na filmu z tvůrčího hlediska převážně českém vyvolávala rozdílné postoje jak u kritiky, tak u filmového průmyslu a dohlížecích stranických orgánů, což zviditelňuje odlišnou tradici, normy, i rozdílný způsob konstruování filmového publika a jeho očeká-

69) BArch, tamtéž.

70) Klaus W i s c h n e w s k i, *Träumer und gewöhnliche Leute. 1966 bis 1979*. In: Ralf S c h e n k (ed.), c. d., s. 213.

71) Stanovisko k tematickému plánu produkce studia DEFA pro rok 1968 ze dne 31. srpna 1967 BArch, fond Ministerium für Kultur – HV-Film, DR 1, sign. 11596.

72) Srov. J. R a u n d a l e n, c. d., s. 78–80; M. I v a n o v a, c. d., s. 117–120.

vání. Příklad STRAŠNÉ ŽENY také poskytuje obraz toho, jaké konkrétní spory mezi zahraničními studii v rámci východního bloku mohly nastat a jak byly řešené: vzhledem k tomu, že nešlo ani o ideologicky citlivý film, ani o ambiciózní „auteurské“ dílo (jak tomu bylo např. u ŠKOLY OTCŮ, resp. HOŘÍ, MÁ PANENKO), přistupovala obě studia k filmu a jeho „identitě“ velmi pragmaticky: partneři se poměrně snadno dohodli na vzniku dvou výrazně odlišných verzí.

Výzkum produkce a propagace tohoto snímku také ukazuje, jaký význam přisuzoval filmový průmysl žánrové produkci v období, které bylo v obou zemích značně specifické: v Československu se rozbíhala tvůrčí aktivita generace nové vlny, v NDR vrcholilo období relativní tvůrčí svobody. Zatímco na Barrandově pokračovala žánrová produkce v poměrně širokém záběru paralelně s umělecky ambiciózními projekty díky jádru tvůrců specializujících se na zábavní filmy, v NDR tato produkční linie nakrátko téměř ustala. V případě Barrandova byl snímek STRAŠNÁ ŽENA součástí krátce předtím zahájeného cyklu hudebních, revuálních či muzikálových filmů. Na straně DEFY to byl na první pohled poměrně cizorodý projekt, který ani přímo nenavazoval na předchozí muzikály studia, ani esteticky nepředjímal divácký hit ŽHAVÉ LÉTO, natočený o tři roky později. Pro přechodné „transformační“ roky 1965–1966 je ovšem mimořádně příznačný, propojuje se v něm totiž hned několik významných tendencí těchto let, z nichž některé vzápětí pomínuly, ale jiné ovlivnily přinejmenším celou následující dekádu žánrové produkce DEFY.

První z těchto tendencí je krátká a proporčně zcela mimořádná vlna „internacionalizace“ filmové tvorby východoněmeckého studia formou koprodukcí i angažování jednotlivých tvůrců, a to především z Československa. DEFA se tak snažila řešit momentální krizi vlastního tvůrčího potenciálu v oblasti žánrových filmů, ale také získat zkušenosti a iniciovat rozjezd žánrových cyklů, které by mohly pokračovat v čistě „domácím“ modelu. Současně je patrné, že i přes ekonomické a distribuční výhody, které přinášely koprodukce, dávala v tomto případě DEFA přednost praxi „pronájmu“ tvůrčích pracovníků, kteří přinesli určité know-how a současně se museli přizpůsobit praktikám hostitelského studia.

Dalším trendem, ke kterému STRAŠNÁ ŽENA evidentně přispěla, byla už zmíněná snaha o rozjezd muzikálové produkce, i když v tomto případě byla Blažkova koncepce revuálního filmu výrazně odlišná od muzikálů DEFY v 60. a 70. letech a důležitější roli zde sehrál snímek CESTA DO MANŽELSKÉ POSTELE, na kterém se podílel choreograf Josef Koníček.

Třetí praxí, na které se STRAŠNÁ ŽENA podílela v obou zemích, byl „intermediální“ přenos hvězdy známé z jiné oblasti – populární hudby či sportu – do filmu. Tento trend byl jistě iniciován proměnou mediálního prostředí po rozšíření televize v obou zemích, Polákův a Blažkův snímek ovšem umožnil sledovat jeho konkrétní využití v produkci a propagaci a především srovnat jeho odlišnou funkci v odlišném kulturním a politickém kontextu.

Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem P409/11/0586) a Alexander von Humboldt-Stiftung.

Mgr. Pavel Skopal, Ph.D. (1972)

Odborný asistent na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, momentálně působí na Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ v Postupimi, kde realizuje výzkumný projekt podpořený Humboldtovou nadací. Věnuje se dějinám filmové distribuce, uvádění a recepce, orální historii, vztahu kulturní politiky a kinematografie v Československu a NDR a dějinám filmových koprodukcí v těchto zemích.

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, Brno 602 00; skopal@phil.muni.cz)

Citované filmy:

8 1/2 (Federico Fellini, 1963), *Akce Kalimantan* (Vladimír Sís, 1962), *Alibi na vodě* (Vladimír Čech, 1965), *Die antike Münze* (Vladimír Jančev, 1965), *Až přijde kocour* (Vojtěch Jasný, 1963), *Bílá paní* (Zdeněk Podskalský, 1965), *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964), *Bylo nás deset* (Antonín Kachlík, 1963), *Černé šelmy* (Der Schwarze Panther; Josef Mach, 1966), *Dáma na kolejích* (Ladislav Rychman, 1966), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Denk bloß nicht, ich heule* (Frank Vogel, 1965), *Děvče s kytarou* (Děvuška s gitara; Alexandr Fajncimmer, 1958), *Dokud budu živ* (Solange Leben in mir ist; Günter Reisch, 1965), *Dva z onoho světa* (Miloš Makovec, 1962), *Dýmky* (Vojtěch Jasný, 1966), *For Eyes Only – Přísně tajné* (For eyes only; Janos Veiczi, 1963), *Geliebte weisse Maus* (Gottfried Kolditz, 1964), *Hände hoch – oder ich schieße* (Hans-Joachim Kasprzik, 1966), *Hoří má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Jáchyme, hoď ho do stroje* (Oldřich Lipský, 1974), *Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách* (Václav Vorlíček, 1975), *Das Kaninchen bin ich* (Kurt Maetzig, 1965), *Karbid und Sauerampfer* (Frank Beyer, 1963), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč – Vladimír Svítáček, 1964), *Komedie s Klikou* (Václav Krška, 1964), *Komik v záloze* (Der Resereheld; Wolfgang Luderer, 1964), *Labakan* (Václav Krška, 1956), *Lásky jedné plavovlásky* (Miloš Forman, 1965), *Legenda o lásce* (Václav Krška, 1956), *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Lov na mamutu* (Oldřich Daněk, 1964), *Das Mädchen auf dem Brett* (Kurt Maetzig, 1967), *Májová bowle* (Maibowle; Günter Reisch, 1959), *Májové hvězdy* (Majskije zvjozdy; Stanislav Rostockij, 1959), *Marečku, podejte mi pero!* (Oldřich Lipský, 1976), *Meine Frau macht Musik* (Hans Heinrich, 1958), *Mlčící hvězda* (Der Schweigende Stern; Kurt Maetzig, 1959), *Mlha v přístavu* (Nebel; Joachim Hasler, 1963), *Nešvindluj, miláčku!* (Nicht schummeln, Liebling; Joachim Hasler, 1972), *Neumlčený zločin* (Chronik eines Mordes; Joachim Hasler, 1964), *Nichts als Sünde* (Hanus Burger, 1965), *Obchod na korze* (Ján Kádár – Elmar Klos, 1965), *Ohne Pass in fremden Betten* (Vladimír Brebera, 1965), *Statečný Osceola* (Osceola; Konrad Petzold, 1971), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Poklad na Stříbrném jezeře* (Der Schatz im Silbersee; Harald Reinl, 1962), *Praha nultá hodina* (Koffer mit Dynamit; Miloš Makovec, 1962), *Přátelé na moři* (Potěrnjannaja fotografija; Lev Kulidžanov, 1959), *Puščík jede do Prahy* (Puščik jedet v Pragu; Lev Golub, 1965), *Cesta do manželské postele* (Reise ins Ehebett Joachim Hasler, 1966), *Reserviert für den Tod* (Heinz Thiel, 1963), *Revue o půlnoci* (Revue um Mitternacht; Gottfried Kolditz, 1962), *Ročník 21* (Jahrgang 21; Václav Gajer, 1957), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Silvestrovský punč* (Silvesterpunsch; Günter Reisch, 1960), *Sladký život* (La dolce vita; Federico Fellini, 1960), *Souhvězdí Panny* (Zbyněk Brynych, 1965), *Das Stacheltier - der Dieb von San Marengo* (Günter Reisch, 1963), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964), *Strašná žena* (Eine schreckliche Frau; Jindřich Polák, 1965), *Synové Velké medvědice* (Die Söhne der großen Bärin; Josef Mach, 1965), *Tecumseh* (Tecumseh; Hans Kratzert, 1972), *Těch několik dnů...* (A quelques jours près...; Yves Ciampi, 1968), *Tělo Diany* (Le Corps de Diane; Jean-Louis Richard, 1969), *Tlupa holohlavých* (Die Glatzkopfbande; Richard Groschopp, 1962), *Touha zvaná Anada* (Ján Kádár – Elmar Klos, 1969), *Tři mušketýři* (Les trois mousquetaires; Bernard Borderie, 1961), *Třicet jedna ve stínu* (Jiří Weiss, 1965), *Uprchlík* (Die Igelfreundschaft; Herrmann Zschoche, 1961), *V 6 ráno na letišti* (Čeněk Duba, 1958), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *Věčně zpívají lesy* (Und ewig singen die Wälder; Paul May, 1959), *Velká cesta* (Bolšaja doroga; Jurij Ozerov, 1962), *Vrah na dovolené* (Ubica na odsustvu/Mörder auf Urlaub; Boško Bošković, 1965), *West Side Story* (Jerome Robbins – Robert Wise, 1961), *Za mnou, holoto!* (Mir nach, Canaillen!; Ralf Kirsten, 1964), *Zlato v Black Hills* (Spur des Falken; Gottfried Kolditz, 1968), *Zločin v dívčí škole* (Ivo Novák – Ladislav Rychman – Jiří Menzel, 1965), *Žhavé léto* (Heisser Sommer; Joachim Hasler, 1968).

SUMMARY

ON THE THIN ICE OF CO-PRODUCTIONS

A Comparative Study of Generic Production at the Barrandov and DEFA Studios
in the Mid-1960s – the Case of the Movie STRAŠNÁ ŽENA (1965)

Pavel Skopal

The presented study analyses the approach of the film industry and official cultural politics to the production of genre films in Czechoslovakia and the GDR, as well as specifics, advantages and problems brought about by the co-production between the two relatively compatible milieus of the film industry, taking as an example the co-produced film *STRAŠNÁ ŽENA*, the success of which was only average.

A more or less routine collaboration on the film, a predominantly Czech one considering the creative professions, triggered different approaches of both film critics and the film industry as well as Party authorities, which reveals different traditions, norms and ways of construing film audiences and expectations. The case of *STRAŠNÁ ŽENA* also illustrates what specific arguments between foreign studios in the context of the Eastern bloc could emerge and how they were solved: As it was neither an ideologically sensitive film, nor an ambitious “auteurist” work, both the studios approached its identity very pragmatically; the partners relatively easily came to an agreement that there would be two considerably different versions of the film.

The research of production and promotion of the film also reveals what meaning was attributed to the production of genre films by the film industry in the period that was very specific in both the countries: In Czechoslovakia, the New Wave generation was beginning its activities, while in the GDR a period of relative artistic freedom was culminating. While Barrandov continued to produce both a relatively large number of genre films and ambitious artistic projects thanks to the group of artists specialized in the field of entertaining films, in the GDR this production line almost ended.

In the case of Barrandov, the film *STRAŠNÁ ŽENA* was part of a cycle of music and revue films and musicals that had been initiated shortly before. In the case of DEFA, this was a seemingly alien project, neither extending musicals previously made in the studio nor aesthetically anticipating the box-office hit *ŽHAVÉ LÉTO* made three years later. However, it is very significant for the transitional years of “transformation,” 1965–66, as it interconnects several notable tendencies of those years, some of which soon wore off while other influenced at least the whole following decade of the DEFA genre production.

The first of these tendencies was the East German studio’s short-lived and utterly extraordinary wave of “internationalized” film productions in the form of co-productions and engagements of individual artists, mostly from Czechoslovakia. In this way, DEFA tried to solve a momentary crisis of its own creative potential in the field of generic cinema, and gain experiences and initiate genre cycles that could continue in a purely “domestic” model. At the same time, it is clear that despite economic and distribution-related advantages brought about by co-production, DEFA in this case preferred the practice of “hiring” creative artists who brought with them know-how of their own and at the same time had to accommodate to the practice of the host studio.

Another tendency, to which the film *STRAŠNÁ ŽENA* clearly contributed, was the already mentioned effort to initiate the production of musicals, although in this case Blažek’s conception of revue film was notably different from DEFA musicals of the 1960s and 1970s, and a more important film in this sense was *REISE INS EHEBETT* choreographed by Josef Koníček.

The third practice *STRAŠNÁ ŽENA* took part in both the countries was an “intermedia” transfer of a star from another domain – popular music or sport – into film. The tendency was clearly initiated by a transformation of the media environment after the dissemination of television in both countries. Polák’s and Blažek’s film, however, enabled us to trace its specific use in the production and promotion and, above all, to compare its different functions in different cultural and political contexts.

Translated by Jan Hanzlík

FANTASTICKO-DOBRODRUŽNÝ NEBO UTOPISTICKÝ?

„Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let

Anna Batistová

Desetiletí následující po druhé světové válce jsou u nás nejen obdobím převahy jedné politické strany, ale také „kusem československé historie, kdy úvahy o budoucnosti měly daleko větší váhu než dnes“.¹⁾ Nejen že „utopická vize budoucnosti“ byla jakýmsi hnacím motorem pro umělce různých odvětví, svět rozdělený studeným konfliktem a vnímanou hrozbou okamžité anihilace také podněcoval obrazotvornost a ovlivňoval podobu populární kultury.²⁾ Základy vědeckofantastické literatury a známky tohoto žánru v domácí literatuře bychom jistě mohli hledat ještě hlouběji v čase. Ale teprve prožitá 50. léta, vědeckotechnický pokrok urychlený druhou světovou válkou a počátky cestování za hranice zemské atmosféry, stejně jako existence politického zřízení, které vnímalo „vědeckotechnický rozvoj [...] jako nezbytnou vstupenku do vlaku směřujícího ke komunistickému zítřku“,³⁾ spustily zájem o sci-fi také v kinematografii.

Cílem této studie je zjistit, jak a za jakých podmínek byl v 60. letech používán pojem „sci-fi“⁴⁾ v psaní o domácí filmové tvorbě. Po vzoru textu Jasona Mittella o televizních žánrech⁵⁾ se odkloníme od studia děl a soustředíme se na jednotlivé výskyty žánrových označení, na analýzu kritických ohlasů vybraných filmů ze sledovaného období a ve vybraných periodikách. Primárně nás tedy zajímá *definice*, *interpretace* a *evaluace* pojmu „sci-fi“,⁶⁾ ale budeme se také ptát, jaké snímky byly do této kategorie řazeny.

Byť se v domácí kinematografii nacházejí i starší díla s vědeckofantastickými prvky (např. Vávrův KRAKATIT), považuje spisovatel a překladatel sci-fi literatury Ivan Adamovič za „první skutečně futuristický český film“ MUŽE Z PRVNÍHO STOLETÍ (1961).⁷⁾ Právě

1) Ivan A d a m o v i č – Tomáš P o s p i s z y l (eds.), *Planeta Eden. Svět zítřka v socialistickém Československu 1948–1978*. Řevnice: Arbor vitea 2010, s. 14.

2) Tamtéž, s. 14 a 25.

3) Tamtéž, s. 32.

4) Zabývat se budeme i historicky existujícími obměnami tohoto pojmu a jejich vývojem. Kde to ale bude možné, použijeme „sci-fi“.

5) Jason M i t t e l l, A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, 2001, č. 3, s. 3–24.

6) Definice, interpretace a evaluace jsou také tři kategorie projevů diskurzu, kterých si všímá Jason Mittell. J. M i t t e l l, c. d., s. 3–24.

7) I. A d a m o v i č – T. P o s p i s z y l (eds.), c. d., s. 178.

doba přípravy a uvedení tohoto filmu bude počátkem našeho výzkumu. Následující desetiletí se pak zdá dostatečně rozsáhlé, aby bylo možné sledovat případný vývoj v užívání žánrové terminologie. S ohledem na jistou setrvačnost filmového průmyslu zde nemusíme brát v úvahu politický zlom po roce 1968; tvorbu do roku 1970 nemohl normalizační tlak výrazněji ovlivnit, některé filmy ovšem nebyly připsány do distribuce.

Předpokládejme, že žánr je kulturní pojem, který překonává hranice jednotlivých mediálních textů a funguje v rámci průmyslu, divácké recepce, ale i jiných kulturních praktik.⁸⁾ K textu se vztahuje ne jako jeho atribut, ale jako skupina, do které je text řazen na základě nějaké své vlastnosti.⁹⁾ Mittell hovoří o nutnosti zkoumat nejprve diskurz a teprve potom texty, kterým (právě diskurz) přisuzuje žánrová označení.¹⁰⁾ Pro potřeby tohoto článku zůstaneme u studia diskurzivních praktik.¹¹⁾ Nevycházíme tedy primárně z definice science fiction, ale hledáme sémantickou náplň tohoto sousloví v souvislosti s filmem.

Žánr chápeme (podobně jako jméno „autora“ nebo hvězdy) jako jeden ze základních způsobů rozlišování a porovnávání filmů užívaný téměř od počátků existence kinematografie i jako kulturně a historicky specifickou kategorii. Joseph Garncaz popisuje, jak v německém filmu 20. let 20. století sice existovaly populární žánry a hvězdy podobně jako v Hollywoodu téhož období, ale jejich význam pro obecnost a fungování v rámci průmyslu byly jiné.¹²⁾ Stejně i my budeme předpokládat, že něco jako „žánr“ v domácí kinematografii existovalo, ale po významu tohoto pojmu v našem kontextu budeme teprve pátrat a v rámci tohoto výzkumu se pokusíme o formulování hypotéz.

Oporu můžeme hledat v některých studiích o žánrových filmech v ústředně řízených kinematografiích. Andrea Rinkeová soudí, že v souvislosti s funkcí kinematografie ve východoněmecké společnosti 60. let byly zábavné (potažmo žánrové) snímky západní produkce nahlíženy jako únikové, kdežto od domácích se očekávalo plnění úkolů, jako byla pomoc s každodenními problémy občanů nově budované společnosti. Existence takových snímků domácí produkce byla nutná, zejména v konkurenci se západními filmy, ne vždy vhodnými z politického hlediska. Na příkladu muzikálu pak Rinkeová ukazuje, že východoněmečtí tvůrci dostávali relativní volnost, v rámci níž měli vyvíjet a pěstovat osobitý domácí styl a přitom dbát na zachovávání preferovaných socialistických hodnot. Od 60. let tak sleduje „počátky opravdu populární domácí kinematografie s výjimečnou pestrostí témat, stylů a žánrů, zahrnující lehkou zábavu a přinášející hrstku populárních hvězd“.¹³⁾ Vedle toho se Rinkeová zabývala kritickou recepcí a diváckou odezvou na vybrané východoněmecké muzikály. Zatímco všechny byly u publika oblíbené a jejich návštěvnost byla vysoká, kritické názory vykazovaly rozptyl na škále od chvály technické-

8) J. M i t t e l l, c. d., s. 3.

9) Jak píše Mittell, texty mají mnoho komponentů, ale jen některé z nich jsou užívány k definici jejich žánrových vlastností. J. M i t t e l l, c. d., s. 5–6.

10) Tamtéž, s. 10.

11) Tamtéž, s. 8.

12) Joseph G a r n c a z, Art and Industry: German Cinema of the 1920s. In: Lee G r i e v e s o n – Peter K r a m e r (eds.), *The Silent Cinema Reader*. London – New York: Routledge 2004, s. 389–400.

13) Andrea R i n k e, Eastside stories: Singing and dancing for socialism. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 75.

ho provedení, zobrazení současné společnosti, vizuální přitažlivosti a přítomnosti nových mladých hvězd, ke kritice slabě motivovaných zápletek či banálního dialogu.¹⁴⁾

Podobně výzkum východoněmeckých indiánek (*Indianerfilme*) ukázal jejich vysokou diváckou oblibu (úspěšný film SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE zahájil sérii dvanácti snímků vyrobených v letech 1965–1983 ve studiu DEFA) a kritické rozpaky například nad nízkou profesionalitou, průhlednými zápletkami a neohrabaným herectvím.¹⁵⁾ Gerd Gemünden popsal přizpůsobování zámořských westernových vzorců, například posunutí perspektivy od nových osadníků k původnímu obyvatelstvu severoamerického kontinentu, kompatibilní s oficiální kritikou imperialismu a kapitalistické expanze.¹⁶⁾

Proměny západního žánrového vzoru sledoval i Stefan Soldovieri u sci-fi MLČÍCI HVĚZDA. Byly vynuceny vysokými finančními náklady, technickými požadavky, centrálním plánováním a statusem zábavných žánrů v rámci politického poslání kinematografie. Vedle omezení se ale snímku dostalo také nebývalé péče. Původně měl být uveden k výročí vzniku Německé demokratické republiky a byly do něj investovány zvýšené prostředky (v době své premiéry byl dosud nejdražším snímkem vyrobeným ve studiu DEFA) umožňující použití exkluzivního širokoúhlého formátu, magnetického záznamu a reprodukce zvuku a barevné suroviny.¹⁷⁾ Zdlouhavá vyjednávání v literární fázi přípravy měla zajistit přijatelný kompromis mezi žánrovými konvencemi, humorem a dobrodružstvím na jedné straně a politickým posláním na straně druhé.¹⁸⁾ Snímek měl jednak nahradit zábavnou produkci ze Západu, která leckdy postrádala potřebný politický náboj, ale také měl působit jako „efektivní nástroj prosazování obrazu socialistických národů jako mírumilovné a technicky vyspělé komunity“ v zahraničí.¹⁹⁾ Byť byl relativně úspěšný v domácích kinech i při exportu, vzhledem k vysokým finančním nákladům neukázal schůdný způsob práce se žánrem. Vyvinutí pestré socialistické produkce bez tradičních kategorií jako „heimat“ zůstalo pro studio DEFA a východoněmeckou kulturní politiku nevyřešeným problémem.²⁰⁾

Situace v naší kinematografii se nezdá být příliš odlišná. Vedle filmů hodnotných umělecky a ideově byly i v domácích textech věnovaných problematice dramaturgie vyzdihovány snímky s „hodnotou diváckou, tj. filmy, které by pomohly vrátit našeho diváka do kin na český film – převážně snímky zábavné“. Zestátněná kinematografie se (slovy ústředního dramaturga Filmového studia Barrandov Ludvíka Tomana v době normalizace) chce obracet na „mladé diváky, kteří tvoří převážnou část návštěvníků kin“, zachování žánrové pestrosti považuje za nutné, a volá po filmech zabývajících se „problémy současné socialistické společnosti“ a problematikou mladých.²¹⁾

14) Tamtéž, s. 79–86.

15) Gerd G e m ü n d e n, Between Karl May and Karl Marx. The DEFA Indianerfilme (1965–1983). *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 399.

16) Tamtéž, s. 400.

17) Stefan S o l d o v i e r i, Socialists in outer space. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 382. Podobně mluví Andrea Rinkeová o použití barevného materiálu Agfa, širokoúhlém formátu, využití stříhu s pomocí split-screenů a vůbec nákladné výpravě u východoněmeckých muzikálů. A. R i n k e, c. d., s. 77.

18) S. S o l d o v i e r i, c. d., s. 391.

19) Tamtéž 3, s. 383.

20) Tamtéž, s. 395.

21) Ludvík T o m a n, Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba* 18, 1972, č. 9, s. 453.

Žánr

Jak už bylo řečeno, Mittellův přístup předpokládá plošné sledování výskytu žánrových označení v celém spektru různých projevů diskurzu. Pro potřeby tohoto článku nahradíme plošný přístup výběrem třech různých okruhů diskurzu. Nejprve se podíváme na užití žánrových označení ve *Filmovém přehledu* v letech 1960–1970, ve druhém kroku zúžíme vzorek pouze na domácí filmy označené *Filmovým přehledem* jako sci-fi a budeme sledovat první recenze ve filmových periodikách a nakonec se u velmi úzké skupiny snímků podíváme na rozsáhlejší spektrum ohlasů v domácím tisku.

Analýza periodika *Filmový přehled*, které bylo vydáváno Ústředním ředitelstvím Československého filmu a Filmovým ústavem a informovalo o filmech uváděných v domácí distribuci, nám poskytne alespoň částečný přehled o užívání žánrových označení v domácí kinematografii. Tento drobný průzkum bude sloužit jako nástroj a ukazatel na rozcestníku dalšího výzkumu, závěry z něj činěné je tedy třeba chápat jako pracovní.

Vedle dat potřebných pro vedoucí kin (formát snímku, jeho minutáž, přístupnost, způsob propagace) uváděl *Filmový přehled* také synopsi konkrétního filmu a někdy i bližší údaje o zúčastněných tvůrcích či jiné zajímavosti. V záhlaví každého listu hraného filmu najdeme jedno- až několikaslovné vyjádření zařazení snímku, toto označení budu nazývat žánrem.²²⁾ Vztah označení ke konkrétním filmům nepovažuji v tento moment za relevantní, přesto pro zajímavost na některých místech uvádím titul označovaného snímku.

Domnívám se, že spíše než jednotlivé snímky kategorizovat, snaží se je *Filmový přehled* popsat. To je nejpatrnější u filmů, jejichž žánr se za celé desetiletí vyskytl na stránkách periodika jednou nebo jen několikrát. Tak se například setkáme s kategorií „konfrontace vzpomínek“ (LONI V MARIENBADU), „rytířská parodie“ nebo se zcela popisným „obraz z dnešní Ameriky“. Ale ani označení vyskytující se často nejsou zcela ustálená či jednoznačná ani u nich není možné pozorovat nepochybné strategie rozvíjení substantivního žánrového pojmenování adjektivy, jak jej popsal Rick Altman.²³⁾ Zdá se, že fungují jinak. V některých případech je možné pozorovat přebírání žánrového názvosloví ze zahraničí (můžeme se domnívat, že z propagačních či jiných doprovodných materiálů konkrétních snímků) a jejich eventuální opakované použití, dokonce u snímků domácí produkce. Ve sledovaném vzorku se třikrát vyskytlo označení „horror“, jednou zcela holé (PSYCHO), o několik měsíců později se objevilo rozvinuté na „horror – poetický“ (VALERIE A TÝDEN DIVŮ), nebo jako přívlastek „povídky – horror“. Jedinkrát se setkáme s nálepkami „thriller“ (PTÁCI) a „comics“ (BARBARELLA).²⁴⁾

Kategorie „western“ se neobjevuje mimo filmy z produkce USA. Evropské obdoby snímků odehrávajících se na Divokém západě jsou nejprve řazeny do velmi široké kategorie

22) Graficky je žánrovému označení vyhrazen obdélník, do kterého se vejde několik řádků. Několikaslovná pojmenování uvádím v tom pořadí, jak se vyskytují ve *Filmovém přehledu*, spojovníkem odděluji ta slova, která jsou nějak graficky hierarchizována – např. tučné „drama“ a hluboko pod ním standardní „psychologické“ zapíšu jako „drama – psychologické“. Uvozovky se objeví tam, kde se odkazuje na konkrétní znění určité charakteristiky.

23) Především v: Rick Altman, Obaly na vícero použití. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40; Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

24) Slovo „comics“ bylo použito i u snímku KDO CHCE ZABÍT JESSII?, ovšem až v jeho popisu.

„dobrodružný“ (vedle snímků jako MUŽ Z RIA, HAJDUCI, ČERNÝ TULIPÁN, ANGELIKA A KRÁL, BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK nebo GRAND PRIX), teprve od roku 1969 jsou některé označovány jako „indiánka“. Tím ovšem nevylučujeme, že se slovo „western“ objevuje jinde. Například západoněmecký film ZLATOKOPOVÉ Z ARKANSASU je žánrově označen adjektivem „dobrodružný“, ale v popisu se píše o „westernu se všemi náležitostmi“.²⁵⁾ Poněkud hraničně působí „dobrodružný – western“ (SEDM STATEČNÝCH). Moment přebírání ze zahraničí je dokonce naznačen v jednom z popisů, u snímku FANTASTICKÁ CESTA: „Americký barevný film režiséra Richarda Fleischera Fantastická cesta patří mezi nejpozoruhodnější díla z žánru, pro který jsme si zvykli používat cizího označení science fiction.“²⁶⁾

Jednoslovné pojmenování se zdá být nejčastěji rozvíjeno adjektivy u základních pojmenování jako „drama“, „komedie“ a „veselohra“, nebo u velmi obecného „příběh“. Přitom „drama“ je rozváděno nejčastěji, čteněji než pojmy „veselohra“ a „komedie“ dohromady. S postupem desetiletí se drama někdy dostává na druhou pozici (například ve spojení s přívlastkem psychologické: „psychologické drama dítěte“, „psychologické drama – okupační“) a z některých pojmenování zcela mizí (zbývají: „okupační“, „psychologický“, „kriminální“, „politický“, „špionážní“, „kriminální – psychologické“, „romantický“, „sociální“). Mezi slovy rozvíjejícími drama se vyskytuje velký počet termínů odkazujících ke konkrétnímu historickému období či tématu („válečné“, „okupační“, „budovatelské“, „revoluční“), ostatní více přibližují „žánr“ („psychologické“, „kriminální“, „detektivní“, „politické“, „romantické“, „vědecko-fantastické“) nebo naznačují prostředí („vesnické“, „sportovní“, „společenské“, „z cirkusového prostředí“, „ze života mládeže“, „o mládeži“) či preferované publikum („dětské válečné“, „pro mládež“).

Na první pohled dobrodružnější vývoj prodělala označení filmů, jejichž důležitou součástí je hudba. Zatímco zpočátku se setkáme s „musical-leporelo“ (MÁTE DOMA LVA?), „zpěvohra“, „hudební“, „jazzová revue“ nebo prostě „revue“ (například i pro film ZPÍVÁNÍ V DEŠTI), ke konci desetiletí se prosazuje označení „muzikál“. Přitom „opereta“ a „opera“ si drží svoje místo po celou dobu a jsou jimi označovány snímky převádějící na plátno scénickou předlohu. Podobně se setkáme s „baletem“ oproti filmu „tanečnímu“, kde „balet“, zdá se, odkazuje k existující předloze, kdežto přívlastek „taneční“ k filmovému novotvaru.

U často přebíraných termínů z jiných druhů umění se opět (podobně jako u „dobrodružného“) setkáme se spektrem snímků, ke kterým odkazují, například u „tragédie“ (KRVAVÝ TRŮN, POPEL A DÉMANT, ELEKTRA, ÚDOLÍ VČEL) nebo „podobenství“. Vedle přebírání („humoreska“, „burleska“, „epopej“ a „epopeja“, „fejeton“, „féerie“, „kronika“, „legenda“, „poéma“, „reportáž“, „romance“, „středověká balada“) pak najdeme i pokusy o přizpůsobení médiu („film-anketa“, „román filmový“, „báseň – filmová“).

Slova „veselohra“ a „komedie“ se zdají být užívána jako synonyma, respektive se nepodařilo na základě tohoto vzorku vypožorovat v jejich užívání odlišnosti. Toto zaměňování ale může být vodítkem pro pochopení vývoje žánrového názvosloví týkajícího se „sci-fi“, jak jej budeme sledovat v následující kapitole.

25) *Filmový přehled* 1968, č. 49.

26) *Filmový přehled* 1968, č. 43. Zvýraznila autorka.

Sci-fi

Pro potřeby tohoto výzkumu přijmeme pracovní definici sci-fi výčtem základních témat v literatuře podle Ondřeje Neffa: utopické i dystopické řešení společnosti budoucnosti; cesta časem; mimozemské formy života; mutace lidského genetického kódu; válka budoucnosti; zánik světa; mimosmyslové vnímání.²⁷⁾ K tomu přidáme využití vynálezů, které nejsou zcela v dosahu soudobé společnosti (tedy například raketu jako „ústřední symbol kosmického věku“²⁸⁾).

Podle synopsí v *Českém hraném filmu*²⁹⁾ a s využitím této pracovní definice byly vytipoovány snímky, které mají potenciál být označeny za sci-fi.³⁰⁾ Z této skupiny by nejspíš vycházel výzkumník s ambicí popsat domácí sci-fi na základě existujících filmových textů. My ale skupinu prolneme s těmi snímky, které jako sci-fi označil *Filmový přehled*. Na příkladu ZLATOKOPŮ Z ARKANSASU jsme viděli, že přejaté označení „western“ se u snímku primárně určeného velmi obecným označením „dobrodružný“ mohlo objevit teprve v hesle pro plakát nebo v následném popisu snímku. I tato vyjádření budeme brát při sledování sci-fi v úvahu, vzhledem k tomu, že rozvíjejí (a leckdy upřesňují) základní žánrové umístění konkrétního snímku.³¹⁾

Ve sledované množině se objevily, vedle filmů domácích, také zahraniční, uváděné ve zdejší distribuci.³²⁾ Žánrová pojmenování pak tvoří následující chronologickou řadu (žánry kurzivou, heslo a doplňující informace v závorce v uvozovkách):

- MLČÍCÍ HVĚZDA: *utopie* („utopie na vědeckém podkladě, vypráví o fascinujícím dobrodružství meziplanetárního letu na Venuši“);³³⁾

27) Ondřej Neff, *Tři eseje o české sci-fi*. Praha: Československý spisovatel 1985, s. 39. Na jiném místě definuje Neff vědeckofantastickou literaturu, v češtině označovanou též adjektivy utopická a fantastická, jako „literární laboratoř, ve které se zkoumají reakce člověka na uměle vytvořené podmínky“. Ondřej Neff, *Něco je jinak. Komentáře k české literární fantastice*. Praha: Albatros 1981, s. 7. Pro nás není ani tak důležitá alternativní definice, jako synonymní označení, která se, jak uvidíme, budou v případě kinematografie opakovat.

28) I. Adamovič – T. Pospíšil (eds.), c. d., s. 70.

29) Díly III. (1945–1960) a IV. (1961–1970). Věnovala jsem se formátu celovečerního hraného filmu, v mém vzorku se tedy neobjeví snímky krátké, středometrážní ani animované.

30) Jsou to: BARON PRÁŠIL, ČERNOBÍLÁ SYLVA, MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ, KLAUN FERDINAND A RAKETA, TARZANOVA SMRT, IKARIE XB1, BLÁZNOVA KRONIKA, BÍLÁ PANÍ, ZTRACENÁ TVÁŘ, KDO CHCE ZABÍT JESSII?, KONEC SRPNA V HOTELU OZON, UKRADENÁ VZDUCHOLOŽ, KONEC AGENTA W4C PROSTŘEDNICTVÍM PSA PANA FOUSTKY, PŘÍPAD PRO ZACHÁNÁJÍCÍHO KATA, ŠEST ČERNÝCH DÍVEK ANEB PROČ ZMIZEL ZAJÍC?, ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., ĎÁBELSKÉ LÍBÁNKY, LUCIE A ZÁZRAKY, NA KOMETĚ, „PANE, VY JSTE VDOVA!“, VALERIE A TÝDEN DIVŮ, VRAŽDA ING. ČERTA, a série snímků s panem Tau.

31) Heslo pro plakát tu nebudeme vnímat jako součást oddělené propagace jednotlivých snímků, ale jako další signál průmyslu jak s filmem nakládat a jak jej chápat, tedy ve stejné kategorii jako základní žánrové označení, synopsi či rozšiřující popis.

32) Vedle domácích snímků, z nichž všechny jsou obsaženy v předcházející skupině, jsou to zahraniční (chronologicky podle výskytu ve *Filmovém přehledu*): MLČÍCÍ HVĚZDA, ČLOVĚK OBOJÍZIVNÍK, PLANETA BOUŘÍ, OMICRON, ALPHAVILLE, NEBE NAD HLAVOU, PAPRSKY INŽENÝRA GARINA, LÉTAJÍCÍ TALÍŘ, ANDĚL ZKÁZY, VLÁDCI VENUŠE (uváděný u nás ve dvou dílech), FANTASTICKÁ CESTA, 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, OKNA DO NEZNÁMA, PLANETA OPIC a BARBARELLA. V rámci tohoto výzkumu budeme za zahraniční považovat také SLADKÝ ČAS KALIMAGDORY, koprodukcí bratislavské Koliby se Západním Německem a Švýcarskem.

33) *Filmový přehled* 1960, č. 35.

- MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ: *komedie – utopická* („česká filmová komedie – tentokrát utopická“; „česká satirická veselohra [...]. Film ze současnosti? Ne, z budoucnosti!“);³⁴⁾
- ČLOVĚK OBOJŽIVELNÍK: *fantastický*;³⁵⁾
- BARON PRÁŠIL: *výtvarný film* („fantasticko-dobrodružný film Karla Zemana“);³⁶⁾
- PLANETA BOUŘÍ: *fantastický* („fantastický film o cestě na Venuši“; „lící utopii, jež se může stát zítra nebo pozítří reálnou skutečností“);³⁷⁾
- IKARIE XB1: *drama – vědecko-fantastické* („drama kosmické lodi“; „vědecko-fantastický film“);³⁸⁾
- ZTRACENÁ TVÁŘ: *vědecko-fantastický* („fantastickodobrodružný film“; „vědeckofantastický film“);³⁹⁾
- OMICRON: *příběh – fantastický* („fantastický příběh o návštěvě z planety Ultra“; film označila „západní kritika za ‚science-fiction-komedii‘ s rysy současné politické satiry“);⁴⁰⁾
- ALPHAVILLE: *fantastický* („filmová fantazie“; „[film] je spojením řady filmových druhů. Je fantastickým dobrodružným příběhem s prvky science fiction, jehož děj je jakoby vystřižen z populárních obrázkových seriálů, na druhé straně je dílem téměř filosofickým, meditujícím nad otázkou citu v současné, případně budoucí technické společnosti, nad problémem svobody v despoticky řízeném státě rozumu a matematických výpočtů“);⁴¹⁾
- UKRADENÁ VZDUCHOLOŽ: *fantastický trikový*;⁴²⁾
- KONEC SRPNA V HOTELU OZON: *fantastická vize* („o tom, co by se mohlo, ale nemělo stát“; „fantastická vize světa mnoho let po zničující termonukleární válce, vize o tom, co by mohla tato válka způsobit v myslích a citech těch, kteří by ji přežili“);⁴³⁾
- NEBE NAD HLAVOU: *fantastický* („dobrodružný film neobyčejně obratně udržovaný na hranici reportáže a science-fiction, dalo by se říci ‚hraná reportáž z budoucnosti, která může být velmi blízká‘“);⁴⁴⁾
- PAPRSKY INŽENÝRA GARINA: *vědecko-fantastický*;⁴⁵⁾
- SLADKÝ ČAS KALIMAGDORY: *fantastický příběh*;⁴⁶⁾
- LÉTAJÍCÍ TALÍŘ: *fantastický* („fantastický příběh pro děti o návštěvě z vesmíru“);⁴⁷⁾
- ANDĚL ZKÁZY: *příběh – fantastický*;⁴⁸⁾

34) *Filmový přehled* 1962, č. 7.

35) *Filmový přehled* 1962, č. 30.

36) *Filmový přehled* 1962, č. 34.

37) *Filmový přehled* 1962, č. 39.

38) *Filmový přehled* 1963, č. 26.

39) *Filmový přehled* 1965, č. 48.

40) *Filmový přehled* 1966, č. 6.

41) *Filmový přehled* 1966, č. 36.

42) *Filmový přehled* 1967, č. 11.

43) *Filmový přehled* 1967, č. 17.

44) *Filmový přehled* 1967, č. 31.

45) *Filmový přehled* 1967, č. 42.

46) *Filmový přehled* 1968, č. 26.

47) *Filmový přehled* 1968, č. 27.

48) *Filmový přehled* 1968, č. 34.

- VLÁDCI VENUŠE: *fantastický* – *dětský* („napínavé vyprávění o letu rakety na Venuši“);⁴⁹⁾
- FANTASTICKÁ CESTA: *science fiction* („patří mezi nejpozoruhodnější díla z žánru, pro který jsme si zvykli používat cizího označení science fiction“);⁵⁰⁾
- ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...: *komedie* – *sci-fi* („fantastický příběh“; „je označen jako ‚sci-fi‘ komedie“);⁵¹⁾
- 2001: VESMÍRNÁ ODYSEA: *sci-fi* („fantastický příběh o letu na Jupiter“);⁵²⁾
- OKNA DO NEZNÁMA: *sci-fi* („filmová science-fiction. Probuzení do světa bez lidí“; „fantastický [film][...] je z rodu filmů typu science-fiction“);⁵³⁾
- PLANETA OPIC: *sci-fi* („utopický příběh“);⁵⁴⁾
- NA KOMETĚ: *fantastický*;⁵⁵⁾
- BARBARELLA: *comics* („ve stylu comics – kreslených seriálů o superhrdinech, prožívajících ve světě science-fiction nejfantastičtější dobrodružství“).⁵⁶⁾

Vedle celkem zřetelného chronologického vývoje žánrového označení od pojmu „utopie“, přes přívlastek „fantastický“, až k obměnám „sci-fi“ (science fiction nebo vědecko-fantastický) si můžeme všimnout také setrvávání a navracení starších termínů v rozšiřujících popisech. Pokud bychom sledovali pouze žánrová označení, objeví se v našem vzorku nový pojem vždy nejprve u zahraničního snímku („utopie“ u východoněmecké MLČÍCI HVĚZDY, „fantastický“ u sovětského ČLOVĚKA OBOJŽIVELNÍKA, „science-fiction“ u FANTASTICKÉ CESTY) a teprve následně je přebírán i pro filmy domácí produkce. Zatímco zpočátku se zdá být pojem „fantastický“ synonymický s „vědecko-fantastickým“, ke konci desetiletí začínají být odlišovány. Na rozdíl od jiných přejatých pojmů („western“, „thriller“, „horror“) nepozorujeme exkluzivní použití pro snímky cizího původu. Někdy se ale setkáme s obraty, které naznačují jisté váhání: film je „dalo by se říci“, „je označen“, „pro který jsme si zvykli používat cizího označení“.

Jako samostatná kategorie fungují filmy Karla Zemana. „Výtvarný film“ nebo „fantastický – trikový“ jsou pojmy, které jednak odkazují k náročnému technickému provedení, ale také k výjimečnosti jeho snímků. Jevem naznačujícím postsputnickové nadšení z raket a objevování vesmíru je užívání popisu základní zápletky v rámci hesla pro plakát tam, kde se týká letů do vesmíru.

Které české filmy z výběru podle *Českého hraného filmu* nepopsal *Filmový přehled* jako sci-fi? Jsou to například snímky určené dětskému divákovi, kde ikonografie rakety funguje spíše jako pozitivní podnět pro dětskou fantazii (KLAUN FERDINAND A RAKETA). Jinde technické vynálezy ustupují do pozadí jinému žánrovému zařazení (KONEC AGENTA W4C PROSTŘEDNICTVÍM PSA PANA FOUSTKY), dále sem patří filmy s motivy bližšími pohádce než vědecké fantastice (BÍLÁ PANÍ, VRAŽDA ING. ČERTA) nebo snímky sice pracující s neobvyklou fantazií, ovšem problematicky uchopitelné nutně zjednodušující žánrovou optikou

49) *Filmový přehled* 1968, č. 39.

50) *Filmový přehled* 1968, č. 43.

51) *Filmový přehled* 1970, č. 2.

52) *Filmový přehled* 1970, č. 14.

53) *Filmový přehled* 1970, č. 17.

54) *Filmový přehled* 1970, č. 29.

55) *Filmový přehled* 1970, č. 39.

56) *Filmový přehled* 1970, č. 51–52.

(PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, ŠEST ČERNÝCH DÍVEK ANEB PROČ ZMIZEL ZAJÍC?, VALERIE A TÝDEN DIVŮ).

Filmový přehled tak nabízí na první pohled lineární a více méně neproblematický vývoj od pojmového zmatení, přes hledání až k osvojení si zahraniční terminologie. Abychom zjistili, zda označování periodikem vydávaným Československým filmem pro potřeby filmových pracovníků rezonuje také v tisku určeném širší veřejnosti, budeme u snímků, které se nacházejí v průniku obou množin,⁵⁷⁾ sledovat recenze ve vybraných domácích periodikách.

Reflexe

Sledujme čtrnáctideník *Kino*, měsíčník *Film a doba* a týdeník *Kulturní tvorba* (vycházel v letech 1963–1968) a z každého z nich vyberme první recenzi po uvedení konkrétního snímku v naší distribuci. Některé z filmů se v našem vzorku neobjeví – například o Zemanových UKRADENÁ VZDUCHOLOŽ a NA KOMETĚ se sice psalo v době příprav a natáčení, eventuálně o jejich úspěších na zahraničních festivalech, ale samostatnou recenzí nebyly ve sledovaných periodikách reflektovány.

Snímek BARON PRÁŠIL byl přijat spíše rozporuplně, po dlouhém očekávání přišlo zklamání, že v něm Zeman zcela nenapodobil výjimečnost svého předchozího VYNÁLEZU ZKÁZY. Spíše než s jinými termíny se v jeho popisech často setkáme se slovem fantazie. Dokonce se mluví o střetu dvou typů fantazie, té minulé, snílkovské, a „fantazie dnešního člověka“, „fantazie, která se uskutečňuje“. V definici snímku se také odráží základní označení *Filmového přehledu*: „Tady opravdu již nevystačíme s označením ‚trikový film‘. BARON PRÁŠIL má pro své hodnoty v tomto směru právo na označení ‚výtvorný film‘.“⁵⁸⁾ Časté jsou odkazy k „mélièsovské tradici“⁵⁹⁾ či „mélièsovskému věku filmové fantazie“.⁶⁰⁾ Na jiném místě je film prostě označen za „výjimečný“ a „zvláštní“.⁶¹⁾

V jedné z recenzí filmu MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ se sice objevilo „science-fiction“, ale jako označení kategorie, se kterou je snímek porovnáván. Sám byl pak primárně označován jako veselohra či komedie, s ozvěnou slova utopie či upřesněním typu humoru. Autoři zvolili „veseloherní formu broučkády [...]“. Nebyli však dost důslední a dopadli skoro stejně jako autoři oněch naivních sci-fi.⁶²⁾ Jinde je snímek nejen „výborná utopistická komedie“, ale dokonce „naše první utopistická komedie“, a následuje vymezení typu humoru: „Lipský se nedal strhnout vděčným námětem ke grotesce ani ke crazy, ale natočil nanejvýš potřebnou, osobitou satiru“.⁶³⁾

57) Jejich téma odpovídá pracovní definici sci-fi a *Filmový přehled* je za science fiction nebo obdobu tohoto termínu označuje. Jen pro forma připomínám, že vzhledem k charakteru publikace *Český hraný film* se jedná výhradně o snímky domácí produkce.

58) Jan H o ř e j š í, Münchhausenovská dobrodružství Karla Zemana. *Film a doba* 1962, č. 9–10, s. 519.

59) Tamtéž, s. 520.

60) Oldřich A d a m e c, Prášilovská fantazie před kamerou. Rozhovor s Karlem Zemanem. *Film a doba* 6, 1960, č. 5, s. 330.

61) Jan K l i m e n t, Baron Prášil. *Kino* 17, 1962, č. 20, s. 11.

62) Ivan S o e l d n e r, Muž z prvního století. *Film a doba* 8, 1962, č. 5, s. 268–269.

63) Václav V o n d r a, Muž z prvního století. *Kino* 17, 1962, č. 6, s. 7.

Se suverénnějším označováním se setkáme u snímku *IKARIE XB1*. Z kritik vyplývá, že do kategorie sci-fi náleží přirozeně. Eva Vacíková soudí, že snímek „přistoupil k látce zcela opačným způsobem, než to činí západní science-fictions“, ⁶⁴⁾ podle Jaroslava Bočka (jehož článek odkazuje k „sci-fi“ už v titulu) „má společné základní nedostatky s celou kupou vědeckofantastických knížek i filmů,“ nebo „se zcela spokojuje s apartním sestavením charakteristických rekvizit žánru“. ⁶⁵⁾ Zároveň se oba autoři věnují hlouběji samotnému žánru:

Zdá se, že ve filmu žánru science-fiction, v němž se věnuje přebujelá pozornost kresbě prostředí, těžko může vzniknout životnější a hlubší pohled na člověka. Cesta pro díla, která nechtějí jen sledovat dobrodružnou fabuli, ale vytvořit filosoficky i vědecky fundovaný obraz člověka zítřka, vidím v maximálním možném oproštění od všech vnějškových efektů a rozbujelosti utopistických rekvizit. Je nutno se rozhodnout – dvěma pánům těžko sloužit – a v jednom filmovém žánru asi už vůbec ne. ⁶⁶⁾

Ovšem dobrá science-fiction, které je málo, ani nepopularizuje vědu, ani se nesnaží zobrazit budoucnost. Nezapírá, že vyrostla z dneška a pro dnešek. *Zítřek je v ní jen záminkou, hyperbolou, metodou nazírání.* Autor vytváří napětí mezi dneškem a budoucností, aby z této konfrontace vytěžil podstatný soud o dnešku. Proto dobrá science-fiction netechnizuje a nemoralizuje, nýbrž filosofuje. ⁶⁷⁾

Vacíková přitom ještě používá slova, která u *Filmového přehledu* figurovala jako starší obdoby sci-fi: snímek má podle ní „fantastické téma“, mluví o prostředí „utopického příběhu“ a odkazuje k „první naší utopii *MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ*“. ⁶⁸⁾ Boček vyjádřil vlastní rozpaky nad sci-fi obecně: „je to až udivující, jak špatně se rozumí tomuto žánru“. ⁶⁹⁾ Zatímco ani u snímku *ZTRACENÁ TVÁŘ* nemají autoři problém s užíváním pojmu sci-fi a jeho obdoby, nejsou si zcela jisti žánrem tohoto konkrétního útvaru. Tak například Gustav Franc l suše prohlásí, že film je „science-fiction; však také autorem námětu je Josef Nesvadba,“ ale dále rozvíjí, že k Nesvadbovu filozofickému motivu přistupuje režisér Pavel Hobl „ze dvou stran. Jednak cestou horroru, jednak cestou crazy komedie“. ⁷⁰⁾ Kritikovu představu o žánru pak vyjadřuje prohlášení: „Je pravda, že v science-fiction jsou charaktery, zápletky i mravní ponaučení zjednodušené. Ale to přece není důvod, abychom se s tím smířovali.“ ⁷¹⁾

Podobně postupuje Vladimír Remeš, když už názvem své recenze označuje snímek jako „antihorror“ (nejistota vyplývá z použití otazníku) a následně prohlašuje: „už při prvním pohledu je nápadná žánrová směs, přímo nečistota, ostatně dost příznačná pro celou naši

64) Eva V a c í k o v á, *Neztraskotala, ale – doletěla?* *Film a doba* 9, 1963, č. 8, s. 434–435.

65) Jaroslav B o č e k, *Malá česká sci-fi. Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 28, s. 13.

66) E. V a c í k o v á, c. d.

67) J. B o č e k, c. d. Zvýrazněno v originálu.

68) E. V a c í k o v á, c. d.

69) J. B o č e k, c. d.

70) G.[ustav] F r a n c l, *Ztracená tvář. Kino* 20, 1965, č. 25, s. 5.

71) Tamtéž.

současnou kinematografi“.⁷²⁾ K podpoře své myšlenky používá autor odkazy k průběhu přípravy snímku:

(...) ve *Filmových informacích* č. 6 z 10. února 1965 je film uváděn jako první český horror, naproti tomu v čísle 10 se hovoří o vědeckofantastické grotesce, předtím v devítce je film prostě vědeckofantastickým příběhem, na kteréžto charakteristice i končí.⁷³⁾

Vedle svého novotvaru „antihorror“ (který popisuje jako „jakousi obdobu kolalokové parodie Jiřího Brdečky, jenomže v jiné žánrové oblasti“) definuje pak Remeš i sci-fi: „jak v science-fiction, tak v horroru jde o cosi jiného než o moralitu. O fantastické proměny, dobrodružství v málo známém světě vědy, vzrušující šoky a děsy“.⁷⁴⁾

Stejně tak i Jan Kliment sice použije označení „science-fiction“, ale postěžuje si i nad žánrovou nečistotou předloženého snímku („režisér plete žánry dohromady“; „humor v horroru je jedna věc, ale bláznivá groteska, zamontovaná najednou a bez funkce doprostřed realistické science-fiction, musí nutně narazit“), a také on při tom využije předchozích rozhovorů s režisérem Hoblem.⁷⁵⁾

Téma filmu KONEC SRPNA V HOTELU OZON porovnával A. J. Liehm s americkým NA BŘEHU Stanleyho Kramera. Jejich zpracování ale hodnotí jako zcela odlišné. V jeho textu se nikde nesetkáme s označením, které by nějak odpovídalo námi sledovaným pojmům. Popisuje ale téma, které podle pozdější definice Ondřeje Neffa (kterou jsme zde přijali) odkazuje ke sci-fi: „svět zničený atomovou válkou a na jeho povrchu živoří hrstka těch, kteří přežili“. Zároveň ale toto téma není podle Liehma ohniskem filmu, tím je „filosofická reflexe“ o povaze člověka. Jediné žánrové pojmenování v textu přichází od režiséra: „Schmidt se trochu lišácky, trochu provinile usmívá: No co, točili jsme western“. Tím podle Liehma odkazuje k dovednostem, které musely získat představitelky ve filmu (jízda na koni, zacházení se zbraní).⁷⁶⁾

I Jiří Tvrzník se přiblížil k žánru sci-fi pouze zmínkou o době děje, v tomto i jiných místech textu pak kladl větší důraz na řešení otázek spojených s lidstvím a mezilidskými vztahy: film je „svérázný syrový pohled na vztahy několika lidí, putujících bezútěšnou samotou světa po nukleární válce“.⁷⁷⁾

Autoři recenzí jsou minimálně od poloviny 60. let celkem suverénní, filmy se nebojí pojmenovávat a zahraniční názvosloví znají (viz např. Franclovo suché „ZTRACENÁ TVÁŘ je science-fiction“). Když si pak vypomáhají dalšími označeními sci-fi (vědeckofantastický, utopický a utopistický), nebo dokonce používají jiná žánrová označení (opět u Franclova se setkáme s „horror“ a „crazy“) není to proto, že by byli bezradní. Podobně jako ve *Filmovém přehledu* se nesnažili snímky „škatulkovat“, ale popisovat.

72) Vladimír Remeš, Antihorror? *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 108–109.

73) Tamtéž.

74) Tamtéž.

75) Jan Kliment, Nalezená tvář. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 14.

76) A. J. Liehm, Jiný a přece z nich. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 94–97.

77) Jiří Tvrzník, Konec srpna v hotelu Ozon. *Kino* 22, 1967, č. 14, s. 4.

O tom by svědčil i drobný průzkum psaní o snímcích ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., „PANE, VY JSTE VDOVA!“, ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM a COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT.⁷⁸⁾ Soustředíme se především na první dva jmenované, které byly vyrobeny v námi sledovaném desetiletí.⁷⁹⁾ Jen výjimečně se tu například setkáme se snahou snímky přirovnat k jiným filmům – když už autoři nějaký film zmíní, je to většinou snímek jednoho z tvůrců filmu, a v podstatě tak přibližují čtenáři autora, ne film. Základní pojmenování jako komedie či veselohra (která jsou pro všechny čtyři filmy centrální) sice rozvíjejí („bláznivá“, „crazy“, „ztržštěná“, „černá“, „vědeckofantastická“, „sci-fi“, „science-fiction“, „fantastická“, „nereálná“, „pohádka“, případně „moderní pohádka“), ale nevytváří tím nové kategorie (které by snad časem vedly k oddělení nového žánru, podle Altmanova modelu), spíše za sebou řadí přívlastky, které jim lépe pomáhají přiblížit konkrétní snímek.

V této skupině textů sledovaní autoři sice uvažují o sci-fi jako o „žánru“, ale ne jako o kategorii, která přisuzuje skupině filmů nějaké podobnosti a v podstatě je do jisté míry svazuje, ale spíše jako o rozhodnutí autorů směřovat primárně komediální snímek k větší tvůrčí svobodě. Například u snímku ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... se připomíná: „Nezapomeňme však, že jde o science fiction, ve které je možné ledasco.“⁸⁰⁾

Jinde se setkáme s charakteristikou vztahu mezi oběma polohami sledovaného snímku, komediální a vědeckofantastickou: „Tvorcovia pracujú s nadsázkou, forma sci-fi je len prostriedkom na rozohranie humorných situácií, ktorými by chceli autori podporiť zdravú myšlienku.“⁸¹⁾ Pozornosti se dostalo cestování časem jako jednomu ze základních prostředků žánru sci-fi, u ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... z relativně blízké budoucnosti do minulosti:

Je cosi chladného a neosobního ve vědeckofantastických filmech [...]. V tom starém, známém světě je prostě mnohem víc rekvizit vhodných pro zasmání než v tom neznámém a trochu děsivém světě budoucnosti.⁸²⁾

Vycházeli jsme přitom z faktu, že sci-fi může být také návrat do minulosti. Zdůrazňuji to proto, že mnoho lidí se mylně domnívá, že tento žánr zahrnuje jenom dobrodružné výpravy do vesmíru nebo do světa budoucnosti. Ale vždyť o letech do vesmíru se už točí dokumenty.⁸³⁾

78) Těmito snímky se v přítomném čísle zabývá také Radomír D. Kokeš, a označuje je jako „sci-fi komedie“.

79) Mezi sledované texty zařadíme výstřižkové separáty k filmům uložené v knihovně Národního filmového archivu a některé další články z filmových a obecněji kulturních domácích periodik (přičemž se jedná o rozhovory s tvůrci, reportáže z natáčení, či zprávy o přípravě), ale také recenze v běžném denním tisku.

80) Josef V a g a d a y, Zabil jsem Einsteina, pánové. *Kino* 24, 1969, č. 21, s. 8. A jinde: „Utopie přece dává tvůrcům možnost rozvinout fantazii až za hranice nekonečna. Tím spíš, jde-li navíc o komedii.“ Alois H u m p l í k, Zabit nebyl Einstein... *Práce*, 14. 3. 1970.

Jako velmi svobodný žánr je sci-fi vnímáno i u ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM: „Autorům nepřistihuje křídla neúprosná logika všednosti, nesvazuje je možnost konfrontace jejich pravdy s pravdou života, a záleží snad jen na jejich dobré vůli, zda budou respektovat už beztak pomyslné hranice žánru, či zda pro sebe vymyslí nové.“ (f), Premiéry našich kin. Zítřka vstanu a opařím se čajem. *Zemědělské noviny*, 8. 9. 1977.

81) Peter S e v e r, Trochu prekomplikované. *Film a divadlo* 21, 1977, č. 17.

82) (an), Konec profesora Einsteina. *Lidová demokracie*, 26. 2. 1970.

83) J. V a g a d a y, Zabil jsem..., s. 9.

Těmto čtyřem filmům bylo připisováno společenské poslání, lépe sdělitelné právě prostřednictvím kombinace komediálních a fantastických prvků, a konfrontace se stavem společnosti.⁸⁴⁾ Recenzenti pak vyhledávali momenty odkazující k soudobým problémům. U filmu ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... prý téma atomové hrozby „umožnilo autorům rozvinout látku příběhu jako rozmarnou a bláznivou veselohru a zároveň jako komedii s filosofickým podtextem“⁸⁵⁾ nebo jim „můžeme přičíst k dobru, že nám zábavnou formou připomínají skutečnou hrozbu visící nad naším světem, hrozbu, která je tím vážnější, že jsme si již na ni zvykli“.⁸⁶⁾

Pohled na některé recenze vybraných snímků z původního vzorku ukázal, že se není možné spokojit se zjednodušujícím lineárním obrazem domácího užívání pojmu sci-fi. Už částečnou aplikací Mittellova přístupu jsme získali několik vodítek k obecnější problematice používání žánrových pojmenování a vůbec chápání pojmu „žánr“. Dosud jsme projevy diskurzu sledovali ve spojení s konkrétními snímky. Podívejme se na ně nyní skrze Mittellovy kategorie *definice*, *interpretace* a *evaluace*, které spolu v některých projevech hraničí. Pojmy sci-fi, fantastický, vědecko-fantastický a utopický budeme opět chápat jako synonyma a v tomto shrnutí tedy budeme pojmem sci-fi označovat každý z nich.

Některé texty vykazovaly nejistotu či váhání při pojmenovávání („dalo by se říci“, „zvykli jsme si používat označení“). O svébytnou definici sci-fi se žádný ze sledovaných článků nepokusil. Zemanovy filmy byly často charakterizovány odkazem na tradici, jednak literární (Jules Verne; Matěj Brouček Svatopluka Čecha), za druhé filmovou (Georges Méliès). U snímků, na kterých spolupracoval Josef Nesvadba nebo kde je autorem literární předlohy, odkazují texty k němu, právě jako k autorovi literární sci-fi. Kromě definic odkazem k literárnímu původu či tradici filmového média se objevovaly spíše popisy výčtem charakteristických prvků (stroj času) či témat (vesmírné lety). Na jednom místě byl žánr definován jako výpravný.⁸⁷⁾ Jinde se dozvíme, že vedle zobrazení budoucnosti se může zabývat také minulostí.⁸⁸⁾

Význam sci-fi byl spatřován především ve vztahu (často konfrontaci) s tehdejší situací – bylo možné (a žádoucí) používat jej ke společenské kritice, kombinovat se satirickým vyzněním či humornou nadsázkou obecně. Neměl využívat primárně techniku ani moralizovat, ale „filozofovat“,⁸⁹⁾ vytvořit „filosoficky i vědecky fundovaný obraz zítřka“.⁹⁰⁾

Zemanovy filmy jsou hodnoceny (ať už v rámci žánru nebo obecně) jako „výjimečné a zvláštní“, do jisté míry tvoří samostatnou kategorii. K dalšímu hodnocení bývá využívána polarita západní-východní a sofistikovaná-naivní. Odsuzovány jsou vnějškové pro-

84) „Právě spojení toho, co bylo a toho, co bude, dává možnost velice aktuálně a naléhavě promluvit k tomu, co je, tedy k současnosti. A tak trošičku nás varovat.“ Věra Z e l e n k o v á, Zabil nebo nezabil? *Záběr*, 1970, č. 11, s. 3.

85) Anon., Zabil jsem Einsteina, pánové. *Film a doba* 15, 1969, č. 12, s. 617a. Také podle jiného textu film „obsahuje i hlubokou filosofickou myšlenku“. Jozef V a g a d a y, Filmáři proti fyzice. *Film a divadlo* 13, 1969, č. 19, s. 18–19.

86) erb, Fantastické filmové show. *Večerní Praha*, 4. 3. 1970.

87) E. V a c í k o v á, c. d.

88) J. V a g a d a y, Zabil jsem...

89) J. B o č e k, c. d. I jinde je zdůrazňován „filosofický motiv“ sci-fi. G. F r a n c l, c. d.

90) E. V a c í k o v á, c. d.

jevy žánru, čistě technicky zaměřená sci-fi je označována jako „chladná a neosobní“.⁹¹⁾ Sci-fi filmy jsou někdy špatně srozumitelné⁹²⁾ a do jisté míry zjednodušující.⁹³⁾

Další závěry můžeme i z našeho relativně malého vzorku získat porovnáním s dobovým smýšlením o literární sci-fi. Zatímco v literární kritice hledali autoři pozici žánru mezi středem a okrajem a v podstatě ji měnili libovolně podle toho, kam svou kritikou směřovali,⁹⁴⁾ pro filmové kritiky nebyl až takový problém přijmout žánrovou kinematografii, pokud odpovídala jejich představám o poslání filmu ve společnosti. Neodsuzují žánr jako takový, ale snímky, které jej lacině zneužívají. V takových případech se většinou vymezují proti „západním“ projevům žánru, i když nezřídka jmenují výjimky.⁹⁵⁾

Zatímco soudobí čtenáři vnímali žánr jako aktuální a určený k jednorázovému přečtení,⁹⁶⁾ sledovaní autoři filmových recenzí hodnotí společenskou užitečnost snímků, jakým způsobem se vyjadřují k současnosti a zda jsou schopné podat pomocnou ruku dnešnímu člověku. Tento pohled odpovídá pozorováním Andrey Rinkeové o žánrové kinematografii v Německé demokratické republice. Stejně jako v literatuře je domácí tvorba (nebo obecněji produkce politicky spřátelených zemí) stavěna do kvalitativního kontrastu s komerční sci-fi západní,⁹⁷⁾ která je vnímána jako ponurá a pesimistická, a autoři recenzí vybízejí k hledání příčinné souvislosti mezi fikčním světem a realitou společenského zřízení, v němž dílo vzniklo.⁹⁸⁾

Závěr

Zdá se, že v domácím filmovém tisku je žánr chápán jako něco předem daného, v podstatě definovaného mimo dosah kritikova působení, jako relativně pevná kategorie, do které buď snímek patří, nebo nepatří, eventuálně do ní patří do jisté míry nebo některými svými znaky. Zatímco základní kategorie jako drama nebo komedie se jeví jako jasné, komplikovanější žánrová pojmenování (v podstatě přebíraná ze zahraničí) bývá třeba nějak přizpůsobit domácím poměrům. Při označování (nebo v našem případě spíše popisování) snímků autoři recenzí běžně odkazují k publikovaným rozhovorům s tvůrci, k více méně propagačním textům vydávaným centrálně řízenou kinematografií, v některých případech označují snímek v souladu s prohlášením o tvůrčích záměrech a na tato prohlášení se také odvolávají.

Popis konkrétního snímku je častější strategií než řazení do kategorií nebo seskupování. Nemůžeme sledovat rozvíjení podstatného jména přívlastky a pozdější substantivizaci, jak ji popsal Altman. Podstatná jména jsou sice dále rozvíjena, ale ne soustavně či pra-

91) (an), c. d.

92) J. B o ě k, c. d.

93) G. F r a n c l, c. d.

94) I. A d a m o v i ě – T. P o s p i s z y l (eds.), c. d., s. 44.

95) Například Eva Vacíková kritizuje „západní science-fictions“ za to, že jsou v podstatě dalším stupněm ve vývoji hororu, „vyjímaje ovšem seriózní autory rodu Raye Bradburyho“. E. V a c í k o v á, c. d.

96) I. A d a m o v i ě – T. P o s p i s z y l (eds.), c. d., s. 44.

97) Tamtéž, s. 46.

98) Tamtéž, s. 45.

videlně. Přívlasky jsou za sebe řazeny tak, aby podle představ autora recenze co nej-přesněji popsala konkrétní film.

Některá žánrová pojmenování jsou přebírána ze zahraničí, ale většina se neuchytila pro popis domácí tvorby (horror nebo thriller). Byť se s postupem času častěji objevuje slovo sci-fi (v obměně „science-fiction“), stále je používána alternativa „vědecko-fantastický“ a někdy z dnešního pohledu nepřesné „utopický“ či „fantastický“. Tam, kde je téma či společenské poslání podle recenzenta důležitější nežli žánr, ustupuje pojem sci-fi do pozadí. Zatímco KONEC SRPNA V HOTELU OZON není recenzenty jako sci-fi označen vůbec, u komediálních snímků je prominentní společensko-satirická funkce.

Nemůže být sporu o tom, že vývoj domácího sci-fi filmu byl, podobně jako v zahraničí, úzce spjat s literaturou stejného žánru. Nejpatrnější projevy najdeme v adaptacích domácích i zahraničních literárních předloh – verneovské snímky Karla Zemana, dvojice KRAKATIT a TEMNÉ SLUNCE, nebo třeba snímky TARZANOVA SMRT a BLBEC Z XEENEMÜNDE podle Josefa Nesvadby. Přesto se v domácí kinematografii sci-fi prvky ve větší míře objevují až v době, kdy se literatura posunula od epické a dobrodružné sci-fi využívající technické vynálezy a daleké cesty prostorem i časem, tj. po roce 1958,⁹⁹⁾ a snímky více odkazují ke starší sci-fi literatuře.

V šedesátých letech, která v literatuře znamenala odklon od psaní o vesmíru a „kosmická a technologická sci-fi byla často odsuzována jako překonaná etapa“,¹⁰⁰⁾ by pro studium postavení sci-fi (ať už z pohledu literárního či filmovědného) mohly být zajímavé také snímky stojící na pomezí fantastiky, jako například PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA.¹⁰¹⁾ Takovými filmy se ani nezabývají přehledy domácí kinematografické tvorby v tomto žánru, ani je takto necharakterizovala dobová propagace či kritika, a tudíž leží i mimo vymezený vzorek této studie.

Otázkou, které jsme se dotkli jen okrajově, a zůstává tedy otevřená, je vztah politického zřízení k žánrové kinematografii obecně a ke sci-fi konkrétně. Lukáš Skupa v článku věnovaném normalizační sci-fi poznamenal:

Doma překvapivě nikoho nenapadlo důsledně využít vlastnosti sci-fi pro socialistický záměr. Vždyť který jiný žánr by mohl lépe demonstrovat, kam může dospět socialismus s celým svým technicko-vědeckým pokrokem?¹⁰²⁾

Podobně i Ondřej Neff, když mluví o domácí literární sci-fi před rokem 1945, hovoří o žánru jako umožňujícím „diagnostiku“ a navržení „receptury“ pro soudobou společnost.¹⁰³⁾ S náznaky podobného chápání či snah o využití žánru jsme se setkali také ve sledovaných textech. I tento aspekt tak vybízí k dalšímu studiu problematiky žánru obecně, ale i kategorie sci-fi v domácí kinematografii.

Už intuitivní definice žánru jako mechaniky opakování osvědčeného „receptu“ z pohledu filmové výroby a rozeznávání a definování z pohledu kritiky či akademického diskur-

99) Tamtéž, s. 36.

100) Tamtéž, s. 48.

101) Tamtéž, s. 49.

102) Lukáš S k u p a, Soc-fi. *Živel*, 2009, č. 30, s. 157.

103) Ondřej N e f f, *Tři eseje...*, s. 30.

zu odhalí sledování hrstky sci-fi filmů, muzikálů, nebo westernů, které v naší kinematografii vznikaly často bez nějakých vzájemných souvislostí, jako málo účelné. Na mysl padnou spíše cykly snímků o vztahu města a venkova, o základní vojenské službě, nebo velmi obecně o „malém českém člověku“, které se zároveň zdají být tím, co i dnešní divák na kinematografii před rokem 1989 oceňuje. Pokud jsou podle Mittella vlastnosti, na jejichž základě se žánry konstituují, voleny více méně arbitrárně,¹⁰⁴⁾ proč bychom nemohli mluvit právě o takových skupinách snímků? Není i Remešovo prohlášení „žánrová směs, přímo nečistota, ostatně dost příznačná pro celou naši současnou kinematografii“¹⁰⁵⁾ jasným signálem, kudy by mohla vést cesta?

Přítomný výzkum už na malém vzorku okrajově odpovídajícím zvolené metodologii ukázal, že domácí kinematografie fungovala, přinejmenším v oblasti žánrů, „jinak“ než rozsáhlá a průmyslová kinematografie hollywoodská, z jejíhož studia vycházejí tradiční žánrové teorie. Konkrétnější odpověď na otázku, „jak“ se můžeme v našem prostředí žánry zabývat, snad přinese budoucnost.

Mgr. Anna Batistová, Ph.D. (1981)

Odborná asistentka při Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Zabývá se dějinami kinematografické techniky, problematikou audiovizuálních archivů a prezervace filmu a staršími dějinami domácí kinematografie.

(Adresa: batistov@phil.muni.cz)

Citované filmy:

2001: *Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), *Anděl zkázy* (El Ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Angelika a král* (Angélique et le roi; Bernard Borderie, 1966), *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), *Baron Prášil* (Karel Zeman, 1961), *Bílá paní* (Zdeněk Podskalský, 1965), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964), *Blbec z Xeenemünde* (Jaroslav Balík, 1962), *Což takhle dát si špenát* (Václav Vorlíček, 1977), *Černobílá Sylva* (Jan Schmidt, 1961), *Černý tulipán* (La Tulipe noire; Christian-Jaque, 1964), *Člověk obojživelník* (Čelovek amfibija; Genadij Kazanskij a Vladimír Čebotarev, 1961), *Ďábelské líbánky* (Zdeněk Podskalský, 1970), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, Jan Kačer, 1969), *Elektra* (Michalis Kakejannis, 1962), *Fantastická cesta* (The Fantastic Voyage; Richard Fleischer, 1966), *Grand Prix* (John Frankenheimer, 1966), *Hajduci* (Haiducii; Dinu Cocea, 1966), *Ikarie XBI* (Jindřich Polák, 1963), *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966), *Klaun Ferdinand a raketa* (Jindřich Polák, 1962), *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Jan Schmidt, 1966), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Krvavý trůn* (Kumonosu jō; Akira Kurosawa, 1957), *Létající talíř* (Supersonic Saucer; S. G. Ferguson, 1956), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Lucie a zázraky* (Ota Koval, 1970), *Máte doma lva?* (Pavel Hobl, 1963), *Mlčí hvězda* (Der Schweigende Stern; Hieronim Przybyl, Kurt Maetzig, Hugo Grimaldi, 1960), *Muž z prvního století* (Oldřich Lipský, 1961), *Muž z Ria* (L'Homme de Rio; Philippe de Broca, 1964), *Na břehu* (On the Beach; Stanley Kramer, 1959), *Na kometě* (Karel Zeman, 1970), *Nebe nad hlavou* (Le ciel sur la tête; Yves Ciampi, 1965), *Okno do neznáma* (Az idő ablakai; Tamás Fejér, 1969), *Omicron* (Ugo Gregoretti, 1964), „*Pane, vy jste vdova!*“ (Václav Vorlíček, 1970), *Paprsky inženýra Garina* (Giperboloid inž. Garina; Alexandr Gincburg, 1965), *Planeta bouří* (Planeta bur; Pavel Klušancev, 1961), *Planeta opic* (Planet of the Apes; Franklin J. Schaffner, 1968), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Psycho* (Alfred Hitch-

104) J. M i t t e l l, c. d., s. 5–6.

105) V. R e m e š, c. d.

cock, 1960), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Sladký čas Kalimagdory* (Leopold Lahola, 1968), *Synové Velké medvědice* (Die Söhne der großen Bärin; Josef Mach, 1966), *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (Ladislav Rychman, 1969), *Temné slunce* (Otakar Vávra, 1980), *Tarzanova smrt* (Jaroslav Balík, 1962), *Údolí včel* (František Vlácil, 1967), *Ukradená vzducholod'* (Karel Zeman, 1966), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Vládci Venuše* (Masters of Venus; Ernest Morris, 1962), *Vražda ing. Čerta* (Ester Krumbachová, 1970), *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (Oldřich Lipský, 1969), *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (Jindřich Polák, 1977), *Zlatokopové z Arkansasu* (Die Goldsucher von Arkansas; Paul Martin, 1964), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen a Gene Kelly, 1952), *Ztracená tvář* (Pavel Hobl, 1965).

SUMMARY

FANTASY-ADVENTURE OR UTOPIAN?

"Sci-fi" in Czechoslovak Cinema Magazines of the 1960s

Anna Batistová

Anna Batistová follows the genre label "sci-fi" in writing about films from 1960s Czechoslovakia. Being inspired by Jason Mittell's study of genre in television, she avoids a study of film texts, and follows the discursive construction of the term sci-fi and its older variants (i.e. utopian). The author first studies a periodical issued by the cinema industry and its ways of describing films with genre terms in general, and the use of sci-fi and related terms in particular. Secondly, she tracks reviews of Czech films described as sci-fi in three magazines intended for a larger readership. And lastly, several films are being observed in a larger variety of serial publications.

While Czechoslovak writers employed genre terminology similar to that of reports on Hollywood cinema (as described by Rick Altman), they used it in a different way. Their goal seems to be rather to describe a given film than to categorize it or compare with other works. Genre categories are not evolving systematically, but they are somewhat used ad hoc. In the course of the 1960s, "sci-fi" seems to be naturalized, but it never completely forces out older descriptions of the genre, such as "fantasy" or "utopian." Also, where the communal function of a particular film is perceived as primary, the genre category is pushed aside altogether.

How exactly films were described generically, what categories function as genre, and how the term "genre" alone was used in the Czechoslovak cinema of the postwar era and in politically affiliated countries should be the subject of further research of both industry and discursive practice.

TEORETIZOVÁNÍ O ŽÁNROVÉ POVAZE A FIKČNÍCH SVĚTECH ČESKÝCH SCI-FI KOMEDIÍ

Radomír D. Kokeš

Pojem žánru je mimořádně vděčný, trvanlivý a s trochou nadsázky nesmrtelný. Je tomu tak zřejmě proto, že sugeruje a zřejmě ještě blíže neurčitelnou dobu bude sugerovat pocit, že lze jeho pomocí rozškatulkovat nepřehledné a různorodé pole kulturních produktů do popsitelných, poznatelných a především opětovně rozpoznatelných skupin. V souvislosti s tím asi nikdy neustanou ani teoretické diskuse o povaze žánrů. Co jsou žánry zač? Vycházejí žánry z historických předobrazů, nebo vznikají žánry úplně nové? Lze o nich mluvit jako o stálých strukturách, nebo se konstantně proměňují? Je vhodné považovat žánry za entity založené jen sémanticky či jen syntakticky – nebo je jejich povaha sémanticko-syntaktická? Jsou žánry transmediálně přenositelné, nebo každý přechod z jednoho média do jiného vytváří žánr nový nebo přinejmenším zásadně proměněný? Je lepší je chápat jako fenomén recepce, nebo jako institucionálně utvářené? Toto jsou jen některé otázky dlouhodobě probíhající teoretické debaty o filmovém žánru, na něž následující stránky nepřinesou definitivní odpovědi, ale využijí významové proměnlivosti, kterou díky nim pojem získal. Coby teoretik fikčních světů a filmové formy budu k žánru přistupovat jako k víceméně uměle vytvořené „nálepce“, jež zahrnuje skupinu filmových textů sdílejících soubor vlastností v rovinách (a) generování fikčního světa, (b) stylistických vzorců, (c) narativních vzorců.

Lze namítnout, že v kontextu současné diskuse o historickém zakotvení žánrů či filmových cyklů v dějinách filmové produkce a propagace se může podobně poetologický přístup jevit jako zastaralý. Na podobnou námitku odpovídám, že pokud v českém kontextu doposud neexistuje systematicky zpracovaná poetologická (či chcete-li estetická) historie filmových žánrů, na niž by se dalo navazovat či s ní polemizovat, je epistemologicky užitečné se o stručný příspěvek k ní pokusit. Na to by se dalo říci, že pokud označuji žánr za uměle vytvořenou nálepku, nebude podobný příspěvek historicky plausibilní. Před podobným argumentem bych musel kapitulovat jen za předpokladu, že by toto „rozpoznání“ žánru neprobíhalo odspoda nahoru, ale vedl bych je odshora dolů. Jinými slovy, je třeba snažit se vyhnout nebezpečí, jež Andrew Tudor v knize *Theories of Film* nazývá „the empiricist dilemma“. To je podle něj závislé na dvou typech rozhodnutí. První spočívá v klasifikaci žánru podle apriorních kritických kritérií, přičemž takto vy-

tvořený předpoklad pak vede k dřívější pozici a pojem žánru se jeví jako nadbytečný. Druhé tvoří příklon k běžnému kulturně sdílenému konsenzu o tom, co je vnímáno jako určitý žánr, přičemž tento konsenzus je posléze detailně analyzován.¹⁾ Badatel totiž míří k závěrům, které od začátku zná – tautologicky dokazuje existenci skupiny filmů, k níž už od začátku přistupoval jako k právě takové skupině filmů.

Úvodní badatelská otázka pro tuto studii zněla: Lze v souvislostech československé socialistické kinematografie uvažovat o skupině filmů, která by odpovídala výše uvedenému poetologickému vymezení žánru? Při hledání podobné skupiny nebylo možné se zcela vyhnout prvnímu Tudorovu předpokladu, jeho působení se ale podařilo minimalizovat. Jako rozlišující podnět jsem určil relativně jasnou podmínku, že hrubý vzorek filmů bude obsahovat nějaký prvek, který není v našem reálném (aktuálním) světě považován za fyzikálně možný. Relativně proto, že ne všichni se shodnou na tom, co je či není možné. Domnívám se však, že v otázce, co je či není možné v souboru více než devadesáti filmů, které z období 1948–1989 této podmínce odpovídaly, by přinejmenším současná česká společnost byla v převážné většině jednotná. Je zřejmé, že zvolením podobně omezující výchozí podmínky jsem automaticky zdiskreditoval jiné možné řady filmů, které by mohly posléze zakládat odlišné žánrové linie na základě jiných typů shod či podobností. Nicméně odchylka od fyzikálních zákonů světa, ve kterém žijeme, mi připadá jako relativně nosný výchozí diferenční rys pro poetologické východisko rozlišení žánru. Stále ovšem není dostatečně silný, aby zakládal žánr ve výše uvedeném smyslu, protože pak bychom mohli vedle sebe do jedné žánrové řady badatelsky nepřilíš efektivně postavit třeba *TŘI PŘÁNÍ* (1958) a *IKARII XB1* (1963). Ve zmíněné skupině filmů jsem tedy hledal další shodné znaky (ať už jejich sledováním, nebo čtením detailních dějových synopsí) – s vědomím skutečnosti, že pokud jsem žánr vymezil tak, že skupina textů sdílí soubor vlastností ve strategiích budování stylu, vyprávění a fikčního světa, nevyplyvá z toho, jak rozsáhlý má podobný soubor být.

Jako uskupení nejvýrazněji odpovídající možné žánrové aspiraci, jak byla vymezena výše, se z této rozsáhlé skupiny děl reprezentujících „aktuálně nemožné“ stala čtveřice filmů *ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...* (1969), „*PANE, VY JSTE VDOVA!*“ (1970), *ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM* (1977) a *COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT* (1977) – již žánrově označím za *sci-fi komedie*. V poslední části textu se vrátím k otázce, zda by nebylo možné do tohoto žánru zařadit ještě další filmy: *ZTRACENÁ TVÁŘ* (1965), *KDO CHCE ZABÍT JESSIE?* (1966) a *VELKÁ FILMOVÁ LOUPEŽ* (1986). Stejně jako u *sci-fi komedií* je totiž i jejich vývojový vzorec vystavěný na východisku „co by, kdyby“, které se točí kolem nového vědeckofantastického prostředku, jenž zásadně ovlivňuje řád fungování ve *fikčním světě*.²⁾ Pod fikčním

1) Andrew T u d o r, *Theories of Film*. New York: The Viking Press 1974, s. 138.

2) Otázkou fantastického či přímo typologií fikčních světů fantastické literatury se zabývalo hned několik teoretiků fikce, nicméně jejich návrhy pro mě nejsou užitečné, a to ze tří důvodů. Za prvé jednotlivé mody jsou ve všech případech příliš obecné (takže by všechny *sci-fi komedie* tvořily poddruh jednoho typu), za druhé částečně splývají, za třetí se vlastně nezabývají otázkami, které řeším já. Neptám se, co je společné pro všechny fikční světy sci-fi, ale co mají pravděpodobně společného právě tyto čtyři fikční světy *sci-fi komedií*: a to na úrovni jak globální organizace, tak na rovině vlastního procesu jejich generování. Nicméně všechny tyto návrhy, z nichž první se nezabývá ani tak konkrétně fantastickým, jako samotnou možností žánrového myšlení o fikčních světech, stojí za pozornost: Marie-Laure R Y A N, *Possible*

světem přitom rozumím možné časoprostorové uspořádání stavů věcí, které je postupně vytvářené tokem informací ve filmovém textu za určitých podmínek, v určitém pořadí a v určitých kombinacích. Ovšem podobný výběr opět vyvolává námitku: Všechny čtyři snímky jsou nějak napojené na scenáristu Miloše Macourka a dva z nich i na režiséra Václava Vorlíčka („PANE, VY JSTE VDOVA!“, „COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT“). Z toho vyplývá otázka, zda je na místě mluvit o žánru a není vhodnější hovořit o svého druhu autorské poetice Miloše Macourka. Podle mne nikoli nutně, protože ačkoli zůstává Macourkovo jméno ve všech případech přítomné, (a) pokaždé spolupracoval na scénáři i s režisérem filmu, (b) v případě ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... se na scénáři podílel i Josef Nesvadba, (c) druhý případ společné spolupráce Macourka s Vorlíčkem představuje zároveň nejvýraznější posun od formálních vzorců reprezentovaných zbývajícími třemi filmy, jak vyplývá dále. Navíc není důvod, proč pravděpodobný autorský vliv striktně oddělovat od žánrového uvažování, jak dokazují „provažené“ případy tvůrců jako Alfred Hitchcock, Frank Capra nebo Quentin Tarantino, jejichž filmy se staly reprezentanty určitých žánrových vzorců.

Bylo by také možné oponovat, že i v jiných spolupracích Macourka s Vorlíčkem se objevují fantastické motivy. S výjimkou KDO CHCE ZABÍT JESSII?, kterému se budu věnovat později, se jejich fantastické snímky od *sci-fi komedií* zásadně odlišují ve výchozí situaci, přičemž tato odlišnost mi připadá dostatečně důležitá pro to, abych od sebe tyto filmy žánrově odlišoval. Expozice ve všech *sci-fi komediích* neseznamuje jen s postavami a prostředím, ale je ve vztahu k divákovi vysoce komunikativní³⁾ a ustavující zejména (a) ve způsobu zapojení vědeckofantastického prostředku do kontextu fungování fikčního světa, (b) ve vytvoření mapy, kam by se budoucí vývoj událostí měl či mohl vyvíjet. Jinak řečeno, vědeckofantastický prvek – stroj času (ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...; ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM), převratná „oživovací“ chirurgie („PANE, VY JSTE VDOVA!“) či omlazovací stroj (COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT) – se coby prostředek, který je funkčně využitelný pro pozdější události a specifické cíle, ve fikčním světě zkrátka objeví. Zcela jinak je tomu v dalších fantastických projektech Macourka a Vorlíčka, filmech DÍVKA NA KOŠTĚTI (1971), JAK UTOPIŤ DR. MRÁČKA (1974) a televizním seriálu ARABELA (1979). V nich alternativní fantastický stav věcí (vodnická společnost, pohádková říše) existuje souběžně s tím přirozeným a divák ho pouze s postavami ze světa podobného tomu našemu objevuje (říkejme těmto oblastem fikčního světa *aletické subsvěty*).⁴⁾

Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1991, s. 31–47; Umberto ECO, *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta 2002, s. 225–234; Nancy TRAILLOVÁ, *Možné světy fantastiky*. Praha: Academia 2011. Aleš Merenus ve svém příspěvku „Literární žánr fantastické literatury aneb „žánrologie““ na konferenci Fantastická literatura – příběhy našich světů (Brno 16. 10. 2010) nabídl přehledné srovnání příspěvků k fikčním světům fantastiky, z něž vyvodil „některé perspektivy dalšího možného zkoumání v oblasti žánru fantastické literatury“ (dostupné Online: <www.phil.muni.cz/clit/fantasticka_literatura/merenus.doc> [cit. 14. 9. 2011]).

3) Srov. též David BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 57–61; Meir STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press 1978, s. 56–57.

4) Zde užívané pojmy *aletický subsvět* a *ideologický subsvět* (stejně jako *mikrosvět*, *fikcizace* nebo *narativní tok*) pocházejí z mé vlastní naratologické teorie, v níž navrhuji verzi analýzy vyprávění a fikčního světa, která není odvislá od dichotomie *syžet-fabule* (*histoire-diskurs*, *příběh-diskurs* apod.), ale je schopná postihnout vyprávění i fikční svět v *procesu* jejich zrodu. Narativní dynamika je pak podle mě založená ve

Ve zmíněných fantastických projektech Macourka s Vorlíčkem (DÍVKA NA KOŠTĚTI, JAK UTOPIŤ DR. MRÁČKA, ARABELA) je pak centrální narativní tok událostí poháněn kupředu primárně na základě kolize dvou aletických subsvětů fikčního světa, tedy takových, v nichž platí za sdílenou normu úplně jiná nastavení možného a nutného. Až od toho se pak odvíjí narativní střety na bázi rozštěpení fikčního světa na různé společensky odlišené *ideologické subsvěty*. V případě ideologických subsvětů jde o oblasti světa odlišitelné na základě toho, že se (a) určitá postava vztahuje k nějakému obecnějšímu systému hodnot či pravidel, u něhož se předpokládá, že je sdílen i jinými postavami než jen právě touto, (b) určitá skupina postav se hlásí k nějakému sdílenému souboru hodnot či pravidel, který vyznává jako platný, byť může být platný právě jen pro tuto skupinu. Ve *sci-fi komediích* coby žánru, kterým se budu dále zabývat, je pak situace v důrazu kladeném na vztah aletických a ideologických subsvětů opačná než v případě výše uvedených fantastických děl. Vědeckofantastický prostředek totiž ve *sci-fi komediích* vstupuje do celku fikčního světa jako nová norma toho, co je fyzikálně možné – byť to třeba ne všichni v tomto světě vědí. Každý narativní tok je posléze dominantně spouštěn střetem různých ideologických subsvětů, které mají odlišné představy o tom, k čemu by měl nový vynález sloužit. Například na začátku filmu ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... vidíme tři jasně rozlišitelné ideologické subsvěty: (a) zastánce správného stavu věcí, ve kterém by ženám neměly růst znenadání vousy, (b) feministické hnutí odmítající neustálým holením si vousů přistupovat na chyby způsobené muži – což nutí první skupinu přistoupit k radikálnímu řešení, (c) nukleární fanatiky s bombou G, která růst vousů způsobuje. První skupina je kvůli druhé skupině nucena přistoupit pomocí stroje času k tomu, aby se dostala do minulosti a zabila profesora Einsteina, čímž se znemožní vývoj atomové fyziky a vyřeší původní konflikt. Tomu samozřejmě chtějí zabránit představitelé třetího ideologického subsvěta, kteří posléze do minulosti vstupují také a vraždu profesora Einsteina se snaží sabotovat. Až sekundárně je zdrojem komického efektu – tedy nikoli nezbytně zdrojem vývoje narativního toku – střet aletického subsvěta budoucnosti (ve kterém platí úplně jiné fyzikálně možné) s aletickým subsvětem minulosti. Tentýž princip je v různých modifikacích využit i v dalších *sci-fi komediích*. V „PANE, VY JSTE VDOVA!“ jde o zabití krále, který chce zrušit armádu (prostředkem je vyspělá chirurgie umožňující přesun mozků a s nimi i celkových osobností jejich majitelů napříč tělesnými schránkami). V ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM se padouchové snaží navrátit do minulosti a poskytnout Hitlerovi na konci druhé světové války vodíkovou bombu, čímž zvrátí výsledek v jeho prospěch. V COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT stojí v konfliktu touha společnosti o lepší hospodářské výsledky s touhou několika postav se obohatit. Vědeckofantastický prostředek ve všech případech slouží jako ústřední nástroj k dosažení cílů. Tento nástroj se ale v důsledku

střetávání se oblastí světa (ideologických, aletických či vázaných na jednotlivé postavy), kdy každé toto střetávání produkuje nějaký *narativní tok*. V přítomné studii pak z této teorie částečně (nevěnuji se tu procesu divákova průběžného encyklopedického ukládání a přepracovávání filmem poskytovaných dat do své *fikcipedie*) vycházím. Více viz Radomír D. K o k e š, Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: ÚCL AV ČR, 2011. S pojmem aletický v souvislosti s teorií fikčních světů poprvé pracoval Lubomír Doležel, in Lubomír D o l e ž e l, *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.

různých zájmů postav vymkne kontrole a vede k narušení či destrukci původních plánů. Je zároveň důležité si uvědomit, že střety posouvající vyprávění kupředu nastávají nejen mezi ideologickými subsvěty, ale i mezi nimi a osobními zájmy či cíli postav (jejich *mikrosvěty*). Nikdy ale není ve *sci-fi komediích* centrálním východiskem vyprávěcí dynamiky skutečnost, že by v jednom subsvětě bylo považováno za možné něco jiného než v subsvětě druhém (žít pod vodou, cestovat vodovodními trubkami, být nesmrtelný, provádět kouzla).

1. Fikcizace *sci-fi komedií*

Na základě snahy vyhnout se v maximální možné míře nebezpečí „the empiricist dilemma“ jsem tedy zvolil jednoduchý výchozí distinktivní rys (postupoval v hledání vzorku shora dolů), přičemž v rámci této skupiny více než devadesáti filmů jsem posléze hledal pravidelnosti v uspořádání filmů (zdola nahoru).⁵⁾ Výsledkem byla čtveřice filmů, které jsem identifikoval v jejich vzájemném vztahu jako výrazně „podobnější“ než tomu bylo u jiných snímků z této řady reprezentantů fikčních světů obsahujících prvek, který není v našem reálném světě považován za fyzikálně možný. Tyto čtyři filmy totiž vykazují ještě mnohem více společných vlastností než jen (a) organizaci vyprávění kolem střetu ideologicky odlišných oblastí fikčního světa, (b) přítomnost vědeckofantastického prvku, který je v tomto světě buď zcela nově objeven, nebo zcela nově využit. *Sci-fi komedie* pochopitelně tvoří skupinu autonomních děl, které se v řadě bodů liší. Nechci proto detailně analyzovat jednotlivé filmy, jejichž uspořádání coby uměleckých děl jsou mnohem bohatší, než vyplývá z následujících stran, na nichž se budu soustředit pouze na sdílené mechanismy jejich filmových forem. Pod filmovou formou přitom nerozumím protipól obsahu, ale celkový řád díla rozdělitelný na tři komplementárně usouvztažené složky: *styl* (systematické a signifikantní využití technických prostředků a estetických postupů), *děj* (narativní toky, založené ve střetávání jednotlivých subsvětů a mikrosvětů) a *fikční svět* (stav věcí ve filmovém časoprostoru). Procesu, který podněty informující o vlastnostech všech tří složek určitým způsobem a za určitých podmínek reguluje, uspořádává a prostředkuje, aby si divák mohl vytvořit představu fikčního světa a dění v něm probíhajícího, říkáme *fikcizace* (nikoli narace, protože nejde jen o zprostředkování příběhu, ale i světa, ve kterém se odehrává).

Fikcizace *sci-fi komedií* vykazují soubor sdílených vlastností, jejichž přiblížení se budu ve zbytku textu věnovat: (a) jak už bylo řečeno výše, fikcizaci neslouží úvod filmu či expozice pouze k určení základních prvků (postav, prostředí), nýbrž skrze ni také za prvé příkladně představuje nový vědeckofantastický prostředek a jeho možnosti v kontextu fungování fikčního světa, za druhé divákovi nabízí určitou mapu předpokládaného vývoje událostí; (b) fikcizace všech čtyř filmů má dvoudomou povahu, kdy je film rozdělen na dvě části, z nichž druhá tvoří jakousi variaci na část první; (c) fikcizace extrémně přepisuje či znejasňuje stav věcí, který souvisí s obvykle neměnnými rozpoznávacími znaky postav (vzhled, pohlaví, výchozí rodinné vztahy), případně postavy ve fikčním světě

5) Automaticky jsem přitom z výběru vyřadil filmové pohádky, kde by bylo třeba z hlediska historické poetiky mnohem komplexněji přistoupit k možným zdrojům jednotlivých narativních vzorců.

zmnožuje nebo je z něj naopak vymazává. Z druhé a třetí skupiny vlastností se pak odvíjejí paralelní narativní toky, způsobené přibývajícími střety mikrosvětů postav s ideologickými subsvěty, ve kterých se pohybují. Divák přitom musí být schopen z členité fikcizace odvodit vzájemné vztahy jednotlivých narativních toků a uspořádat si podněty do soudržné představy o fikčním světě. Aby toho fikcizace *sci-fi komedií* dosáhla, je extrémně komunikativní a zprostředkovává divákovi spoustu vodítek v přehledně organizovaných kombinacích, které mu to umožní. Toho dosahuje systematickým využíváním formálních principů podobnosti, opakování, odlišnosti a variace.

1.1. Expozice

Vzhledem k tomu, že ústřední cíle ustavené v expozicích všech čtyř filmů jsem zmínil výše, zaměřím se nyní především na způsoby, pomocí nichž fikcizace těchto snímků vytvářejí síť orientačních bodů, ke kterým pak budou přinejmenším ve svých prvních částech směřovat. Strategie, pomocí nichž toho dosahují, se liší v závislosti na dvou faktorech. V prvním případě většina hlavních postav tvoří součást týmu, na který je naplnění cílů v souvislosti s vědeckofantastickým prostředkem navázáno (ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...). V druhém případě se narativní tok navázaný na vědeckofantastický prostředek zpočátku míjí se směřováním dalších důležitých postav (ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM, „PANE, VY JSTE VDOVA!“, COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT). Stane-li se tak, je expozice prodloužena na dvě fáze: jinak řečeno na dva ideologické subsvěty, od kterých se centrální narativní tok odvíjí. Přesuňme se ale od abstrakcí ke konkrétním filmům, na nichž se budu snažit dokázat, že nabídnuté předpoklady v případě *sci-fi komedií* skutečně platí. Výchozí situace ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... už jsem nastínil, a tak se nyní zaměřím na dvě klíčové pasáže, z nichž první má víceméně retrospektivní charakter (co se už ve fikčním světě stalo), zatímco druhá prospektivní (co by se v něm odehrát mělo, aby se dosáhlo cíle). Film začíná na přelomu 20. a 21. století, kdy v důsledku fyzikálních experimentů ženám znenadání rostou vousy, ovšem vynález hloubkového holení se zdá být k ničemu, protože ženy si vousy stejně odmítají holit. Jedna z postav jménem Snyder navrhne řešení v dialogu s mocným tajemníkem:

Tajemník: Snyder, proč se náš výzkum za ty peníze nesnaží likvidovat kořen věci?

Snyder: Kořen věci je v počátku moderní fyziky, pane tajemníku. S tím už přece přišel před půl rokem profesor Moore. Chtěli svým strojem času odcestovat do roku 1911 a zabít tam profesora Einsteina, na jehož základních propočtech Grantova skupina [pozn. aut.: nukleární fanatici, jejichž experimenty růst vousů u žen způsobují] staví. Ano, tím by vývoj moderní fyziky šel jiným směrem. Kdyby neexistovaly základy, nebylo by pochopitelně ani záření G. To, co je dnes, to by prostě nebylo. Kdyby se tento experiment podařil, zlikviduje profesor Moore fanatiku, ať jsou skrytí kdekoli.

Tajemník: Dobrá, sdělte těm pánům, že chceme financovat projekt profesora Moora.

Fikcizace prostřednictvím tohoto rozhovoru (čas projekce 4.20–5.15) shrne výchozí stav věcí ve fikčním světě i možnou dějovou funkci stroje času. V následující scéně diváka

posouvá na den startu. Během dalších minut času projekce zavede kromě jmen a dispozic hlavních postav (historička Gwen Williamsová, fyzici Pech a Moore) řadu později důležitých motivů. Ty totiž posléze fikcizaci umožní zvariování své první části v části druhé, mimo jiné jde o rodinné vztahy profesora Pecha: otce v minulosti a ženu v přítomnosti plus jejich společnou fotografii, pořízenou těsně před Pechovým odletem do minulosti. Pro povahu expozice je však zásadní především dialog, jenž popisuje vzorec událostí, který má být později naplněn:

Williamsová: Pomocí tohoto stroje času a v této historické raketě se přeneseme do minulosti na jeviště pražského Národního divadla – prosím –, kde se odpoledne dne 26. 5. 1911 hraje Maraisovo Dobývání Měsíce. Přistání v Praze i návrat zpět budou tak naprosto nenápadné.

Tajemník: A proč právě v Praze?

Williamsová: Zjistila jsem podle deníku jistého bankéře Wertheima z Prahy, že v jeho bytě přišel profesor Einstein málem o život. No a my v roce 1911 jenom nepatrně pozměníme historii. Zdržíme o několik málo vteřin osud. Pan bankéř Wertheim do dveří nevstoupí, profesor Einstein ze židle nevstane...

Moore: ...a lustr ho zabije.

Do prvních desíti minut trvání času projekce jsou určeny všechny klíčové body, na které se později může navazovat: východisko (vousy), fanatici (původci východiska), řešení (zabití Einsteina), přesný plán a motivy, které se později využijí. Cestovatelé časem vstupují do rakety, ta mizí v čase (stylistické zpracování tohoto narativního aktu tvoří další vzorec, který je posléze při návratech i dalších odletech do minulosti důsledně zopakován) a začínají úvodní titulky. Doslovnost v popisu plánu je klíčová pro to, aby se od něj fikcizace mohla vzápětí začít odchylovat. Nepředpokládané náhodné okolnosti způsobí, že se ho postavy nemohou držet a schéma možné fabule se *variuje*, místo aby se naplňovalo. Identický princip využívá fikcizace filmu *ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM*,⁶⁾ kde se ale převrací důvod cesty časem. V prvním případě má čin v minulosti změnit současnost fikčního světa k lepšímu (bez objevů fyziky přestanou ženám růst vousy). V druhém případě je cílem dodat Hitlerovi na sklonku války moderní zbraň hromadného ničení, aby ji vyhrál a v současné podobě fikčního světa tak byl nastolen nacismus. I tady fikcizace v expozici jasně a detailně představí plán postav, který se pak působením nepředvídatelných okolností mění – ale už je tu vzorec předem modelující divácká očekávání, od kterého se odchylovat lze.

Před úvodními titulky (které začínají po 79 vteřinách času projekce) je nejdříve otevřeně nastolen cíl postav z jednoho ideologického subsvěta. V plážovém domku se setká skupina zatím anonymních figur, všechny se pozdraví hlasitým „Heil, Hitler!“ a jedna z postav prohlásí: „Máme možnost vyhrát druhou světovou válku. Dáme vůdci vodíkovou bombu!“ Důležitější je však scéna hned po úvodních titulcích (ty trvají do 3.39), ve které je celý plán přehledně představen. V Praze je cestovní kancelář *Universe*, která po-

6) Oba filmy jsou navíc spojeny s českým spisovatelem sci-fi Josefem Nesvadbou. U *ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...* se podílel na scénáři, *ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM* je natočeno podle jeho námětu.

mocí stroje času přepravuje lidi do minulosti – a členem neonacistického setkání je i její pilot Karel Bureš. Podtržené jsou části, které působí jako mimoděk řečené informace, ale přitom jde o zásadní motivy, na které fikcizace později otevřeně naváže:

Muž 1: Jste ženatý?

Karel Bureš: Ne, žiji s bratrem, jsme dvojčata.

Klaus Abard [hlavní organizátor akce]: Bratr pana Bureše je jeden z konstruktérů těch raket. Zalétává je.

Muž 1: A v čem bude spočívat vaše spolupráce? Co to je?

Bureš: Kód, kterým bude uzamčena raketa dne 1. června.

Bauer: Rakety se sice uzavírají zvenčí, aby nikdo nemohl vystoupit a zasáhnout do historie, ale my otevřeme raketu paprskem odraženým od Měsíce. To můžeme, známe kód.

Abard: Podmínkou je start 1. června, koupíme raketu pro sebe.

Muž 2: Poslyšte, a je vůbec možné přistát s raketou v určitém roce a v určitém dni?

Muž 3: A na určitém místě?

Bureš: Všechno jsme vypočítali tady s panem inženýrem [pozn.: míněn Bauer]. Vždyť taky řídí rakety.

Abard: Přistaneme v těsné blízkosti Vůdcova hlavního stanu 8. prosince 1944. Znam to tam, velel jsem tehdy popravčí četě.

[Pozn.: Dále se vysvětlí, že mají pilulky proti stárnutí. Po Abardově telefonátu do místnosti vejde a je představen zabiják Kraus, společně s Karlem Burešem, Abardem a Bau-rem poslední člen posádky.]

Bureš: Dovolíte? 1. června v 6.30 ráno bude v hale společnosti Universum čekat náš zaměstnanec, který převezme uniformy. Heslo zní: Šaty patří do skříně. Odpověď: Tak je tam dejte.

Muž 4: A co bomba?

Abard: Zatím je v muzeu, ale budeme ji mít i s dokumentací. Kraus, nezapomenout. 1. června v 6.30 v hale. [Pozn.: Povšimněte si čtyřnásobného opakování data a dvojnásobného opakování hodin, protože právě tento časový údaj bude posléze tvořit divákův důležitý orientační bod v uspořádání fikčního světa.]

[...]

Muž 1: A teď ten váš plán.

Abard: Je celkem jednoduchý. Vypočítal ho kybernet a zní takto [Pozn.: Zatímco vypráví, fikcizace zpřístupňuje vizuální flashforwardy toho, jak se popisované události už dějí.]: Přiletíme do Prahy 31. května ve 14.15. V hotelu Atlantik budeme mít rezervovány tři pokoje. V osobním zavazadle bude ukryt kufřík s vodíkovou bombou. Volný čas využijeme individuálně jako nenápadní turisté k prohlídce města. [...] Kraus si v půjčovně najme vůz, nějakou nenápadnou starší káru.

Jakmile Abard domluví, přesune se fikcizace do prostoru letiště onoho 1. června v 6.30 ráno. Stylisticky se tak děje skrze velkou letištní informační tabuli s výrazným zvukovým signálem: stejně jako se v předchozím dialogu postav systematicky opakovalo datum a čas, bude se opakovat také tento záběr se stejným zvukem a i v rovině stylu bude divák v časoprostoru fikčního světa orientovat. Čas projekce je 7.50 včetně úvodních titul-

ků a divák se dozvěděl vše, o co by mělo ve fabuli vázané na tento ideologický subsvět jít a jak by to mělo proběhnout. Ovšem právě v tu chvíli začne fikcizace využívat všech ustavených motivů a posouvat jejich význam. Karel Bureš se ráno udusí rohlíkem a jeho bratr Jan – dvojče, vzpomínáte? –, aby nezarmoutil Karlovu snoubenku, kterou sám miluje, se za svého bratra začne vydávat a prohlásí za mrtvého sám sebe. A protože – jak nám řekly postavy v dialogu – časové rakety pomáhal zkonstruovat a zalétává je, nemá problém jeho práci zvládnout. Ovšem o plánu neonacistů nemá tušení, a tak je zdánlivě bezchybný vzorec plánu opět konfrontován s nepředpokladatelnou náhodou, která je navíc vázána na představitele *de facto* opozičního ideologického subsvěta. Fikcizace však nejdříve představila plán – a až posléze postavu, jejíž mikrosvět i ideologický subsvět s ním bude v konfliktu. Expozice je tak rozdělena na dvě fáze, první představuje plán padouchů, druhá Jana Bureše a jeho pronikání do ideologického subsvěta, který obýval jeho bratr.

Poněkud odlišnou podobu expozice, byť plnicí v celkovém systému stejnou funkci, pak využívá fikcizace ve filmech „PANE, VY JSTE VDOVA!“ a COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT. U prvního z nich je tomu proto, že hlavní hrdina, astrolog Stuart Hample, stojí na začátku vlastně mimo celé spiknutí. Právě on je však divákovým průvodcem po vyprávění i fikčním světě, který musí být jako hlavní postava – byť se aktivním konatelem stává až v druhé části – ustaven dříve než plán. V případě COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT nejde o spiknutí s jasným cílem a hlavními hrdiny jsou dva podvodníci, kteří se ke stroji na omlazování (původně vytvořeném pro omlazování krav) dostanou skrze jiné podvodníky, kteří ho chtějí ukradnout a využít pro omlazování boháčů za velké peníze. Ačkoli i ve filmu COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT expozice představí předpokladatelné důsledky událostí, dostanu se k němu až v podkapitole 1.3. Nyní se budu důkladněji věnovat filmu „PANE, VY JSTE VDOVA!“, který volí mnohem neortodoxnější způsob účelného rozdělení expozice na fáze. Jako nástroje k vytvoření diváckých očekávání využije totiž fikcizace i úvodní titulky, jimiž film začíná. Titulky plnily určitou návodnou funkci i v předchozích dvou zmíněných případech (odečítání letopočtu u ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... a pozpátku pouštěné záběry nacistického Německa a Hitlerových projevů v titulcích ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM). V případě „PANE, VY JSTE VDOVA!“ jsou však mnohem doslovnější. Na pozadí písně běží sled záběrů z pozdějšího děje v nechronologickém pořadí, který ale naznačuje řadu důležitých prvků (třeba odlišné chování figur s tváří herečky Ivy Janžurové). Koneckonců i refrén titulní písně – který se na jejím konci opakuje až do ztracena – jasně určuje, že některá pravidla ve filmu budou nepřekročitelná: „Já vás chtěl varovat, hvězdy jsou jízdni řád.“ Vše, co astrolog Hample na základě hvězd o současném i budoucím stavu fikčního světa vyvodí, má normativní povahu. Nikdy se nemýlí.

Hned v prvních minutách času projekce je fikcizací jasně dáno několik skutečností: (a) nepřátelský vztah mezi ideologickým subsvětem kolem krále a mezi ideologickým subsvětem armády, který vyústí v královo rozhodnutí o jejím zrušení; (b) postava slavné herečky Evelyny Kelettiové s tváří Ivy Janžurové; (c) královu bratranci, králi z jiné země, je omylem uřata ruka nešikovným vojákem Bobem, ale současná špičková chirurgie profesora Somra je schopna mu ze zvířecího masa vytvořit její dokonale funkční náhradu, akorát v ní nejsou žádné nervy. To vše se stanoví do času projekce 6.20, načež fikcizace diváka přesune do bytu koktajlicího špičkového astrologa Hampla. Hampla jeho

nešťastný kamarád Bobo, který přišel kvůli utáté ruce o práci, požádá o přečtení vlastní budoucnosti z hvězd. Následuje střih na pustou písečnou krajinu, kde se sjíždí čtyři auta s představiteli armády. Jeden z nich jménem Steiner vysvětlí plán atentátu na krále s pomocí utrženého výtahu, takže se armáda nezruší. Přesun zpátky k Hamplovi, který z horoskopu zjistí podivné věci:

Hample: Vyšly mi hrozný věci, Bobo. Já už tomu rozumím. Já mám bejt zabitej.

Bobo: A já?

Hample: Ty? Ty mi zachrániš život. Vrátiš se k řemeslu. A já se tam pořád nějak moc pletu. Jsem z toho jelen. Asi to potáhneme spolu.

Bobo: My dva? Spolu?

Hample: Jo. Mám se stát vdovou. Dvojnásobnou vdovou. A pak si mám vzít Molly.

Bobo: Adamsovou? Ty ji miluješ?

Hample: Jo. Mám si ji vzít – a taky jejího manžela.

Bobo: Myslíš jako skupinový manželství? To by vám nepovolili.

Hample: Hvězdy nelžou, Bobo.

Čas projekce je 9.45 a Stuart právě naznačil mantinely budoucích událostí a finální stav věcí ve fikčním světě. Divák ale stejně jako on netuší, jak toho bude dosaženo a jak má získaná vodítka využít (podobně jako to nemohl vědět u záběrů promítaných během úvodních titulků). Aby se potvrdilo, že hvězdy Hamplovi skutečně nelžou, v příštích minutách během návštěvy u krále vladaři pomocí astrologie odhalí pokus o atentát ve výtahu – čímž padouchům zmaří plán. Ačkoli je fikcizace opět vysoce komunikativní, divák tentokrát v prvních desíti minutách nedostává přesný harmonogram událostí, jak by k nim mělo dojít. Hamplova věštba má povahu orientačních bodů, u nichž nelze předpokládat, jak by mohly být kauzálně pospojovány. Fikcizace tak volí strategii hry na otázky a odpovědi. Neuplatňuje jen vývojový vzorec „co by, kdyby“ (co by se stalo, kdyby bylo možné vyrábět dokonalé repliky lidských těl ze zvířecích), ale současně uplatňuje krimi-fikční vzorec otázek a odpovědí. Hample i divák znají důsledky, ale neznají příčiny – a jsou nabádáni okolnostmi, aby se je snažili odhalit.

Ačkoli astrologie slouží jako účinný narativní trik, jak divákovi i Hamplovi zpřístupnit důležité informace, druhá fáze expozice se vrátí k zavedenému modelu a jako impulzu k narativnímu vývoji nakonec využívá vědeckofantastické možnosti chirurgie doktora Somra. I v případě „PANE, VY JSTE VDOVA!“ totiž nakonec fikcizace přistoupí k tomu, aby si padouchové pomocí vědeckofantastického prostředku naplánovali jak dosáhnout svých cílů. Vloží do uměle vytvořeného těla královny blízké známé mozek sériové vražedkyně, která ho odpraví. V případě tohoto filmu tento krok fikcizace realizuje později než u předchozích dvou popisovaných, protože jeho nutnou součástí musí být mrtvý Hample, který by jinak plán ve hvězdách objevil a prozradil. První fáze expozice tedy zavádí (a) konflikt mezi králem a armádou, (b) Hampla a jeho vzorec budoucích událostí. Druhá fáze se pak vrátí k předložení padoušského plánu budoucích událostí pomocí vědeckofantastického prostředku. Ačkoli i expozice ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM byla dvoufázová, její fáze šly v opačném pořadí než v případě „PANE, VY JSTE VDOVA!“: nejdřív nacistický plán, pak Jan Bureš.

Klíčová role expozice ve *sci-fi komediích* se ale nejvýrazněji projeví ve dvoudomosti fikcizace, které se věnují v dalších podkapitolách, protože je to právě výše popsaná zesílená podoba expozic, co umožňuje fikcizacím *sci-fi komedií* tuto dvoudomou povahu mít.

1.2. Dvoudomá povaha fikcizace

Pokud jsem jako první určující vlastnost fikcizací *sci-fi komedií* rozpoznal jejich silné expozice vytvářející jakési mapy budoucích událostí a stavů věcí ve fikčních světech jednotlivých filmů, druhou vlastností je jejich dvoudomost – tedy její rozdělení na dvě části. Z nich první část fikcizace neúspěšně naplňuje v expozici předložený plán dění, zatímco druhá část fikcizace variuje svou první část. Přitom platí, že (a) postavy stojící za původním plánem se snaží využít druhé příležitosti k jeho úspěšné realizaci (zabít Einsteina, zabít krále, předat Hitlerovi vodíkovou bombu, po negativních účincích omlazovacího stroje zase vyrůst), (b) do dění vstupují nové postavy s novými cíli, případně u již zavedených postav dojde k zásadní proměně. Její vývoj už neurčuje pouze vzorec „co by, kdyby“, nýbrž je kombinován se vzorcem „jak naložit s druhou šancí“.

Rozdělení fikcizace nenastává v polovině, ale vždy se tak děje v závislosti na nějaké jasně rozpoznatelné strukturní změně. Ta se může objevit v povaze uspořádání stavu věcí ve fikčním světě (ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...), ve zdvojení už jednou nastalého okamžiku, kdy některé postavy po návratu z minulosti v současnosti fikčního světa existují souběžně víckrát (ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM), v náhlém převzetí určující dějové aktivity dosud spíše pasivní postavou („PANE, VY JSTE VDOVA!“) či v radikální změně vzhledu postav, které jsou tak najednou konfrontovány s řadou nepředvídatelných problémů (COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT). To zní ovšem stále příliš obecně a podobná tvrzení je třeba dokázat v konkrétních souvislostech a na přesnějších příkladech.

1.3. Přepisování či znejasňování identifikačních rysů postav

Soudržnosti argumentace nicméně napomůže, pokud se v souvislosti s dvoudomostí fikcizace budu souběžně věnovat i její poslední důležité vlastnosti ve *sci-fi komediích*. Jak bylo řečeno, jejím třetím distinktivním příznakem je (a) míra, s níž přepisuje či znejasňuje stav věcí, související s obvykle neměnnými identifikačními rysy postav (vzhled, pohlaví, výchozí rodinné vztahy), (b) skutečnost, že postavy ve fikčním světě zmnožuje nebo je z něj naopak vymazává. Jinak řečeno, že postava A nějak vypadá, neznamená, že nejde o postavu B, případně C. Naopak zase skutečnost, že postava A už nevypadá jako A, nemusí nic měnit na tom, že jde stále o A. Nehledě na to, že jinde zase postavy A a B vypadají zcela identicky, všechny ostatní postavy si myslí, že A je A, zatímco A je ve skutečnosti B, co nepřizná, že je B. Všechny (a nejen) tyto kombinace – v této podobě poněkud abstraktní – se ve *sci-fi komediích* objevují. Je důležité podchytit, za jakých okolností a jak přesně je fikcizací umožněno, aby divák těmto proměnám porozuměl a vyznal se v nich, i když mu chybí jeden ze základních rozlišovacích znaků postav:

vzhled.⁷⁾ Druhá i třetí vlastnost fikcizací *sci-fi komedií* jsou spolu ve filmových formách jednotlivých snímků provázané, jak částečně vyplývá už z výše uvedeného a jak uvidíme dále.

V *ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...* nastává fikcizační zlom ve 42. minutě času projekce (z 94), kdy se cestovatelé v čase vrací zpět z roku 1911 do své současnosti. Vrací se jen Moore a Gwen Williamsová, protože v minulosti byl místo Einsteina zabit otec profesora Pecha. Ten se tak nejen se svými kolegy nevrací, ale dokonce v budoucí podobě svého světa jednoduše přestal existovat. Stav věcí ve fikčním světě, který platil před odletem do minulosti, už neplatí a byl přepsán. Pech se nikdy nenarodil, protože jeho otec zemřel ještě jako chlapec, což znamená i to, že jeho žena Betsy – kterou divák viděl v expozici, v níž se dozvěděl i o tom, že Pech v minulosti potká svého otce – nikdy nebyla jeho ženou. Ovšem protože se Pech se svou ženou těsně před odletem ještě vyfotografoval (a tato fotografie nevybledla ani nezmizela),⁸⁾ existuje tak důkaz o jejich manželství v předchozí verzi fikčního světa. Expozice vytvořila pomocí série zpočátku zdánlivě redundantních vodítek jasné podmínky pro to, aby mohla být fikcizace rozštěpena – a přesto zůstaly zachovány mosty, na které může v druhé části navázat. Postavy se v druhé části *ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...* snaží napravit chyby části první, protože Einstein nezemřel a ženám stále rostou vousy. Ovšem aby se místo mechanického napravování chybných míst předchozího vzorce (plánu postav) mohla úspěšně rozvíjet narativní dynamika, do děje otevřeně vstupuje dosud spíše implicitní ideologický subsvět: Grantova skupina nukleárních fanatiků. V jejich zájmu je, aby se Einsteinovi nic nestalo – a spojí se s postavou, jejíž zájmy odpovídají těm jejich: Gwen, která se do Einsteina zamilovala. Ale protože druhá část fikcizace současně variuje první, v Moorově týmu nahradí Gwen jiná ženská postava, a sice současná Betsy, která by byla ráda bohatou ženou úspěšného vědce a fotografie z minulosti jí pomohla uvěřit, že jí skutečně byla.

Konflikty ideologických subsvětů v expozici pomohly fikcizaci k tomu, aby rozvinula vyprávění – tedy ustavit důvod cesty do minulosti. Působením náhody, kdy se skutečná minulost ukáže být trochu odlišná od té, jak ji popisovala historie, se pak narativní dynamika posouvá na úroveň konfliktů mezi mikrosvěty postav v jednom ideologickém subsvětě: Gwen se tak stává jako historička pro své kolegy cestovatele nedůvěryhodnou a oni se v mylném domnění, že i další část plánu je založena na špatných historických datech, snaží přizpůsobovat situaci a opravovat jej za pochodu. První část fikcizace tedy variovala původní plán. Druhá část fikcizace pak variuje část první, ale zapojí přitom nový narativní tok: v úvodu exponované ideologické subsvěty se opět střetnou, obě skupiny (Moorova i Grantova) odcestují do minulosti a navzájem si sabotují své snahy o zabití/záchranu profesora Einsteina.

Vidíme zde tedy působení dvou sil: (a) přepsání postavy, která přestane existovat, vytvoří motivační most mezi oběma půlemi, (b) důkladně se v případě motivů i vzorců využít

7) Srov. Murray SMITH, *Engaging Characters*. Oxford: Oxford University Press 1995.

8) Zde se nabízí paralela s pozdějším americkým filmem *NÁVRAT DO BUDOUCNOSTI* (*Back to the Future*, 1985), kde se teenager Marty McFly dostane strojem času z osmdesátých let do padesátých a málem způsobí, že se jeho rodiče nikdy nedají dohromady. Indikátorem úspěchu či neúspěchu v nápravě tohoto nedopatření je právě rodinná fotografie, kterou má Marty u sebe – a z níž on i jeho sourozenci postupně mizí.

vají jednotlivé formální principy. Podobnost a opakování: přítomnost fikčního světa se po návratu cestovatelů v mnoha ohledech podobá své předchozí verzi, identicky zpracované jsou odlety do minulosti i návraty z ní, ženám rostou vousy v obou časových pásmech, druhá polovina využívá prostředí a situační vzorce poloviny první. Variace: druhá část filmu otevřeně variuje první, je podobná v prostředích, ale odlišná v důsledcích jednání. Odlišnost: zatímco v první části divák sdílel zájmy i touhu po naplnění cílů s Morovou skupinou, v druhé části se skrze postavu Gwen dostává do opačného ideologického subsvěta a cílem je znemožnit Einsteinovu vraždu. Paralelismus: jde zejména o závěr filmu, kde likvidace fyzika přispěje k působení chemie, která sice z žen nedělá muže, ale zase dělá z mužů ženy.

Opět zde platí, že podobný model vývoje fikcizace i formální organizace filmu uplatňuje i *ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM*. U něj je ale ještě mnohem větší důraz kladen na formální principy podobnosti, odlišnosti a opakování, protože v centru vyprávěcí dynamiky stojí záměna dvou bratrů. Ti jsou si vizuálně i hlasově podobní (doslova identičtí), ale charakterově dokonale odlišní. V první části fikcizace tak Jan Bureš objevuje, co byl jeho bratr Karel zač a o co mu šlo, zatímco v druhé části po návratu z minulosti toho využívá. Ovšem uplatnění podobnosti a opakování se posouvá i na vyšší úroveň situačních vzorců. Bureš se i s dalšími cestovateli z nacistického Německa zpět záměrně vrátí do osudného 1. června 6.30 ráno, takže všichni přeživší cestovatelé najednou ve fikčním světě, do něhož se vrátili dřív, než z něj odletěli, existují dvakrát. Opakují se situace, ale mění se důsledky – postavy však na rozdíl od diváka neví o jednání jiných postav, takže ačkoli identické situace končí nepatrně odlišně, dopad pro celkový stav věcí v (druhé verzi) přítomnosti fikčního světa je s výjimkou Jana Bureše (který má nejrozsáhlejší vědění) nakonec stejný jako v první verzi. Plně „nápravy“ a kontroly nad modifikací stavu věcí je nakonec dosaženo až v úplném závěru filmu po druhém Burešově návratu z minulosti. Navzdory zmnožujícím se paralelním stavům věcí se divák ve fikčním světě neustále orientuje. Díky vědění poskytnutému fikcizací totiž (a) na rozdíl od ostatních oba bratry rozpozná (takže nevádí, že jsou vzhledově zaměnitelní), (b) na základě principů opakování a variace (od motivů typu navracející se letištní informační tabule ustavující diváka v časoprostoru fikčního světa přes opětovně zapojované repliky postav až po celé situace v přítomnosti i minulosti), vždycky ví, kdy a za jakých okolností postavy ve filmovém časoprostoru existují a jak druhá část fikcizace variuje první, případně závěr filmu variuje obě dvě části předchozí.

Vzhledem k dvoufázové expozici – první ustavila plán neonacistů, druhá Jana Bureše pronikajícího do „kůže“ svého bratra a do plánu padouchů – se zlom dvoudomé fikcizace odehraje až v šedesáté minutě devadesátiminutového filmu (tedy ve dvou třetinách). Kromě naznačených opakování, odlišností a variací v rovině narativních a světotvorných informací se ale obdobně jako u *ZABIL JSEM EINSTEINA*, *PÁNOVÉ...* udržují zřetelné návaznosti stylistické, přičemž nejde jen o výše uvedenou letištní informační tabuli. Identický stylistický vzorec lze například objevit v natočení první cesty do minulosti a prvního návratu z minulosti: vzlet rakety do atmosféry, Krausova nevolnost, trikový přesun v čase (ostré blikavé modré osvětlení obrysů rakety a pípání ve zvukové stopě), sestup rakety na Zemi v novém časovém období, přičemž celá sekvence je doprovázena stejným hudebním motivem. Při další cestě do minulosti už se využívá jen hudební motiv a přilet

rakety do stejného prostředí jako při prvním příletu – ovšem při posledním návratu do budoucnosti je stylistický vzorec zapojen opět v kompletní podobě, jen bez Krausovy nevolnosti, protože ten už v raketě nesedí.

V obou filmech o cestování časem byl zlom fikcizace jasně rozpoznatelný v bodě návratu do „budoucnosti“ – tedy v okamžiku, kdy divák vstupuje do podobného, ale zároveň odlišného stavu věcí ve fikčním světě, který předtím s postavami opouštěl. V „PANE, VY JSTE VDOVA!“ a COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT podobně zřejmý referenční bod chybí a zlom je vázán na pozici postav ve stále stejném fikčním světě. V „PANE, VY JSTE VDOVA!“ jde o moment, kdy se dosud pasivní postava Stuarta Hampla – umístěného v novém těle – rozhodne ovlivnit dění a na základě svého povědomí o událostech změnit plán padouchů (49. minuta času projekce z celkových 95). COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT tvoří asi nejvýraznější modifikaci tohoto vzorce, kdy „zlom“ má spíš povahu překrývání. První a druhá část fikcizace se v určitém bodě překrývají. Fikcizace přes dvacet minut času projekce buduje dva souběžně vedené narativní toky (24. až 47. minuta filmu z 85), kdy jeden s časovým odstupem variuje druhý. V případě dvoudomosti fikcizace tohoto filmu potom skutečně nelze mluvit ani tak o zlomu, jako spíše o překrývání. V ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... a ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM třetí vlastnost fikcizace (přepisování vzhledu či postavení postav) podporovala druhou (dvoudomá povaha fikcizace). V případě „PANE, VY JSTE VDOVA!“ a COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT je naopak pro podobu fikcizace důležitější třetí vlastnost, podporovaná druhou – která pomáhá regulovat zásadní změny stavů věcí ve fikčním světě (třeba že se dospělí vzhledově mění na děti až nemluvnata a nemluvnata na dospělé).

Když se však vrátím zpět k „PANE, VY JSTE VDOVA!“, jeví se vzhledem k členitosti fikcizace a ověření platnosti předpokladů jako vhodné zaměřit se jen (a) na Stuarta Hampla a (b) na zmnožování postav vázaných na vizuální podobu herecké postavy Ivy Janžurové. Jak už vyplynulo z předchozího, plán padouchů předpokládal, že Hampla je třeba vzhledem k jeho astrologickým schopnostem zabít, což skutečně udělají. Další fáze předpokládala, že vytvoří díky super-chirurgii doktora Somra dokonalou nápodobu těla herečky Evelyny, která se dobře zná s králem, kterého chtějí zlikvidovat. Do tohoto těla se rozhodli vložit mozek psychotické sériové vražedkyně Štubové, jež pak má krále v těle jeho známé Evelyny zavraždit. Jenže stejně jako ve všech ostatních *sci-fi komediích* do plánů zasáhne náhoda. Mozky Hampla a Štubové jsou zaměněny a v Evelynině těle (přičemž skutečná Evelyny stále žije) se ocitne Hample. To ví divák, ví to Hamplův přítel Bobo – ale neví to padouchové. Hample je až do devětačtyřicáté minuty času projekce řízen okolními vlivy a snaží se jim pouze přizpůsobovat. Jenže když ho v domě vojenského konspiráтора Steinera zahlédne Evelynin manžel, kterého ani nenapadne, že by mohly být dvě Evelyny, svou ženu v návalu žárlivosti zavraždí. Následně si uvědomí svůj omyl, společně se svým sluhou Hampla v Evelynině těle unese a rozhodne se nafingovat jeho/její sebevraždu plynem – a tak se vyvléci z vraždy skutečné Evelyny. Hample ovšem plyn včas zastaví, dostává se tak ve fikčním světě do pozice Evelyny (která je mrtvá) a začne ve 49. minutě času projekce aktivně jednat. Dění začíná ovlivňovat Hample – podobně jako v ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM v druhé části začne aktivně jednat a ovlivňovat dění Jan Bureš. Stejně jako on i Hample využívá své pozice na pomezí dvou ideologických subsvětů a oběma manipuluje.

Pro úspěšné pochopení narativních toků i sestavení soudržného fikčního světa je pro diváka důležité, aby vždy jasně rozpoznával, kterou „Evelynu“ právě sleduje a kde se zrovna Hample nachází. Hample se totiž ještě jednou „přestěhuje“ – a sice do Steinerja, manžela ženy, kterou si měl podle astrologické věštby vzít. Do Evelynina těla se tentokrát skutečně přesune vražednice Štubová. Fikcizace nemá možnost rozlišit je vizuálně (všechny hraje Iva Janžurová) a tohoto zmatení využívá i pro rozvíjení děje, když skutečná Evelynina i Hample sdílejí tytéž šaty a Evelynin manžel to interpretuje jako důkaz, že žena je mu nevěrná (Štubové agresivní přítel zase Hampla fyzicky obtěžuje a napadá, protože je přesvědčen, že v Evelynině těle je Štubová). Dokonalou vzhledovou podobnost však fikcizace v hereckém stylu odlišuje jasnými vodítky na úrovni zvuku a gest. Hample koktá... a koktá i v Evelynině těle. Štubová má zase výraznější gestikulaci i hlasové frázování, nehledě na časté opakování divácky snadno zapamatovatelné věty: „Zavři oči, brouku!“ Nejdříve ji pronese Štubová ještě v blázinci, později ji několikrát zopakuje v Evelynině těle. Pro rozvíjení narativních toků pak fikcizace kromě střetů ideologických subsvětů (královského a armádního) využívá splývání mikrosvětů: Evelyny a Hampla, Steinerja a Hampla. Hample miluje Molly, která je kamarádkou Evelyny – nemůže jí říct pravdu, a tak se za Evelynu vydává i nadále. Posléze se stane Steinerem, ale podobně jako se Jan Bureš v ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM nakonec navždycky stane Karlem Burešem, i Hample zřejmě bude muset navždy zůstat pro fikční svět Steinerem.

Těkavý děj sleduje mnoho různých postav, výrazně se odlišujících mírou svého vědění o událostech a stavech ve fikčním světě (kdo je v kterém těle, kdo co plánuje, kdo co ví). Stejně jako v ostatních *sci-fi komediích* platí, že základní mapu položila expozice, která byla v tomto případě dvoufázová, jak bylo popsáno výše. Fikcizace sleduje dva ústřední vzorce, které ustavila: (a) Hamplovu podivnou věštbu, kdy má být zabit, pak se stane dvakrát vdovou a nakonec skončí v manželství s Molly a Steinerem, (b) plán padouchů na zabití krále, kdy do Evelynina těla bude vložena Štubová a panovníka zavraždí. První astrologický vzorec je nakonec skutečně beze zbytku naplněn. Hample je nejdříve považován za Štubovou (která zabila svého manžela) a poté za Evelynu (jejíž manžel nešťastně zahyne při pokusu o Hamplovu vraždu): stane se dvojitou vdovou. A protože Steiner si krátce předtím, než zemřel, Molly skutečně vzal – a do jeho těla se nakonec přestěhuje Hample, skončí ve společném manželství doslovně vzato všichni tři. Druhý plán je jako obvykle náhodně (z)mařen a druhá část fikcizace se částečně točí kolem skutečnosti, že si to padouchové uvědomí a snaží se svou chybu napravit, což už jsme viděli u předchozích analyzovaných filmů a můžeme to považovat za typický žánrový vzorec *sci-fi komedií*.

V případě COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT lze v případě žánrového modelu *sci-fi komedie* vysledovat řadu modifikací, byť jsou nakonec všechny vlastnosti fikcizace v určité podobě naplněny. Ve filmu nalezneme vědeckofantastický prostředek, který podléhá určitým plánům: (a) vědci ho chtějí využít k omlazování krav a zvýšení mlékárenských výsledků (ale působení špenátu ho činí nevypočitatelným, testovací kráva nejen omládne, ale miniaturizuje se), (b) podvodníci vidí v omlazovacím stroji potenciál finančního zisku na poli kosmetického průmyslu, bohaté ženy se budou za velké peníze dávat omlazovat. Najmou si dva zlodějíčky Zemánka a Lišku, aby se nechali v ústavu zaměstnat a celý stroj a technologické postupy postupně ukradli. Ačkoli lze mluvit o jasně daných cílech dvou

ideologických subsvětů ustavených v expozici, nenajdeme zde předem naplánovaný vzorec událostí, objevující se jinak u všech ostatních *sci-fi komedií*. Fikcizace ho tedy vytvoří sama. Zemánek a Liška svou krádež pro kosmetické podvodníky dokončí, ale jsou přitom omylem ozáření a po ozáření zkonzumují špenát. Ráno se oba muži v pozdním středním věku probouzejí ve svých postelích jako malí chlapci, ovšem i v tomto případě je distinktivním rysem zvuk. Zatímco v „PANE, VY JSTE VDOVA!“ postavy Evelyny, Hampla a Štubové vypadaly v určitých momentech zcela identicky a zvuk je od sebe odlišoval, v COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT je naopak zvuk vodítkem, jak postavy i po radikální změně vzhledu identifikovat s jejich předchozími „já“. Všechny dospělé postavy, které ve filmu COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT omlazením projdou, mají stále stejný dospělý hlas. Zároveň ale ve fikčním světě neplatí, že by pro okolí byli hlasově rozpoznatelní, a tak i s lidmi, které předtím znali (například se svými dětmi), mohou komunikovat, aniž by byli identifikováni.

Ve chvíli, kdy se Zemánek a Liška probudí jako malí chlapci, se dokončilo zavedení vědeckofantastického prostředí do fikčního světa, divák byl obeznámen s jeho důsledky (ve spojitosti se špenátem), kdy se změna u ozářeného jedince projeví až ráno po probuzení – a hlavně nyní mají stroj k dispozici i kosmetičtí padouchové, jejichž salón krásy sídlí v jednom velkém hotelu. Vytvořil se formální vzorec, byť ho předem nevyslovila žádná z postav, který fikcizace v další své části využívá a mění. Pokud jsem u filmu COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT hovořil v případě dvoudomosti fikcizace o překrývání, tak to začíná právě ve chvíli probuzení Lišky se Zemánkem v tělech malých chlapců. Zatímco se s tím musejí vyrovnat jejich rodiny (jde o narušení řádu zdánlivě neměnných pravidel v ideologických subsvětech rodin), fikcizace obrací svou pozornost k úplně novým postavám: jihoamerická dobytčárka Lopezová přijíždí do Prahy se svým nastávajícím, kterého si má druhý den ráno vzít (všimněte si, jak jsou časové limity určovány jednotlivými rány), a zároveň má zájem o omlazovací stroj. Současně do Prahy přijíždí její chamtivý příbuzný Carlos, který se snaží kvůli dědictví svatbě zabránit. A protože Lopezová chce vypadat dobře, nechá se nalákat kosmetickými podvodníky v hotelu k omlazení – vytvořený vzorec ozáření-špenát-ranní probuzení je uplatněn a dalšího rána se Lopezová probouzí v těle nemluvněte. Dva souběžně rozvíjené narativní toky Liška-Zemánek a Lopezová, každý z nich veden skrze konflikty jiných subsvětů, se v tu chvíli střetávají a fikcizace se definitivně překlene do druhé části (47. minuta času projekce z 85). Některé postavy se snaží dosavadní chyby napravit (Liška-Zemánek) a jiné zase napravení jiných chyb zabránit (Carlos), čímž se oba narativní toky propojují: omámená Lopezová je Carlosem zaměněna v kočárku za Liškovu nedávno nalezenou dceru.

Druhá část fikcizace ustavené vzorce především opakuje (každý z dalších dvou dnů je někdo další ozářen a každé ráno se v nějaké změněné podobě probudí, pokaždé si dají postavy špenát u stejného číšníka), variuje (postavy nemládou, ale stárnou) a doplňuje o další motivy (konflikt mezi Carlosem a kuchařem). Na rozdíl od tří ostatních *sci-fi komedií* se ale na konci stav věcí ve fikčním světě nepřiblíží obloukem k nějak vylepšenému stavu počátečnímu: na konci ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... ženám přestanou růst vousy, aniž by musel Einstein zemřít, na konci „PANE, VY JSTE VDOVA!“ král žije a Hampel je ve Steinerově těle šťastně ženatý s milovanou Molly, na konci ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM jsou neonacisté zatčeni a zkažený bratr Karel je mrtvý, ale na jeho místo nastou-

pil jeho ve fikčním světě zdvojený hodný bratr Jan, s nímž bude Karlova snoubenka mnohem šťastnější. Fikcizace filmu *COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT* nedovede stav věcí k žádnému zlepšení, pouze se zastaví tok náhod a nečekaných důsledků působení omlazovacího stroje. Liška se Zemánkem zemřou (ve variaci na scénu z expozice jsou v miniaturizované podobě sežráni psem), Liškova maličká dcera v dospělém těle se už nikdy nestane miminkem a Lopezovou čeká dlouhý život, protože na konci filmu zůstává nemluvnětem. Ovšem nenapravení důsledků působení vědeckofantastického stroje není důvodem, aby chom nemohli *COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT* považovat za *sci-fi komedii*. I přesto se nabízí otázka, zda množství odchylek, které se v něm objevují v porovnání s mnohem výrazněji sdílenými vlastnostmi u zbývajících tří filmů, *COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT* vlastně opravdu jako *sci-fi komedii* nediskvalifikuje. Nemyslím si však, že z hlediska uvažování o žánru je podobná námitka vhodná, protože cílem žánrového teoretizování by nemělo být vytvářet co nejmenší skupiny maximálně podobných filmů. Vráťm se tedy k problému, který jsem anoncoval v první části studie – jestli naopak skupinu *sci-fi komedií* flexibilně nerozšířit.

2. *Sci-fi komedie* v užším a širším slova smyslu

Řeč bude o trojici filmů *ZTRACENÁ TVÁŘ*, *KDO CHCE ZABÍT JESSII?* a *VELKÁ FILMOVÁ LOUPEŽ*. Ve všech najdeme vědeckofantastický prostředek, který se během expozice ve fikčním světě objeví jako nová norma fyzikálně možného: (a) chirurgický postup s mimořádně rychlou regenerací při transplantaci nového obličeje, (b) stroj na pronikání do snů, který ale dokáže objekty ze snů přenášet do skutečného fikčního světa, a zároveň objekty z tohoto světa přesouvat do snů jeho obyvatel, (c) stroj, který umožňuje přenášet objekty z televizní obrazovky do skutečného fikčního světa, a zároveň objekty z tohoto světa přesouvat do virtuálního časoprostoru na televizní obrazovce. I přesto jsem ale tyto tři filmy mezi zástupce *sci-fi komedií* nezařadil.

ZTRACENÁ TVÁŘ má sice jasnou expozici, dvoudomou fikcizaci (ve 40. minutě času projekce ze 72 minut filmu je hlavnímu hrdinovi změněna tvář na původní tvář hlavního padoucha) a přepisuje i znejasňuje identifikační rysy postav, jenže vědeckofantastický prostředek pro fikcizaci plní odlišnou funkci, než je tomu u jiných *sci-fi komedií*. Film klade v rovině explicitního významu důraz na kvazi-filozofický rozměr: Není nakonec naše tvář tím, co nás činí lidmi, jakými jsme, nebo jsme jako lidské charakterity utváření svou výchovou a okolím? Hlavním hrdinovým cílem není *pomocí* vědeckofantastického prostředku dosáhnout nějakého plánu, ale dostat vědeckofantastický prostředek do obecného povědomí ve fikčním světě. Fikcizace je vysoce sebeuvědomělá a narušuje uzavřenost svého fikčního světa: postavy se dívají do kamery či reagují na vypravěčův *voice-over* komentář, otevřeně rétorické kladení etických a vědeckých otázek je pro fikcizaci důležitější než soudržnost vyprávění i fikčního světa, které tyto otázky vlastně jen pomáhají lépe ilustrovat. Podobný postup je takřka v rozporu s vysoce iluzivní povahou ostatních *sci-fi komedií*, v nichž byly podobné významy přítomny jen implicitně.

Film *KDO CHCE ZABÍT JESSII?* klade konvencím *sci-fi komedií* mnohem menší odpor. Pokud jsem však od sebe ve společné tvorbě Macourka s Vorlíčkem odlišil dvě různé linie prá-

ce s fantastickými motivy – tedy (a) fikční světy, v nichž se vědeckofantastický prostředek na začátku vyprávění objeví jako nová norma uvnitř těchto světů, a (b) světy, kde jen hrdinové objevují už dříve existující alternativní stav věcí –, tak KDO CHCE ZABÍT JESSII? operuje na pomezí těchto dvou principů. Na začátku vyprávění sice stojí vědecký prostředek umožňující vstup do snů, ten ale fikcizaci slouží především jako nástroj k tomu, aby mohly být do relativně přirozeného aletického subsvěta s pokročilejší technikou přivedeny postavy, vynálezy a normy z fantastického alternativního subsvěta komiksových příběhů. Narativní dynamika tak stojí především na střetu dvou různých systémů fyzikální možnosti – postavy z komiksového subsvěta mohou být fyzicky mnohem silnější, komunikují pomocí bublin s textem a v jejich subsvětě existují antigravitační rukavice. Ačkoli tedy východisko fikcizace odpovídá vzorcům *sci-fi komedií*, její další vývoj směřuje spíše ke vzorcům generování fikčního světa uplatňovaných ve filmech jako DÍVKY NA KOŠTĚTI nebo JAK UTOPIŤ DR. MRÁČKA.

Nejdále od uspořádání *sci-fi komedií* stojí VELKÁ FILMOVÁ LOUPEŽ. V tomto filmu vědeckofantastický prostředek slouží vlastně jenom jako záminka pro vývoj narativního toku, kdy skupina gangsterů (až na konci se divák dozví, že byli přístrojem vyvoláni z fikčního světa gangsterského filmu) touží získat přístroj zvaný superholograf. Ten umožňuje zhmotňovat ve skutečném světě (tedy v tom, který postavy za skutečný považují) objekty z virtuálních světů na televizní obrazovce, a naopak objekty do těchto světů posílat. Je tu uplatněn stejný princip jako ve filmu KDO CHCE ZABÍT JESSII?, ale na rozdíl od něj mají vědeckofantastické možnosti přístroje jen minimální vliv na vývoj vyprávění (byť ovlivňují podobu fikčního světa, jehož obyvatelstvo se rozšiřuje o zhmotněné fikční entity). S podmínkami danými vědeckofantastickým prostředkem fikcizace nijak nenakládá ani v rovině znejasňování identifikačních rysů postav. Ve fikčním světě jsou zkrátka dvojníci, kteří se vydávají za slavné herce – a zapojují se tu klasické postupy divadelní frašky (k čemuž se vrátím v závěru textu). Fikcizace je navíc mimořádně anti-iluzivní, když její fikční svět výrazně přejímá realitu ČSSR poloviny 80. let, do vyprávění vstupují postavy z tehdy populárních filmů, objevují se tu desítky známých umělců a hlavními hrdiny jsou fikční překlady herců Oldřicha Kaisera a Jiřího Lábuse. Fikcizace zapojuje záměrně redundantní vysvětlující titulky, znovupřehrává některé sekvence a na konci je písnička zpívaná hvězdami československého showbyznysu o klamavosti filmového umění. Podobně jako u ZTRACENÉ TVÁŘE tedy vystupují do popředí otázky nevázané nezbytně na vývoj vyprávění a vědeckofantastický prostředek pouze vytváří podmínky pro to, aby mohly být kladeny.

Ačkoli se tedy na první pohled všechny tři filmy jeví, že by mohly být součástí žánru *sci-fi komedií*, současně se tomu všechny v důležitých bodech vzpírají. Vystavuji se zde oprávněné námitce, že jsem se nakonec skutečně stal obětí „the empiricist dilemma“, protože se vlastně vzpírají pouze těm podmínkám, které jsem jako sdílené rysy *sci-fi komedií* identifikoval já sám. Lze se ptát, jestli je opravdu nezbytné lpět na výše stanovených rysech fikcizace, když tím skupinu *sci-fi komedií* ve výsledku neadekvátně zužuji na soubor pouhých čtyř filmů a mohl bych zůstat u jediného sdíleného rysu, a sice že východiskem fikcizace je vědeckofantastický prostředek, který se ve fikčním světě objeví jako nová norma možného. Odpověď je „ano i ne“, k čemuž ostatně moje argumentace záměrně směřovala. Snažil jsem se představit takovou podobu poetologicky vymezeného

žánru, která bude založena na sdílených rysech na všech třech úrovních formy: stylu, vyprávění a fikčního světa. Pokud bych se spokojil s volnou sémantickou podmínkou, nebylo by na vzorku výše uvedených sedmi filmů možné potenciál podobně založeného žánru představit. Zároveň je samozřejmě možné a nakonec i užitečné *sci-fi komedie* chápat v užším a širším slova smyslu, kdy *sci-fi komedie* v širším slova smyslu budou do budoucna mnohem snáze rozšiřitelné o další představitele a sledovány ve svém vývoji, zatímco *sci-fi komedie* v užším slova smyslu bude pravděpodobně představovat jen zmíněná řada čtyř filmů.

3. Závěr

Jako charakteristické vlastnosti fikcizací *sci-fi komedií* (v užším slova smyslu) jsem rozpoznal tři: (a) silnou (jednofázovou či dvoufázovou) expozici, (b) dvoudomou fikcizaci a (c) přepisování či znejasňování identifikačních rysů postav, přičemž výchozím narativním prostředkem je vědeckofantastický prvek, který ve fikčním světě do začátku vyprávění buď neexistoval, nebo dosud ve fikčním světě nebyl využit způsobem, jakým je využit posléze (což samo o sobě tvoří základ *sci-fi komedií* v širším slova smyslu). Zpětně se ukazuje, že ačkoli byla trojice distinktivních rysů fikcizace *sci-fi komedií* vymezena na základě sledování a pozdější důkladné analýzy části rozsáhlého souboru audiovizuálních textů, lze v ní vlastně současně vidět posílení a posunutí již zavedených konvencí narativních uměleckých forem.

Specifickou expozici i dvoudomost fikcizace je možné srovnat s čtyřaktovou strukturou klasického vyprávění, jak ji vypožadovala Kristin Thompsonová v knize *Storytelling in the New Hollywood*. Ta rozlišuje čtyři fáze vyprávění: *úvod* (the setup), *komplikaci děje* (the complicating action), *vývoj* (the development) a *vyvrcholení* (the climax), kdy klíčový bod zvratu (crucial turning point) přichází víceméně uprostřed filmu.⁹⁾ Thompsonová tvrdí, že tyto fáze na sebe navazují po přibližně 20–30 minutách. Její optikou by tedy bylo možné chápat *sci-fi komedie* jako žánr, ve kterém úvod určuje podobu komplikace děje, přičemž posléze vývoj a vyvrcholení variují obě fáze předchozí: úvod i komplikaci děje. Ztratili bychom tak ovšem ze zřetele důležitou tenzi mezi postavami, subsvěty a fikčním světem (či dokonce jeho jednotlivými verzemi), která umožňuje analyticky citlivější pohled na uspořádání *sci-fi komedií* jako filmů, jejichž fikční světy jsou v některých aspektech výjimečné. Aplikovatelnost na důkladně empiricky prověřenou koncepci Kristin Thompsonové naznačuje, že první a druhá vlastnost fikcizací *sci-fi komedií* nejsou jen arbitrární teoretické konstrukty, ale váží se na mnohem obecněji využívané vzorce. Na druhé straně teoreticko-analytická povaha těchto fikcizačních vlastností extrahovaných přímo z konkrétního audiovizuálního materiálu umožnila odhalit a popsat sdílené principy *sci-fi komedií* způsobem, kterého by optika narativního dělení Kristin Thompsonové bez výraznější modifikace nedosáhla.

9) Kristin THOMPSON, *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press 1999, s. 28.

Třetí vlastnost fikcizace *sci-fi komedií* pak představuje variaci na staletími ověřené konvence divadelních komedií, zejména pak situačních komedií a frašek, ve kterých se běžně pracovalo s náhodou, dvojčaty, záměnami postav a nečekanými důsledky událostí¹⁰⁾ – tyto jsou ovšem ozvláštněny tím, že přepisování či znejasňování identifikačních rysů postav je vždy alespoň zčásti vázáno na vědeckofantastický prostředek. Zde se zároveň skrývá důvod toho, že ačkoli byl můj text výrazně zaměřen na analýzu formálního uspořádání a strategií fikcizace, nevěnoval se komediálním postupům. Napsal jsem, že se budu zaměřovat na vlastnosti sdílené všemi *sci-fi komediemi* – a třebaže ve všech z nich fikcizace pracuje s přepisováním či znejasňováním identifikačních rysů postav, (a) ne všude je toho dosahováno primárně pro komický efekt,¹¹⁾ (b) filmy nevycházejí ze stejných tradic a uplatňují odlišné postupy. Vezměme si například frašku. Přestože v ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., v „PANE, VY JSTE VDOVA!“ i v ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM najdeme fraškovité epizody či sekvence, rozhodně nejde o dominantně využívaný komediální princip v míře, jako je tomu ve filmu COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT. Podobně by pak šlo uvažovat o uplatněných vzorcích organizace mizanscény či vzorcích střihu: filmy ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., „PANE, VY JSTE VDOVA!“ a COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT mají čím dál pomalejší střih (průměrné délky záběru jsou 7,9, 9,4 a 12,1 vteřin) a výrazně pracují s hloubkovými kompozicemi mizanscény. U filmu ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM je tomu ale obráceně, protože střih je mnohem rychlejší (průměrná délka záběru 6,3 vteřiny) a prostor spíše než by byl snímán v dlouhých hluboce inscenovaných záběrech s případným pohyblivým rámováním, inklinuje k rozstříhání scén do řady kratších záběrů. U uplatňovaných komediálních postupů i u obecnějších stylistických vzorců tedy nelze v případě *sci-fi komedií* mluvit o sdílené jednotě, nicméně v rovině podmínky ústřední motivační role vědeckofantastického prostředku a tří vlastností fikcizace o jednotě hovořit můžeme, jak jsem se v tomto textu snažil dokázat.

Podobnosti mezi všemi *sci-fi komediemi* (a to i v širším slova smyslu) by se daly pravděpodobně nalézt i v řadě dalších bodů: kombinace českých a zahraničních jmen, realistická motivace v uplatnění typicky českých reálií (např. nejmenované království v „PANE, VY JSTE VDOVA!“ využívá československé sanitky), stejné herecké obsazení apod. Domnívám se však, že distinktivní rysy *sci-fi komedií*, se kterými jsem v tomto textu pracoval, představují důkaz toho, že přinejmenším z poetického hlediska představuje čtveřice filmů ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., v „PANE, VY JSTE VDOVA!“, COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT a ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM dostatečně silně sdílené formální uspořádání, abychom je mohli nazvat žánrem *sci-fi komedie* – byť třeba jen v užším slova smyslu.

10) Srov. Zdeněk HOŘÍNEK, *O divadelní komedii*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna 2003. Ovlivnění filmového vyprávění divadelními vzorci ostatně není nijak zvlášť překvapivé. David Bordwell dokonce mluví o přímém důsledku divadelních postupů (zejména pak tradice „dobře udělané hry“ z konce 19. století) na ustavování norem klasického hollywoodského filmu, in David BORDWELL – Janet STAIGER – Kristin THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press 1985, s. 17.

11) Třeba v ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM plní skutečnost, že postavy po návratu z minulosti existují ve stávající verzi fikčního světa dvakrát (platí to zejména pro zabijáka Krause), především narativní funkci spíše než komickou.

Mgr. Radomír D. Kokeš (1982)

Působí jako interní doktorand a pedagog na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Věnuje se teorii fikčních světů, filmové a literární naratologii, teorii filmového stylu, historické poetice české kinematografie, vztahům mezi ruským formalismem, českým strukturalismem a neoformalismem v souvislostech myšlení o filmu a dějinám filmových teorií.

(Adresa: douglas.kokes@gmail.com)

Citované filmy:

Arabela (Václav Vorlíček, 1979), *Což takhle dát si špenát* (Václav Vorlíček, 1977), *Dívka na koštěti* (Václav Vorlíček, 1971), *Ikarie XB 1* (Jindřich Polák, 1963), *Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách* (Václav Vorlíček, 1974), *Kdo chce zabít Jessii* (Václav Vorlíček, 1966), *Návrat do budoucnosti* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985), „*Pane, vy jste vdova!*“ (Václav Vorlíček, 1970), *Tři přání* (Jan Kadar – Elmar Klos, 1958), *Velká filmová loupež* (Oldřich Lipský – Zdeněk Podskalský st., 1986), *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (Oldřich Lipský, 1969), *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (Jindřich Polák, 1977), *Ztracená tvář* (Pavel Hobl, 1965).

SUMMARY

THEORIZING GENRE CONSTITUTION AND FICTIONAL
WORLDS OF CZECH SCI-FI COMEDIES

Radomír D. Kokeš

The presented study proposes a sort of poetic approach to the research of genre in Czech cinema that understands genre as a more or less artificially created "label" consisting of a group of film texts that share a set of features on the levels of a) generation of fictional world, b) stylistic patterns, c) narrative patterns. The sampling was based on the basal "top-down" presupposition that all films must meet the condition that some element in them defies what is considered physically plausible in the real world. In the next stage, the research was conducted in the "bottom-up" manner, searching in a large sample for films that have a set of similar features. Through this process, a group of films have been selected that in a broad and narrow sense constitute a genre labeled "sci-fi comedy". In the narrow sense, the sample includes the films *ZABÍL JSEM EINSTEINA*, *PÁNOVÉ, PANE, VY JSTE VDOVA!*, *ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM* and *ČOŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT*. In the broader sense it also includes the films *ZTRACENÁ TVÁŘ*, *KDO CHCE ZABÍT JESSIE?* and *VELKÁ FILMOVÁ LOUPEŽ*. The films were analyzed by the author's own theory of fiction, within which the process of mediation of the narrative and fictional world is called a fictisation. Three characteristic features of fictisations of the genre of sci-fi comedies have been recognized: a) a strong (one-phase or two-phase) set-up, b) double fictisation and c) rewriting or obscuring characters' identifying features. The initial narrative tool is a sci-fi device that did not exist until the moment when the narrative began or was not used in the way it is consecutively used (which is the bases of sci-fi comedies in the broader sense).

Translated by Jan Hanzlík

HORORY V HORÁCH

Poznámka k překladu

„Srbská kinematografie nikdy neoplývala různorodou nabídkou žánrových filmů,“ tvrdí Đorđe Bajić.¹⁾ „Film o pomstě [...] je v domácí kinematografii opravdovou vzácností,“ píše Miloš Cvetković.²⁾ „V srbském poválečném filmu, jakož i v celé jugoslávské kinematografii, lze zaznamenat chabou přítomnost historických snímků,“ konstatuje Aleksandar Novaković.³⁾ „Proč jsou dětské filmy v domácí kinematografii tak vzácným jevem?“ táže se Kristina Đukovićová.⁴⁾ Dejan Ognjanović přiznává, že kdykoli se někomu svěřil se záměrem psát o srbských hororech, setkal se s údivem: „Cožpak my něco takového máme?“⁵⁾

Ačkoli se jugoslávská kinematografie za socialistických časů jevila českému a slovenskému publiku jako jedna z atraktivnějších,⁶⁾ považují ji tamější cinefilové za žánrově chudobnou. Nová generace srbských kritiků se před třemi roky ohlásila 408stránkovým sborníkem *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma* (Nové záběry nebo také Nové kádry: odsunuté hodnoty srbského filmu), v němž se mimo jiné pokusila sesbírat drobtý žánrových filmů domácí produkce. Čtrnáct autorů, narozených mezi roky 1970–1984 a vzdělaných v různých oborech (psychologie, dramaturgie, historie, anglický jazyk a literatura, dějiny a teorie umění i médií...), si rozebralo témata, jež zůstávala na okraji dosavadního bádání: detektivky Žiky Mitroviće, tematiku tajných služeb, prvky „queer“ v srbském filmu, opomíjenou tvorbu Miće Popoviće a Đorđeho Kadijeviće. O žánrových filmech uvažují „nové kádry“ s nejvyšší vážností; pokud někdo točí parodie nebo perzifláže, dělá to podle Dimitrije Vojnova proto, že nemá dost odvahy si za svým žánrem stát.⁷⁾

1) Đorđe Bajić, Srpski krimi film: UBISTVO NA PODMUKAO I SVIREP NAČIN I IZ NISKIH POBUDA Živorada-Žike Mitrovića. In: Dejan Ognjanović – Ivan Velisavljević (eds.), *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*. Beograd: Clio 2008, s. 45–46.

2) Miloš Cvetković, Film osvete: BALADA O SVIREPOM... Radivoja-Lole Đukića. In: tamtéž, s. 157.

3) Aleksandar Novaković, Polomljena koplja. In: tamtéž, s. 213.

4) Kristina Đuković, Jovan Rančić, vuk samotnjak srpskog dečjeg filma. In: tamtéž, s. 88.

5) Dejan Ognjanović, *U brdima, horori: srpski film strave*. Niš: NKC 2007, s. 9.

6) Akční partyzánské filmy dosahovaly v ČSSR v šedesátých letech 0,5–1,5 miliónu diváků, srov. Jiří Havělka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Čs. filmový ústav 1976, s. 304–305.

7) Srov. komentář Dimitrije Vojnova k činnosti skupiny kolem kritika a spisovatele Nebojše Pajkiće, který byl považován za průkopníka žánrového myšlení v Srbsku. D. Ognjanović, c. d., s. 185.

Několik studií sborník věnuje autorům „černého filmu“ (kterýžto novovlnný fenomén byl a zůstává v centru pozornosti);⁸⁾ konkrétně jsou to Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Jovan Jovanović a Kokan Rakonjac. Doslovem knihu vyprovodila profesorka Nevena Dakovićová z Bělehradské univerzity. Projekt, jenž chce nově „kádrovat“ i nově „rámovat“ dějiny srbského filmu, začal a pokračuje na internetu.⁹⁾ „Nové kádry“ se zároveň personálně protínají s jinou skupinou, zvanou Niški filmski kritičarski krug (Nišský filmově-kritický kruh), kterou ve zvláštním dvojčísle svého časopisu *Yu film danas* (č. 92–93, 2010) a pod názvem *Svetlo sa tvrdave* (Světlo z pevnosti) představil Severin M. Franić, její patron, soupeř a někdy i terč.¹⁰⁾

Hybatelem tohoto „vlnění“ je Dejan Ognjanović (1973), filmový kritik, editor, autor románu *Naživo* (2003), esejistických knih *Faustovski ekran* (2006), *Studija strave: eseji o horor žanru* (2008), dvou desítek překladů z angličtiny a webové stránky *The Cult of Ghoul*, s podtitulem „hrůza, děs, temnota, šílenství, horor, literatura a film“.¹¹⁾ V roce 2007 vydal knížku *U brdima, horori: srpski film strave* (Niš: NKC), jejíž zvláštní název je parafrází povídky „Města v horách“ (In the Hills, the Cities, srbsky podle Ognjanoviće *U brdima, gradovi*) z *První knihy krve* Cliva Barkera.¹²⁾ Abychom v českém překladu dodrželi symetrii této asociace, nazveme Ognjanovićovu knihu *Horory v horách. Srbský film hrůzy*.

Jde o práci kritika a cinefila, nikoli filmového historika (oborová vyhraněnost je dosud v postjugoslávském kontextu vzácností; kdo píše o kinematografii, projevuje se zároveň i jako filmový autor, novinář, spisovatel, pedagog, osvěťář nebo organizátor), považujeme ji za výmluvnou ilustraci způsobu, jakým se dnes v postsocialistických kontextech o žánrovém filmu přemýšlí. Ognjanović klade otázku, proč je horor vzácností v zemi, která dala světu slovo „vampýr“. Bez překvapení zjišťuje, že Srbové měli ve svých dějinách tolik nejistoty, děsu a krveprolití, že netoužili po fantastické hrůze. Západní horory se za socialismu v Jugoslávii nepromítaly, takže se jim nenaučila rozumět ani kritika (s výjimkou Bogdana Tirnaniće). Následně se Ognjanović pokouší exempláře tohoto žánru v srbské produkci najít a objeví jich do roku 1990 pouhých jedenáct. Pět z nich vzniklo v bě-

8) Po esejích Bogdana T i r n a n i ć e *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2008 (viz *Iluminace*, 23, 2010, č. 3, s. 63–82 a 162–167) vyšla letos dvojjazyčná publikace, jejímž autorem je doktorand na Bělehradské univerzitě Greg D e C u i r, Jr., *Yugoslav Black Wave – Jugoslovenski crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije 2011.

9) Viz online: <<http://www.novikadrovi.net/>> [cit. 13. 9. 2011].

10) Severin M. Franić (1952) je srbský básník, filmový kritik a teoretik, dlouholetý šéfredaktor časopisu *Ju film danas* (1988–1992) a *Yu-film danas* (od roku 1993), editor antologie domácího filmového myšlení *Svođenje računa: jugoslovenska filmska misao, 1896–1996* (2002).

11) Viz <<http://cultofghoul.blogspot.com/>> [cit. 13. 9. 2011].

12) Clive B a r k e r, *První kniha krve*. Plzeň: Laser 1994. Fantastická povídka, vydaná poprvé roku 1984, vypráví o dvou homosexuálních mladících na cestě Jugoslávií, které zaskočí místní obyčej: zápas dvou měst v podobě obrů složených z lidských těl. Stanou se svědky masového umírání, neboť desetitisícové město-obr Podujevo se nešťastnou náhodou zhroutí do krvavé kaše, načež soupeřící město-obr Popolac zešílí. Povídka britského prozaika a filmáře intuitivně předjímá rozpad Jugoslávie, jakkoli se její postavy neorientují v reálných politických souvislostech (mluví se o trockismu, Judd očekává ruskou armádu). Vize lidí, kteří se dobrovolně a za cenu mnoha obětí nechají vzájemně spoutat ve jménu pošetilého cíle, a ještě jsou na to hrdí (příznačně přitom opovrhují Západem, Amerikou a Mickey Mousem), je zdrcující alegorií komunistických diktatur s jejich rituály, spartakiádami a gulagy.

lehradské televizi; většinou v rámci cyklu středometrážních snímků „Priče tajanstva i mašte“ (Tajemné a fantastické příběhy) z roku 1973 (z nich DEVIČANSKA SVIRKA měla premiéru až o 31 let později). Dalších několik hororů pak vzniklo po rozpadu Jugoslávie. Knihu doplňují tři původní rozhovory: s režiséry Đorđem Kadijevićem, Dejanem Zečevićem a kritikem Dimitrije Vojnovem.

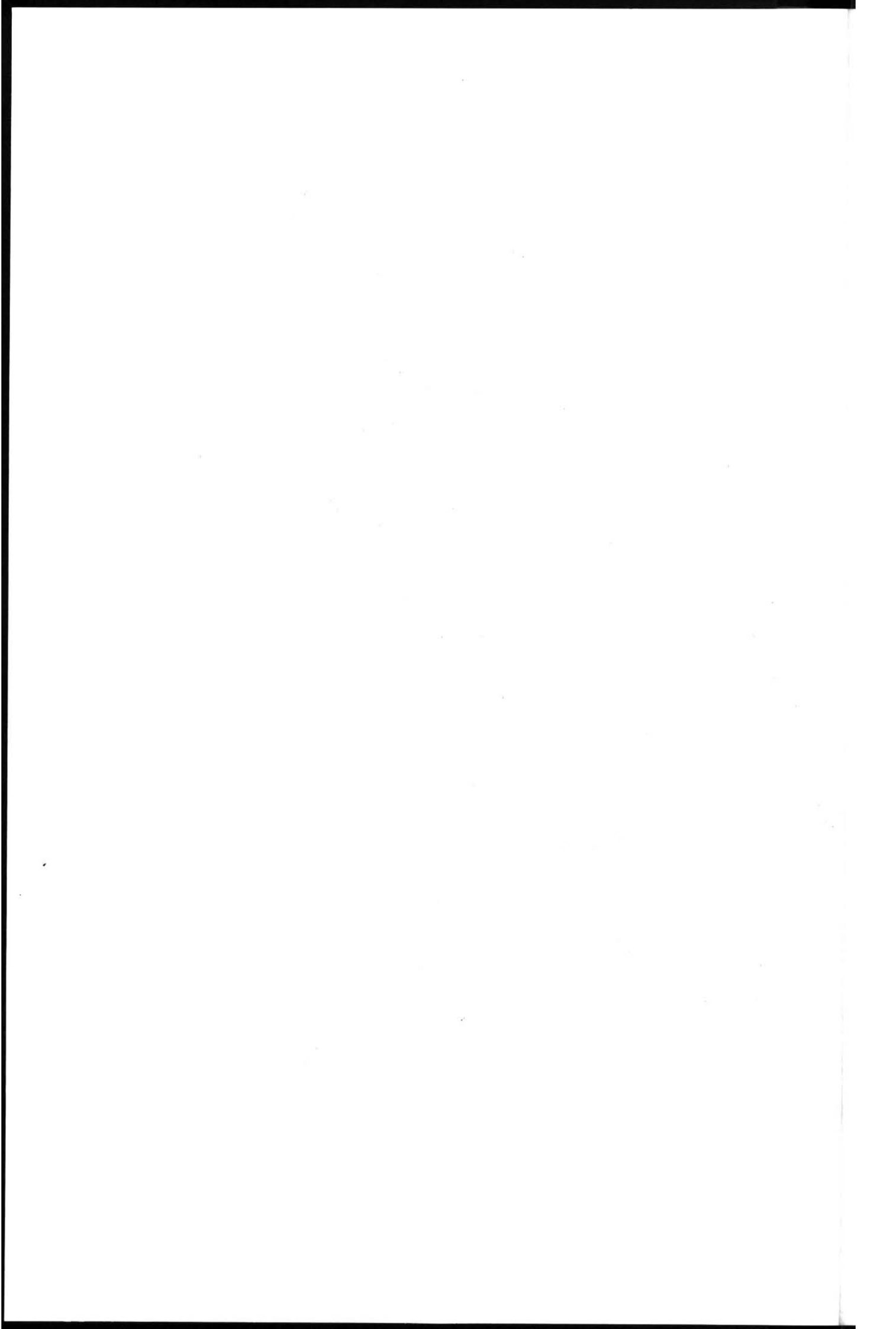
Jádro srbského hororu nalézá Dejan Ognjanović v tvorbě Đorđe Kadijeviće a dále u absolventa FAMU Gorana Markoviće. Jeho filmy VARIOLA VERA a TO UŽ JSEM VIDĚL ovšem ve své době za horor většinou považovány nebyly.¹³⁾ Zvláště s druhým z nich provádí Ognjanović poněkud krkolomnou manipulaci: nejprve na základě nepřímých dokladů a analogií dokazuje, že to navzdory všem pochybnostem přece jen horor je, načež vytýká režisérovi, že možnosti tohoto žánru důsledně nenaplnil. Jedná se typický příklad dramaturgické kritiky, která není smířena s dílem, jež před sebou má, a přála by si je podle svých představ jiné, lepší (což je po dvaceti letech od vzniku poněkud marná snaha). Ognjanović přitom neřeší, že například podle koncepce Noëla Carrola, jakkoli sporné, Markovićovy filmy opravdu hororem nejsou;¹⁴⁾ o žádnou žánrovou teorii se neopírá. Kniha ukazuje, ostatně jako celý náš tematický blok, že žánrové dědictví socialistických kinematografií je dodnes neznámou, pohyblivou, tekutou půdou, v níž se přeskupují, revidují hodnoty a pokračuje zápas o jejich pojmenování. Nová generace cinefilů, se vkusem vytříbeným na amerických filmech, se v překvapivé úctě sklání před domácími klasiky i outsidersy, jejichž žánrové pokusy byly ve své době osamoceny a přínos nerozpoznán.

Vybrali jsme pro čtenáře *Illuminace* z knihy *U brdima, horori* tři ukázky: filipiku proti kritikovi Severinu M. Franićovi jako protivníkovi žánrového filmu („1.2.3. Horor naše strave: Invazija kradljivaca žanra“, s. 24–27), kapitolu o filmu TO UŽ JSEM VIDĚL („2. 10. Ludilo kao normalno stanje“, s. 96–108) a závěrečnou bilanci („Umesto zaključka“, s. 186–188). V textu jsme opravili ojedinělé faktografické chyby a nepatrně jsme ho zkrátili, především v citátech z jiných autorů a v pasážích, které nepřekračují recenzentský diskurs, případně oslovují výhradně srbskou veřejnost. Jelikož byl snímek TO UŽ JSEM VIDĚL u nás kdysi uveden a lze si o něm najít podrobnosti ve *Filmovém přehledu*, vynechali jsme také stručnou deskripci jeho syžetu.

(rbl)

13) Přestože jde o divácky poměrně atraktivní snímky, hrály se v ČSSR jen v síti filmových klubů. VARIOLA VERA, uvedená též na zimním FFP, byla žánrově označena jako „drama“ (*Filmový přehled*, 1988, č. 1, s. 27) a TO UŽ JSEM VIDĚL adjektivem „psychologický“ (*Filmový přehled*, 1991, č. 10, s. 23). Tento film byl navíc handicapován tím, že byl promítán bez překladových titulků a distribuován jen s českou dialogovou listinou. V půli devadesátých let jej uvedla Česká televize.

14) Připomeňme, že Carroll definuje monstra jako „věci, jejichž existence není uznána v oblasti vědy“ (Ray P r i v e t t – James K r e u l, Podivný případ Noëla Carrola. *Illuminace* 14, 2002, č. 1, s. 100) a přijímá proto jen monstra „nadpřirozeného původu, nebo ze sci-fi zdrojů“. Hitchcockovo PSYCHO tedy podle jeho koncepce hororem není (Noël Carroll, Podstata hororu. *Illuminace* 5, 1993, č. 3, s. 55).



Články k tématu

HORORY V HORÁCH

Srbský film hrůzy

Dejan Ognjanović

Horor naší hrůzy: Invaze zlodějů žánru

Největším protivníkem žánrového filmu, zvláště v rámci jugoslávské kinematografie, byl Severin Franić. V časopisu *Ju film danas* (jehož byl redaktorem), ale i jinde horlil proti přítomnosti detektivek, hororů a dalších žánrů mezi domácími filmy. Nejvýmluvnější je v tomto smyslu první číslo *Ju film danas*, do značné míry věnované fenoménu žánrového filmu. Jako roznětka k rozvíření této tematiky posloužil velký úspěch Markovićova hororu *TO UŽ JSEM VIDĚL* na všech domácích festivalech předchozího (1987) roku. Ceny, jimiž byl tento horor obsypán, vnímal Franić jako poplašný signál a do prvního čísla svého časopisu umístil, kromě Markovićova původního scénáře, dvě recenze na tento film (jednu výrazně negativní a jednu uměřenou, byť kritickou) a esej „Filmové žánry v jugoslávském filmu (I)“ Alexandra D. Kostiće.

Pro naše téma je však výmluvný Franićův esej „Láska, móda, rozmar, ale také nemo-houcnost“, v němž se pohoršuje nad nebezpečím žánrového filmu, které se vznáší nad autorskou kinematografií tehdejší Jugoslávie.¹⁾ [...]

Jednoduše řečeno, Franić tvrdí, že žánrový film je produktem drasticky odlišného kontextu (amerického kapitalismu), a proto je nesouměřitelný s příběhy, které se dějí u nás (v jugoslávském socialismu). [...]

Franić je tedy nejvýraznějším představitelem onoho proudu v domácím filmovém myšlení, jehož obránci věří, že je žánr ontologicky inferiorní, bytostně omezená kategorie, jež proto nemůže, bez ohledu na umělcovo úsilí, vyústit v esteticky hodnotné dílo. V řadě žánrově jasně definovaných filmů nevidí nic než přechodnou módu a rozmar²⁾ a prorocky zvedá prst:

1) Severin M. F r a n i ć, Ljubav, moda, hir, ali i – nemoć. *Ju film danas* 1, 1988, č. 1 (březen–duben), s. 18. Dva následující rozsáhlé citáty z Franićova textu v našem překladu vynecháváme, s ohledem na jejich mnohomluvnost a délku (pozn. překl.).

2) Kromě titulu *TO UŽ JSEM VIDĚL*, jenž byl nejvýraznější a nejkontroverznější (protože nejavantgardnější), zahrnuje žánrový proud v onom období také filmy *KRALJEVA ZAVRŠNICA* Živorada Tomiće, *OFICIR S RUŽOM* Dejana Šoraka, *VE JMÉNU LIDU* Živka Nikoliće a *OSUĐENI* Zorana Tadiće.

Bez ohledu na to, kdo a jak nám bude tleskat, a bez ohledu na to, máme-li nebo nemáme ambice proměnit nynější potlesk v sebeklam zvláštní výhody nad ostatními politickými soupeřníky, ačkoli i v tomto smyslu bude výsledek krajně hubený, je zároveň více než jisté, že je svět natolik zahlcen zbožím masové spotřeby tohoto typu, že náš manufakturní podíl v této propasti Kapitálu a Zisku nebude v žádném případě patrný.³⁾

Jakkoli mezinárodní život filmu *TO UŽ JSEM VIDĚL* tuto prognózu demontuje (podrobnosti viz dále), Franić je nezviklatelný a svoji tirádu shrnuje takto:

I kdyby se těšil lásce (což se neděje) a úctě (což by mohlo být) v konfrontaci s americkým filmem a danou kinematografickou „realitou“ světa, v němž žijeme, anebo byl v módě (což je), žánrový film v jugoslávských podmínkách se nám jeví jako nebezpečí, jelikož se bez jakéhokoli hlubšího zdůvodnění podporuje jeho ofenzivní nástup, což se projevuje nekriticky jednostranným a provinčně jednohlasným oceňováním, které se vnucuje i zastáncům jiného názoru jako nevyhnutelná zákonitost.⁴⁾

Hysterickým pokřikem se stopami stihomamu se tu tvrdošíjně odmítá a neguje nevyhnutelná fáze ve vývoji domácí kinematografie, za pomoci mimořádně svérázných předsudků a naprosto neodůvodněných estetických soudů, jako by byl žánrový film čímsi podřadným ve srovnání s jinými druhy produkce. Autorovi připadá samozřejmý pevný a nepřekonatelný rozdíl mezi „autorským“ a „žánrovým“ filmem a tento svůj předsudek nepovažuje za potřebné zdůvodnit, natož aby jej eventuálně ověřil na některém z prokazatelných velikánů filmového umění, kteří natáčeli žánrové filmy (Chaplin, Ford, Kurosawa, Kubrick, Hitchcock, Wilder, Friedkin...). Namísto toho Franić pateticky strká hlavu do písku a nařiká: „Být svůj cizím způsobem, to ano, ale být svůj naším vlastním způsobem, to ne.“⁵⁾

Tytéž teze Franić vyhlašuje v renomovaném časopisu *Sineast*, kde se ohlíží za domácí produkci roku 1987. Opakuje diagnózu o „módních ‚požadavcích‘ dne“ jako jediných důvodech pro vznik filmů, jejichž výsledky jsou podle něj buď „pouhou výpůjčkou“, nebo čistou „prohrou“, a zatvrzele připouští jen jednu politicky korektní možnost:

Výjimkou jsou eventuální případy, kdy šlo autenticky o náš historický, morální a filmový *mýtus*, z něhož ostatně filmové žánry jako takové vycházejí, z něhož čerpají svůj smysl a význam. Jedině v případě válečného filmu a jedině v případě filmů s tematikou NOB⁶⁾ a revoluce má domácí film dost odvahy a síly, aby na základě daného *mýtu* autenticky naším způsobem dozrál k dimenzi své žánrové specifiky...⁷⁾

3) S. M. Franić, c. d., s. 20.

4) Tamtéž, s. 20–21.

5) Tamtéž, s. 21.

6) Národně osvobozenecský boj (pozn. překl.).

7) S. M. Franić, Aut Cezar aut nihil. *Sineast* 22, 1988, č. 75, s. 46.

Jakkoli je nepochybné, že žánry nutně korespondují s určitým mýtem, z něhož vyrůstají, nijak z toho nevyplývá, že musí být určitý mýtus *národně zabarven* a že je každý přenos do jiného kulturního okruhu nevyhnutelnou kontaminací. Proč se „pouhá výpůjčka“ nemůže přizpůsobit lokálnímu mýtu (nejlepším příkladem jsou francouzské kriminální filmy, které podle amerického vzoru natočili takoví autoři jako Jean-Pierre Melville a Claude Chabrol), nebo být zcela reinterpretována v souladu s novým, osobním mýtem (jako v případě spaghetti westernů Sergia Leoneho nebo sci-fi filmů Andreje Tarkovského)? Apriorně zavrhnout žánr jenom proto, že se nezrodil v naší kulturní sféře, je absurdní předsudek, který lze stěží vážně teoreticky obhájit a který se hroutí před empirickými příklady, konkrétními tituly, které jej vyvracejí. Jedním z takových titulů je *TO UŽ JSEM VIDĚL* a v kapitole o tomto filmu budeme v této diskusi pokračovat.

Šílenství jako normální stav⁸⁾

Snímek *TO UŽ JSEM VIDĚL* znamenal exces, když se v roce 1987 objevil; z žánrového hlediska očividně spadl do kategorie hororu, ale jeho nesporné kvality, jakož i fakt, že ho natočil vážený a vícekrát oceněný režisér, jej předurčily k solidnímu přijetí ze strany kritiky i publika. Onoho roku shromáždil na domácích festivalech značný počet cen: Velkou zlatou arénu za nejlepší film v Pule, Zlaté arény za epizodní mužskou (Petar Božović) i hlavní ženskou roli (Anica Dobra), jakož i Zlatou arénu za masky (Halid Redžebašić), první cenu za režii i cenu publika na festivalu v Herceg Novi, v městě Vrnjačka Banja cenu za nejlepší scénář, v Niši cenu Věž lebek (Ćele Kula) pro Mustafu Nadareviće a cenu za nejlepší ženskou roli... Cestu k takovému přijetí si Marković vyšlapal už svojí *VARIOLOU VEROU*, jíž výrazné žánrové prvky nezabránily sklidit skvělé kritiky a v hlasování spolupracovníků časopisu *Filmograf* byla prohlášena za film roku.

Méně známý je bohatý mezinárodní život tohoto filmu: jakkoli se Marković v domácích rozhovorech často bránil žánrovému zařazení, když tvrdil, že jeho film hororem není, zúčastnil se snímek *TO UŽ JSEM VIDĚL* soutěže na proslulém portugalském festivalu fantastiky a hororů *Fantasporto* (1990, žádnou cenu, bohužel, nedostal), jakož i na podobném festivalu v Avoriazu ve Francii. Ať se mnozí sebevíce snažili klasifikovat jej jako „drama“, případně „psychologický thriller“, stal se jediným srbským heslem, jež proniklo do prestižní publikace *The Overlook Film Encyclopedia: Horror* (2. vydání), kde je velmi vstřícně oceněn jako „stylizovaný a podivuhodný film z kategorie ‚anatomie šílence‘ s rysy satirického humoru a několika opravdovými šoky“.⁹⁾ Navíc byl film *TO UŽ JSEM VIDĚL* zařazen mezi sto nejlepších evropských hororů v rozpětí od Murnauova *UPÍRA NOSFERATU* po *NOC S NABROUŠENOU BŘITVOU*.¹⁰⁾

8) Z kapitoly vynecháváme úvodní část „Syžet“, v níž Ognjanović líčí děj filmu, a pokračujeme částí „Kritika“ (všechny případové studie věnované jednotlivým filmům jsou v knize takto strukturovány).

9) Phil Hardy (ed.), *The Overlook Film Encyclopedia: Horror*. New York: The Overlook Press 1995, s. 412.

10) Viz Dejan Ognjanović, *Věc Vidjeno* (Deja Vu), in: Steven Schneider (ed.), *The 100 Best European Horror Films*. London: BFI 2007.

Marković se ve filmu *VARIOLA VERA* pokusil využít žánry pro jugoslávskou kinematografii netypické (katastrofický, horor, thriller) ve prospěch sociálního dramatu s výrazným satirickým a alegorickým podtextem. Napětí tu nebylo samoúčelné, nevycházelo z nějakých zvláštních Markovićových žánrových sklonů, ale patřilo k dané situaci a v určitých místech bylo posíleno žánrově sebevědomými režijními zásahy. Zkušenost z *VARIOLY VERY* mu pak pomohla sebejistě se pustit do žánrově čistého díla. Je pravda, že ve snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* nalezneme idiosynkratické spojení hororu a thrilleru s angažovaným dramatem, ale na rozdíl od *VARIOLY*, kde byla autorská intence (tj. alegorická společenská kritika) snad až příliš zvýrazněna a disparátní žánrové prvky jí byly podřízeny, v *TO UŽ JSEM VIDĚL* je žánr akcentován a mnohem důsledněji naplněn: horor je jasně přítomen od samého počátku, takže poskytuje formu a strukturu, do kterých jsou autorovy záměry přirozeně začleněny. Proto je film stylisticky i dramaturgicky vytríbenější a „čistší“, čímž představuje v Markovićově díle posun, anebo přesněji řečeno – reprezentuje jeho dosud nepřekonaný vrchol.

V hororech se často stává, že prolog ukazuje události, které o mnoho let předcházejí zbytku filmu. Značná popularita *PŘEDVEČERU SVÁTKU VŠECH SVATÝCH* způsobila, že byl tento postup neúměrně kopírován a stalo se z něj žánrové klišé, ale jeho význam (je-li správně použit) spočívá v jednom z klíčových motivů hororu: „hříchy“ minulosti se vracejí, aby pronásledovaly své pachatele nebo jeho potomky. Marković tento postup obrátí, takže se prolog i epilog odehrávají „dnes“, zatímco většina filmu vypráví události, jež se staly v minulosti (o patnáct let dříve). Tato struktura, v daném žánru mnohem vzácnější, má důležitou funkci pro myšlenkový rozměr filmu, pro implicitně naznačené „už“ v názvu. Marković pokračuje ve svém předsevzetí usvědčovat přízemní a nehumánní „socialistický“ režim a ve snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* se metaforicky, ale místy též explicitním způsobem zabývá spirálou zla, jež je pro naše prostředí charakteristická. V tomto cyklickém střídání se ze včerejších obětí stávají dnešní mučitelé, své oběti mění v budoucí mučitele a bilance zla se nemění – namísto vyrovnání účtů a nápravy křivd se jen páchají nové křivdy na nových obětech, a vše zůstává stejné, dějà vu, rozdíly jsou jenom v maličkostech. Za tímto účelem využívá Marković reálnou psychickou poruchu, známou jako *déjà vu* [...].¹¹⁾

Jako byly černé neštovice ve filmu *VARIOLA VERA* fyzickým ztělesněním metafor o nemocném systému, tak i psychická choroba v *TO UŽ JSEM VIDĚL* získává sociálně politické a satirické konotace. Akumulace paralel, vlastně vzpomínek, které se odrážejí v přítomnosti, hromadění „již viděného“ v psychice hrdiny Mihajla, vede nakonec k explozi násilí. Prostřednictvím motivu rozpoznávání a vzpomínání, který dominuje rámcovému i hlavnímu příběhu, se vytváří paralela mezi postavami Mihajla a Bobiky, tedy i jejich osudů jako obětí zločinů (v dětství), z nichž vyrůstají noví zločinci. Když na konci filmu dospělý Bobika potká vraha svého otce a sestry a využije příležitost zardousit ho na WC, scénář je tím formálně i myšlenkově působivým způsobem završen.

Proto je tu aplikace jednotlivých žánrových konvencí psychothrilleru a především flashbacků (kvůli objasnění traumatu, a tím i motivací hlavního „psychotika“) koncipována

11) Zde vynecháváme medicínskou charakteristiku řečené poruchy (pozn. překl.).

nejen z hlediska žánrové důslednosti a dramaturgické logiky, ale i jako neoddělitelná součást myšlenkové tkáně filmu. Zdánlivý *kontrast* mezi předchozími a současnými událostmi se přetváří v *paralelu* a jejich blízkost je ve formálním plánu podtržena brilantními režijními „přechody“ (když poslední záběr jedné sekvence nenápadně pokračuje prvním záběrem následující scény, přestože tato návaznost není přímo podmíněna logikou syžetu, nýbrž montážním spojením dvou obrazů, jejichž nepřímá vazba je motivována symbolicky či myšlenkově). Marković tudíž chytře využívá daný fenomén z klinické psychiatrické praxe a povyšuje ho nad pouhý „MacGuffin“¹²⁾ či žánrovou nezbytnost. Sám to ostatně přiznává, když říká:

Už od prvního okamžiku jsem pociťoval nechuť točit film, který by byl kvazipsychoiatrikou analýzou maniakálního chování. Nechtěl jsem dělat film, který by pouze odhaloval zločin. Odhalením světa toho budoucího zločince jsem se chtěl pokusit postihnout všechno to, co traumatizuje člověka, který se nemůže umělec-ky vyjádřit.¹³⁾

Fenomén „*déjà vu*“ slouží jako narativní mechanismus ke zhuštěnému předvedení klíčových částí skládačky Mihajlovy minulosti/současnosti a k provázání kořenu zla s jeho plody, ale právě tak jsou symptomy onoho mentálního stavu důsledně využity k ohlašování budoucích událostí (foreshadowing). Zdvojené fragmenty nemají jen funkci flashbacku, ale i flashforwardu. Tak Mihajlo při prvním setkání s Olgou na chvíli „vidí“ scénu, ve které ona nahá vřeští ve vaně, když subjektivní kamera naznačí, že do koupelny kdosi vpadl. Když se seznámí s jejím otcem, Mihajlo vidí záběry, které na konci budou zahrnuty do sekvence vraždy. Taková struktura podtrhuje vliv osudu, předurčenosti, kde je jedinec pouhým pěšcem v rukou mnohem větších a hroznějších sil (ať psychopatologické, rodinné či společenské povahy). To jsou části příběhu, řečeno s Markovićem,

o tom, jak se bezelstní lidé, pronásledovaní jakýmsi malichernými problémy, na jednu mění ve zvířata a stávají se doslova krvelačnými. Současně jde o jistou kvazichabrolovskou obsesi, jež mne odjakživa pronásledovala, ale kterou jsem neměl sílu vyjádřit. Řekl bych to takto: žízeň po krvi jsem měl odjakživa, ale dosud se mi ji nepodařilo exploatovat (sic).¹⁴⁾

12) MacGuffin je narativní prvek, který udržuje divákovu pozornost, aniž by musel být blíže objasněn. Název pochází od Alfreda Hitchcocka, který jej charakterizuje jako „úskok, trik, fintu“, jako „jméno, které se dává určitému druhu akce: ukrást listiny, ukrást dokumenty, ukrást nějaké tajemství. Ve skutečnosti na tom vůbec nezáleží a přátelé logiky hledají v MacGuffinovi marně nějakou pravdu. Při své práci jsem měl vždy na zřeteli, že ‚listiny‘, ‚dokumenty‘ nebo ‚tajemství‘ pevnosti musí mít obrovský význam pro postavu filmu, ale že jsou naprosto nedůležité pro mne jako vypravěče.“ *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha: ČSFÚ 1987, s. 75 (pozn. překl.).

13) Severin F r a n i ć, Hermafroditski sjaj palette: razgovor sa Goranom Markovićem. *Sineast* 22, 1988, č. 75, s. 102.

14) Tamtéž, s. 100.

Po režijní stránce lze filmu stěžít co vytknout a nepokoušeli se o to ani jeho největší protivníci: všechny myšlenkové linie a vizuální paralely jsou důsledně dovedeny k brilantnímu vyústění. Je tu například leitmotiv chlapce, kterého blízký dotyk s cizí krví iniciuje do světa dospělých, čímž ohlašuje přechod z dětské naivity a čistoty k psychóze „zralosti“. V Mihajlově případě se poprvé objeví během matčina sebevražedného pokusu, kdy si chlapec lízne krve ze skla a signalizuje tím svoji „nakaženost“ okolním Zlem. Znovu se objeví, když krev zaříznuté slepice stříkne na chlapcovu tvář a on ji lehce slízne, čímž dokazuje, že se již posunul z prvotního strachu a šoku (z matčiny sebevraždy) do stadia lhostejnosti a možná i našel v chuti krve zalíbení. Na konci filmu nalézá tato scéna odraz v případě Bobiky, Olžina bratříčka: po vraždě otce a sestry líže potůček krve, který stéká po skleněné výplni dveří...

Napětí je budováno od samého začátku, prostřednictvím krátkých, zběsilých scén ze subjektivní (Mihajlovy) perspektivy, snímaných ruční kamerou, které jasně vykreslují jeho narušenou mysl, a jsou tu i další znamení, které znalcům žánru ohlašují hrůzné rozuzlení. Film však příliš zdůrazňuje dění kolem vítání mládežnické štafety, jakož i samotnou slavnost. Marković maximálně využívá příležitosti, aby se hořce vysmál ztřeštěné době prostřednictvím surově-groteskní parodie na socialistické chápání „umění“ prostřednictvím naivní symboliky zápasu „temných“ a „světlych“ sil v Olžině představení. Tyto scény, jakkoli slouží vyjádření autorova osobního rozhořčení vůči oněm dobám a ideologiím, zároveň fungují jako částečně cizí těleso v tkáni filmu, neboť je jim ve vztahu k povaze syžetu dán nepřiměřeně velký prostor. Nejvíce přitom trpí narušená jednotat atmosféry a napětí, takže scény spojené s Dělnickou univerzitou často balancují na hranici grotesky a parodie.

Goran Marković v rozhovoru s autorem objasnil své záměry i proč děj umístil do raných sedmdesátých let:

Ten film je vlastně kritika sedmdesátých let. Proč sedmdesátých? Protože to byla nejodpornější léta 20. století. Po krachu ideálů mládeže z osmašedesátého roku se do popředí dostali jacísi průměrní lidé, bývalí hipíci... Podívejte, já jsem ten film schválně natočil z opovržení vůči sedmdesátým, a proto jsem chtěl udělat jejich karikaturu. Devadesátá léta byla výsledkem toho, co se dělo v sedmdesátých...¹⁵⁾

To opovržení je zřejmé, ale občas ruší svou dotěrností, když mu režisér podržuje strukturu i tempo syžetu v dramatických peripetiích, které nejsou pro dřev filmu podstatné. Ale sotva začnou kulminovat síly temna (ne v Olžině představení, ale v Mihajlově myslí), začínají scény nedvojsmyslného hororu, o kterých Marković v jednom interview přiznal, že mu je „slina přinášela na jazyk“, když je režíroval. Tohle „vychutnávání“ je na filmu znát, počínaje proslulou scénou ničení kredence, který Mihajla doslovně i metaforicky odděloval od zbytku světa, přes orgie násilí v Olžině domě, až po efektní epilog v „současnosti“. Vražda Olžina otce je realizována bezvadně: v souladu s žánrovou iko-

15) V tomto smyslu je dobré, že je jádro filmu situováno na konec roku 1971, tedy více než tři roky po Titových příslibech, které byly brzy zklamány. Scénář, otištěný v časopise *Ju film danas*, 1988, č. 1, děj umísťuje mezi květen a listopad 1969.

nografií se vrah ozbrojí velikým kuchyňským nožem (jako v PŘEDVEČERU SVÁTKU VŠECH SVATÝCH, například) a z inscenačního hlediska stojí za zmínku brilantní ozvlášťňování banálního interiéru chudobného příbytku a napětí v jeho šeru. Matné osvětlení slabou žárovkou je zastřeno cigaretovým dýmem, čímž je toto prostředí velmi jednoduchými prostředky transformováno v kolbiště srbského sociálního „gothiku“.

Druhá vražda je však režírována hůře: Olžin nový objev Zoran (Milorad Mandić) čeká v dívčině pokoji, zatímco se ona sprchuje, když Mihajlo vyleze ze skříně s nalezenou šavlí. Mladíka lehce švihne do hrudi, potom mu nasekne horní část dlaně s prsty (příliš neuvěřitelný a zbytečně groteskní efekt, zesílený zaúpěním: „Jau, mamko moje milá“), a nakonec ho probodne šavlí, úderem shora. Scéna se odehrává v dobře osvětleném pokoji a napětí zvyšuje fakt, že je oběť fyzicky zdatnější než útočník – bez ohledu na šavli. Ale všechno, co onen hromotluk (dokonce karatista) činí, aby se zachránil, když rozšklebený Mihajlo vyjde ze skříně, je, že kňučí o milost jako nějaká dáma v nesnázích z nejhoršího slasheru. Zvláštní je, že tato scéna, podle mého názoru, není výsledkem Markovićova neuměteltví, nýbrž zcela bizarního odhadu uvnitř nedostatečně promyšlené a sjednocené strategie. Jako by se zalekl hororu, záměrně se uchyluje ke grotesce a komedii:

Mým záměrem bylo, konec konců, vytvořit komický a neohrabaný masakr, který by účinkoval jako výsměch, neboť je na hraně směšnosti. Kdosi zešílel, zbláznil se, a protože se to celé odehrává v Jugoslávii, na Balkáně, tak je to dost nesouvislé. Proto jsem Zoranovi ve scéně, kdy mu rozsekne ruku, dovolil zaúpět: „Jau, mamko moje milá“, a očekával jsem, že se tomu případně někdo i zasměje. Na záhřebské premiéře se tomu smáli lidé, kteří znají Mustafu Nadareviće, a tam jsem byl nejspokojenější. Jiní mi naopak předhazují, že je ten film natolik špatný, že se mu v nejvážnější sekvenci smějí, a považují to za chybu. Ale já jsem skutečně chtěl ukázat masakr, který bude současně krvavý i nesmyslný, a tím se můj film liší od Johna Carpentera, který o takových věcech přemýšlí vážně a vážně je také dělá. Já jsem nechtěl, aby moje práce měla jistou úroveň, zvláště pokud jde o scénu masakru. Chtěl jsem, aby to bylo na úrovni onoho kutlochu, aby to všechno bylo nějak tak jedno, bez spojitosti. Ale je možné, že mne do sebe vtáhla sama materie a že jsem tuto sekvenci udělal mnohem vyžehlenější a dokonalejší, než bylo třeba.¹⁶⁾

Tato slova explicitněji než cokoli jiného ukazují, nakolik je horor jako emoce a jako forma cizí zdejší mentalitě, když se režisér, jenž se nechá příliš unést právě takovou scénou, pojednou zarazí, a jakmile si uvědomí, co dělá, pocítí náhlou potřebu omluvit se a zasmát se tomu. Snad předchází reakci publika, když skrze plátno jakoby každého diváka dloubne loktem a mrkne na něho: „Hele neboj, ani já to nepokládám za vážné.“ Tato absence tvrdosti a rozhodnosti vytváří ve svém důsledku dojem *koketování se žánrem*, namísto jeho důsledně promyšleného využití pro autorský záměr. Jakkoli Marković

16) S. F r a n i ć, c. d., s. 104.

obhazuje nejednoznačnost tónu v závěrečných scénách, nemůže to dramaturgicky ani myšlenkově odůvodnit způsob, jakým je řešena vražda Olgy.

Poslední vražda se měla stát katarzí všeho, co předcházelo, neboť Olga je jedinou obětí, ke které vedou všechny cesty, zatímco její otec a milenec představují jen náhodně přistižené „vedlejší škody“. Bohužel právě ta je nejméně efektní. Jako by režisérovi došla síla i inspirace, takže se z očekávaného vrcholu stává téměř antiklimax. Scéna dramaturgicky nefunguje, neboť se zde mají „protnout“ kulminace celého syžetu s vyvrcholením vztahu mezi hlavními postavami a je to předvedeno i režírováno skoro jako nějaká náhražka, bez skutečného konfliktu, bez vnitřní dramatickosti. Rychlost té sekvence je navíc v rozporu s elementární logikou situace: režisér vrahovi ponechává příliš málo času, aby efektně zardousil svoji oběť, dříve než do domu vpadnou soused a policie.

Pokud se Marković chtěl za každou cenu vyhnout nevyhnutelnému srovnání s Hitchcockem, vůbec tuto vraždu neměl inscenovat v koupelně, mohl si vybrat jinou „lokaci“ (např. půdu, sklep apod.). Není žádný důvod, aby se tato každopádně nejdůležitější vražda odehrála převážně mimo oko kamery (off screen), když nám režisér místo toho prostřednictvím paralelní montáže ukazuje skrývání se malého Bobiky a příchod souseda a policisty, které přilákal hluk. Důrazem na širší dějovou perspektivu a akcentováním objektivního pohledu Marković přímo podrývá nejen samotný žánrový efekt (napětí, potažmo hrůzu a šok), ale i emotivní a dramatický účinek této scény. Režisér tu nerespektoval jeden z podstatných postupů hororového žánru, totiž „princip frustrování pozorovatele“ omezováním jeho pozice vůči zobrazenému limitovaným dávkováním informací relevantních pro oběť i původce hrozby, jak to pregnantně zdůraznil Hrvoje Turković:

Obvykle se vražda ukazuje z krajní blízkosti (v detailech a velkých detailech), tj. z toho prostorového kruhu kolem monstra, který má na dosah a kde zabíjí oběť, a toto omezení nenarušuje žádný distanční záběr, který by umožňoval celkové zhodnocení situace a možných vyhlídek oběti, a tím „vytrhoval“ divákův pohled z bezprostřední, nebezpečné blízkosti monstra. [...] Funkce těchto technik je očividná: scénami ohrožení limitovat divákovo vidění i akci stejným způsobem, jakým je omezena oběť, a tím posílit empatii (účast, prožitek z pozice oběti), případně vyvolat pozorovatelskou a pohybovou frustraci, která je jedním z hlavních spouštěčů pocitu ohrožení, strachu, hrůzy.¹⁷⁾

Marković si počíná zcela naopak, než přikazuje toto železné pravidlo režírování vraždy v hororu. Předčasné ukazování zásahu zachránců podrývá napětí scény a ta ztrácí přesvědčivost, když se zjistí, že stejně nepřišli včas – oběť je, jen pár sekund, již zardoušena. Záběry z nadhledu a napůl komické pokusy karikатурních policistů oddělit od sebe pomocí pendreků vraha a oběť posilují diváckou distanci a podtrhávají grotesknost i banalitu scény, která měla dýchat napětím. Místo aby zdůraznil hrůznost onoho činu, Marković ho bezmála paroduje. Vykoupí se pak, pravda, epilogem, ve kterém dospělý Bobi-

17) Hrvoje Turković, Modeliranje ugroženosti: Film strave. *Pitanja* 20, 1989, č. 4–5–6, s. 101.

ka využije příležitosti, aby si na WC v kulturním domě počkal na zestárlého vraha a vynesl nad ním rozsudek.

Závěrečná scéna je koncipována velmi inteligentně: napětí jí nechybí, ale není jejím hlavním účelem. Režisér neakcentuje číhání, sledování a hrůzu vyvolanou strachem o toho, ke komu se vrah přikrádá, ani nás nepřipravuje na nějaký „zvrát“ (twist), jaké se často dějí v posledních záběrech hororů. Nic tak banálního. Místo toho Marković subtilně vyvolává dlouhotrvající děs tím, že napětí nezesiluje: zestárlý, zešedivělý Mihajlo se vůbec nepokouší bránit, aby se zachránil před vrahem, jehož přítomnost za sebou očividně tuší. Jeho tvář je v prvním plánu, když trpělivě čeká na svého kata, dokonce se smutně usmívá, jako by už byl mimo tento svět: je si vědom nezničitelného kruhu násilí, vědom, že to všechno je déjà vu, již prožité, nevyhnutelné. Jeho úsměv, když se k jeho hrdlu spouští na řetízku matčin medailon, vyjadřuje, podobně jako slavná grimasa Normana Batese na konci *PSYCHA*, mrazení svými konotacemi, svými implikacemi, že je zlo nezničitelné, člověku imanentní.

Otevřený konec je konzistentní s předchozím Markovićovým žánrovým filmem: podobně jako ve snímku *VARIOLA VERA* je zde kontaminace zlem efektně vizualizována (stopa krve na bílém plášti ve *VARIOLE*, lízání krve ze skla v *TO UŽ JSEM VIDĚL*) a ukázána jako zřejmě nevyléčitelná. Symptomy mohou být lokalizovány nebo zdánlivě vyléčeny, ale další ohniska, další způsoby projevu zůstávají otevřeny. Pojetí „zla“ podle Markoviće je v souladu s „progresivními“ tendencemi moderního hororu, jak je definoval Robin Wood,¹⁸⁾ pro které je zlo nejčastěji následkem sociálních sil. V americkém filmu bývá generátorem onoho zla převážně rodina, zatímco u Markoviće přichází zlo ze širších sfér, přímo z represivního společenského systému. Šílenství či choroba bývají v konvenčním hororu často zobrazovány jako izolované, jednotlivé případy, nebo jako něco, co přichází zvnějšku, z boku (z jiné kultury, jiné planety, jiné dimenze). Ve filmech Gorana Markoviće je společnost věčným viníkem a iniciátorem „prvotního hříchu“. Psychotická individua a jiní pacienti jsou jen loutkami v ruce mnohem větších a mocnějších sil.

Jistě, Markovićovi by bylo možné vytknout úplnou negaci metafyzických aspektů Zla a jeho svádění na sociální faktory. Jeho zlo je mnohem menší, slabší, povrchnější, neboť je objasnitelné rozumem, neboť je plně zakořeněno v pozemském, ba banálním. Proto je jeho pohled bližší tomu, jenž dominuje srbské kinematografii: je to pohled zatížený výhradně společenskými, historickými, politickými faktory, takže se mnohostranné bohatství existence a veškerá moc imaginace bez výjimky redukuje pouze na bytí člověka jako „politického živočicha“. Šílenství v Srbsku, jak se zdá, není pochopitelné bez vlivu společensko-politických faktorů, a když se řekne „horor“, budou vždy (navždy?) první asociace: skupština, poslanci, ministři, prezident, inflace, slabá ekonomika, nebo zafixované „roky obratu“: čtyřicátý osmý, šedesátý osmý, devadesáté roky... Je žalostné, že se většina srbských umělců nedokáže vytrhnout ze spárů triviální každodennosti, aby ve své tvorbě překonala a transformovala obavy a strachy, které nás trápí při obyčejném vyjití na ulici, když jdeme do práce, do obchodu... a přiblížila je, řekněme, cestám nazna-

18) Robin Wood, *An Introduction to the American Horror Film*. In: Robin Wood – Richard Lipp (eds.), *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals 1979, s. 7–28 (pozn. překl.).

čeným v klasických televizních filmech Đorđe Kadijeviće a Branka Pleši, u nichž poetická fantastika přesvědčivým, ne-li mocným způsobem hovoří o věčných lidských obavách. [...] ¹⁹⁾

Obratně je do filmu začleněna inspirace zahraniční klasikou a vidíme to již od první scény, ve které se subjektivní kamera prochází halou kulturního domu, podává plášť šatnářce, prohlíží si návštěvníky, vchází do sálu, vychází z něho, protože ředitel oznamuje, že klavíristka onemocněla a že koncert možná bude zrušen, a najednou – v tomtéž nepřerušném záběru – spatří, jak od vchodu spěchá stařec ve fraku, kterého vedou dva zdravotníci a provázejí ho do sálu, kde si „subjekt“ sedne a sleduje začátek představení. Tato technicky bezvadně koncipovaná a realizovaná scéna je nepochybně inspirována filmy Briana De Palmy (scéna v obrazárně ve filmu *DRESSED TO KILL*) a Daria Argenta (subjektivní kamera jako pozorovatelka přednášky o jasnovidectví v barokně zdobeném velkém sálu, před publikem, ve filmu *PROFONDO ROSSO*). Argento je mohutnou inspirací i v sexuální scéně, ve které kamera ze sousedního pokoje ukazuje hlavu a krk Anici Dobry, zvrácené nahoru a vzad, jako na plakátě k filmu *TENEBRE*. Jisté je, že záběry Olžina zardoušení na konci filmu jsou řešeny takřka stejně jako scéna škrcení Sissy Spacekové v *CARRIE* Briana De Palmy. Namísto tragikomického hledání paralel s Polańským v některých jeho ranějších dílech lze pandán k De Palmovi obhájit jak formální kompozicí konkrétních scén, tak na základě Markovićova vlastního přiznání: „Abych pravdu řekl, strašně rád se dívám na žánrové filmy a zbožňuji některé režiséry, o kterých máme sklon hovořit jako o typických formalistech, jako je například Brian De Palma, který pro mne znamená mnohem více než někteří režiséři autorského zaměření.“ ²⁰⁾

Navzdory oceněním a převážně vlídným recenzím nebyla kritická recepce snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* zbavena námitek podmíněných naprostou žánrovou negramotností některých kritiků, kteří se ze své socialistickorealistické perspektivy nebyli schopni orientovat v žánrové stylizaci materiálu a úporně se jej snažili racionalizovat. Tak se Miodrag Novaković v časopise *Ju film danas* pokouší pitvat logické nedůslednosti postav a situací:

[Mihajlova] postava je napjatá, řekli bychom – nadoraz, a to ve dvou protikladných směrech. Ale stačí to k tomu, co následuje? Jistěže ne. Neboť k masakru by bylo třeba, aby se mládenec vrátil přinejmenším z Vietnamu – jako ve filmu *TAXI-KÁŘ*, a ne z kuchyně. V tom je rozdíl. Aby si někdo z pořadatelů koncertu vzpomněl na Mihajla, po tom masakru a po tolika letech v blázinci, to by sám musel být blázen, anebo by ten Mihajlo musel alespoň tři dny hrát jako Mozart!

Takže jsme získali jednu nadopovanou, násilně „obohacenou“ verzi napůl psychologického, napůl hororového filmu, který funguje sémanticky a vizuálně impresionisticky, ne však logicky. Formálně je tu všechno – i Forman i horor – ale obsahové záležitosti jsou zmatené. ²¹⁾

19) Vynecháváme pasáž, ve které Ognjanović chválí práci herců, kameramana, hudebního skladatele a maskéra (pozn. překl.).

20) S. F r a n i ć, c. d., s. 99.

21) Miodrag N o v a k o v i ć, Primorani na maštanje. *Ju film danas*, 1988, č. 1, s. 28.

Pro tuto skupinu textů je příznačné, že se autoři odvolávají například na Formana (na základě chatrné podobnosti vypravěčů: s Mozartovým příběhem v *AMADEOVI* nás seznamuje jeho „oběť“ Salieri, Mihajlův nám vypráví Bobika), ale nikde a nijak na Argenta nebo De Palmu. Ve svých omezených perspektivách postrádají adekvátní aparát, aby mohli přistoupit k této vrstvě filmu, bloudí jako v mlze, pokoušejí se po svém převést žánrová fakta na svoji úroveň, na úroveň, kterou znají, bez ohledu na kontext, k němuž odkazuje sám film. Proto se ve většině referátů o snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* z doby jeho premiéry nejméně analyzoval žánr, neboť bylo málo těch, kdo disponovali potřebnou diváckou zkušeností i kritickým instrumentářem ke smysluplnému přístupu k takovému filmu.

To je i případ Stevana Mikloušiče, který v tomtéž čísle časopisu *Ju film danas* obviňuje snímek *TO UŽ JSEM VIDĚL*, že je to „film vnější brilance a lesku, posedlý touhou být za každou cenu šokující i šikézni“, a opírá se přitom o předsudek hluboce zakořeněný mezi srbskými filmovými teoretiky, že artový a žánrový film jsou nesmiřitelné kategorie, což odborná terminologie formuluje jako příkaz „nemíchat jablka s hruškami“. Hlavní Mikloušičova námitka se netýká způsobu, jakým Marković aplikoval konvence hororu, ale samotné přítomnosti tohoto žánru: horor *per se* je z ontologického hlediska pro tohoto autora limitujícím faktorem:

Goran Marković se náhle ocitl v situaci, kdy ve snaze vyhovět oběma svým snahám²²⁾ neuspěl v žádné z nich, neboť uspět u obou se stejnou intenzitou se ukázalo nejen nemožným, ale i nesmyslným. Tím pádem z perspektivy filmového melodramatu i hororu *věc, o kterou jde, převyšuje jejich materiální možnosti*,²³⁾ rozsah jejich skutečných a nejen hypotetických předností, aby angažovanost zároveň žánrově fungovala.²⁴⁾

Poté, co usoudí, že je film založen na „vtipu“ o psychologickém fenoménu bez opravdového dramatického a myšlenkového základu a že je celý syžet založen na soukromé patologii nezajímavého jedince bez významu pro širší společenský kontext, kritik uzavírá:

Vědom si toho, že je nemožné pohybovat se na hranici mezi striktním dodržováním takzvaného žánrového filmu a okolnostmi, které jsou s ním v rozporu, Goran Marković se ho rozhodl „zušlechtit“ tím, že ho bude bombardovat typicky našimi „problémy“ a motivy, a pokud se mu to nepodařilo, může si za to sám – a basta!²⁵⁾

Místo aby žánr svým způsobem nesl vinu za problémy, které tento kritik ve filmu vidí, je mnohem relevantnější prozkoumat modalitu žánrové přítomnosti v díle a zvážit jeho smysluplnost a konzistenci uvnitř daného konceptu. Právě to dělá Aleksandar D. Kostić v jednom ze vzácně pronikavých a bezpředsudečných čtení Markovićova díla. Jelikož

22) Jde o společenskou angažovanost a žánrovou důslednost (pozn. D. O.).

23) Podtrhl D. O.

24) Stevan Mikloušić, *Privatni jadi jednog klaviriste. Ju film danas*, 1988, č. 1, s. 109.

25) Tamtéž, s. 110.

uznal režisérovu mimořádnou technickou kompetenci a světové realizační standardy, Kostić svou zdrženlivost neodůvodňuje kontaminací žánru tkání „seriózního“ filmu, ale vyčítá Markovićovi, že se pokouší sedět současně na více židlích:

Nicméně, *TO UŽ JSEM VIDĚL* jako výsledný produkt nezvládá ani jednu ze jmenovaných možností,²⁶⁾ nenabízí ani žádnou čtvrtou, jež by přinesla alespoň kreativní překvapení, ale smířlivě a příliš oportunisticky zůstává „v zemi nikoho“, tj. snaží se vytěžit cosi z těchto tří možných přístupů, se zdůvodněním, že nám takto řekne nejvíce. Nemáme důvod pochybovat o upřímnosti a poctivosti Markovićových uměleckých záměrů ani nezpochybňujeme jeho ideologickou oddanost individualistické principiálnosti a vytrvalosti, ale musíme podotknout, že se v tomto bodě prezentovaná představa o snímku *TO UŽ JSEM VIDĚL* jako filigránsky precizně vystavěném díle zcela rozpadá. A pokud platí, že je *TO UŽ JSEM VIDĚL*, nehledě na vnučený žánr, svébytný film, a pokud je nejdůležitější, že nabízí specifický pokus pohrát si s kategoriemi napětí, jak je potom možné, že je doslova nabitý narativními a vizuálními citáty z filmů „hrůzy a děsu“, a proč se nám jako řešení tohoto hyperbolizovaného napětí nabízejí vraždy, které jsme mohli předvídat?²⁷⁾

Kostić filmu oprávněně vytýká to, co sám Marković, v citovaném interview pro *Sineast*, nazval „hermafroditním“ filmem. Řečeno s Markovićem: „Mluvíme-li o mém filmu, jde o takzvané *hermafroditní* dílo, které se na jedné straně přimyká k jedinému žánru, ale ve své druhé vrstvě je spíše směsicí vícera žánrů, respektive je dílem s mnohými prvky autorského filmu.“²⁸⁾ Problémy nepocházejí z absence dané žánrové čistoty, ale právě ze snahy vytvořit něco víc než „pouhý“ horor. Ne že by nebyl možný „hermafroditní“ pokus o sloučení hororu s tím, co Marković nazývá „autorským“ filmem (a přiznává se tím k oné překonané dichotomii). Taková spojení původních, osobních, *autorských* poetik se žánrovými principy lze najít u řady autorů, jako jsou například David Lynch, Alejandro Jodorowsky, David Cronenberg, Andrzej Żuławski nebo již zmíněný Polański. Nicméně důvod, proč byli ve spojení „autorského“ a „žánrového“ úspěšní, spočívá v poctivém přístupu k žánru, v nedvojsmyslné otevřenosti vůči jeho dobře rozpoznávaným možnostem. Ani Lynch, ani Jodorowsky, ani Cronenberg se neomlouvají, když využívají horor, protože ho využívají poctivě a uvážlivě: a co je ještě důležitější, využívají ho zevnitř, jako tvůrci, jejichž světový názor je ideologii a mytologii onoho žánru blízký.

Marković však přichází k žánru zvnějšku, jeho poetika i pohled na svět mají máloco společného s poetikou hororu, a pokouší se ho oportunisticky využít, ale opatrně, po špičkách, stále se přitom ohlídá přes rameno a dává pozor, aby si dotykem s takovým materiálem neušpinil svoji „autorskou“ auru. Tento svůj přístup otevřeně přiznává, když říká: „Eventuálně mi filmový žánr, případně některé jeho prvky, mohou posloužit pro nějaké mé osobní vyprávění a pro něco, co by se mohlo označit jako jakási mezižánrová vrstva, ale nikdy jsem nekladl důraz na nějakou stylovou nebo žánrovou čistotu.“²⁹⁾ Markoviće

26) Složitě psychologické drama, film „hrůzy a děsu“ nebo politický film (pozn. D. O.).

27) Aleksandar D. Kostić, Zrelost, smelost i nešto treće. *Ju film danas*, 1988, č. 1, s. 112.

28) S. Frančić, c. d., s. 96.

29) Tamtéž, s. 98.

tento materiál, mimo všechny pochyby, „strhl“ natolik, že je jeho film, od první do poslední scény, velmi důsledně koncipován jako horor a jeho žánrová příslušnost nemůže být zpochybněna. Jinou otázkou je, zda byl žánr dostatečně respektován (při zbytečných tonálních skocích) a zda nakonec posloužil záměru, aby nebyl sám sobě účelem, tj. stylistickým cvičením, nýbrž neoddelitelným činitelem jednoho prohloubeného celku.

Markovićova strategie (zne)užití žánru, prostřednictvím souběžné závislosti i distance, je ve skutečnosti charakteristická pro všechny tehdejší soupevníky od filmu ČOVEK KOGA TREBA UBITI až po PUN MESEC NAD BEOGRADOM: ve všech se k žánru přistupuje zvenčí, z úhlu jakéhosi „vyššího“, „serióznějšího“ příběhu, skrze deklarovaný požadavek, aby se fantastika, groteska a hrůza „ospravedlnily“, zdůvodnily nějakými vyššími poslánými, alegoriemi a metaforami, s více či méně patrným odklonem od materiálu, se kterým se koketuje. Neboť koketování je jistě správné slovo, když namísto seriózního věnování se hororu, namísto milostného vztahu, naplněného na emotivní i viscerální, tělesné úrovni (jako u výše zmíněných autorů úspěšných „hermafroditních“ hororů), se u nás k hrůze nejčastěji přistupovalo z pozice kokety, která pomrkává, že by „to“ chtěla, pokud si současně uchová svou nevinnost, neposkvřenost „tamtím“. Marković prokázal velký režisérský talent, žánrovou gramotnost, ale i schopnost zručného balancování mezi rozličnými zadáními, takže navzdory svému ne zcela upřímnému a serióznímu přístupu k žánru nakonec obstál a vytvořil dvě vynikající (jakkoli zčásti „neúplná“, nezavršená) díla, jakými jsou VARIOLA VERA a TO UŽ JSEM VIDĚL.

Navzdory veškeré kritice, jež mu může být adresována, zůstává snímek TO UŽ JSEM VIDĚL jedním z posledních velkých filmů vzniklých v SFRJ a možná není náhoda, že je řeč právě o hororu... S prorockou zlověstností hovoří o spirále zla, která je pro Balkán charakteristická a odráží se ve faktu, že se ze včerejších obětí stávají dnešní mučitelé. Protagonisté se přitom střídají, zatímco síly, které je ovládají, zůstávají víceméně identické. [...]

Namísto závěru

Abychom to uzavřeli: horor vstoupil do našeho filmu příliš pozdě a zadními vrátky.

Objevil se na pozadí podezřívavosti stranických kruhů v době samosprávného socialismu a za všeobecných pochybností vůči svému obsahu, který byl v nejlepším případě považován za irelevantní a v nejhorším za brak, tedy za společensky škodlivý. Objevil se v kultuře, která ani před příchodem socialismu neměla významnou tradici knižní nebo filmové fantastiky, natož hororu; v kultuře, která možná až příliš lehce zapomněla na své folklórní a duchovní dědictví, v níž byly takové způsoby zobrazení zcela potlačeny, ve které se význam umění hledal v zrcadlení života v tom nejbanálnějším, nejdoslovnějším smyslu, z něhož byly sny, obrazotvornost a fantazie z principu vyloučeny.

Propašování skrze televizní filmy, alibisticky zaštiťován jako adaptace významných spisovatelů (Milovan Glišić, Filip David, Ivan Raos, K. Š. Đalski, Ambrose Bierce) a pod konspirativním označením „fantastika“, případně „tajemné a fantastické příběhy“ (aby se vrchnost nedovtípila!), dosáhl přesto horor, už při prvním útoku, nečekaně velkého účinku.

LEPTIRICA při prvním vysílání způsobila přinejmenším jedno úmrtí „hrůzou“;³⁰⁾ těm, kdo to přežili, se natrvalo zapsala do paměti jako to nejstrašidelnější, co se kdy v jugoslávské televizi vysílalo, a stala se synonymem pro srbský film hrůzy a děsu, když efektně využila folklórní motivy a rafinované žánrové sebevědomí. Tím, pravda, poněkud zastínila další díla režiséra Đorđeho Kadujeviće a jeho kolegů, kteří v tomtéž období vytvořili několik subtilních děl temné fantastiky, jejichž přínos, navzdory absenci nezapomenutelných šoků z LEPTIRICE, by neměl zůstat utajen. Poetická hrůza snímku DEVIČANSKA SVIRKA ukazuje, že i my můžeme soutěžit se světem v temných vášních, jež se v našem prostředí nemusí jevit jako cizorodá tkáň. Atmosféra paranoie a nevyhnutelného osudu, která proniká filmem ŠTIČENIK, je dosažena autentickým a filmovým způsobem, který úspěšně oživuje archetypy Smrti, Dávla, Dvojníka. Že gothic není a nemusí být pouze anglickým nebo americkým žánrem, dokazuje SAN DOKTORA MIŠIĆA, který do neurčitého srbsko-chorvatského prostředí umísťuje věrohodný prokletý dům a hrdinu ve víru temných sil, které, jako v nejlepším gothiku, vycházejí stejně tak z něho jako z jeho okolí. Archetypy dominují i filmu PROKLETINJA, proto je irelevantní, zda se odehrává v Americe nebo v Srbsku: pustiny jsou všude stejné, jakož i jejich obyvatelé a chmury, které z nich vyvěrají.

Podobně lze hovořit o filmu KIĆMA, což je naše první dílo určené do kin, které se opírá o poetickou fantazii, horor a avantgardní film a vytváří tak abstraktní, a přece děsivě známý svět mučivé a klaustrofobické bezvýchodnosti. Místo a čas jsou jen zdánlivě určeny ve filmu ČOVEK KOGA TREBA UBITI, který chytrě abstrahuje od historie, přednost dává fantastice a vytváří tak nadčasové i současné dílo o démonickém mlýnu dějin, jenž semele individualisty i odpadlíky.

Hrůza poprvé přichází do velmi konkrétního města a ve zcela určitém čase ve filmu VARIOLA VERA, kde se ukrývá pod maskou katastrofického filmu, respektive politické alegorie. Přestože se film hrůzy nepozná podle záměru, ale podle účinku, zde je vytvořené napětí a hrůza dostatečným svědectvím o využitelnosti hororových postupů nyní a zde, za účelem seriózního, angažovaného filmu. S VARIOLOU tedy začíná vyvedení hororu z mlžných krajin fantasticky abstrahovaných prostředí do velmi realisticky tvořeného milieu současného Srbska. Z pustin, lesů, zapomenutých vesnic a osamělých chýší se horor ve velkém stylu přestěhoval do urbánního prostředí. DAVITELJ PROTIV DAVITELJA zdůrazňuje urbánnost, ale k hororu přistupuje s ironickou distancí, z metažánrové perspektivy, a využívá filmové umění jako paralelu života, která je vůči němu dokonce primární.

TO UŽ JSEM VIDĚL především úspěšně balancuje na dvou třech židlích a svými kvalitami i slabinami ukazuje na potenciál Srbska coby autentického hororového prostředí a katalyzátoru docela zvláštních monster. Tím se z něj stal náš nejvýznamnější mezinárodní reprezentant na poli hororu. Rubem tohoto pokusu jsou filmy jako PUN MESEC NAD BEOGRADOM a KROJAČEVA TAJNA: jejich chyby nabízejí užitečné lekce těm, kdo by se chtěli pustit do dobrodružství zvaného žánr bez dostatečné znalosti a respektu, se sobeckými záměry využít horor pro nedostatečně promyšlené a nepřiměřené cíle. T. T. SINDROM a ŠEJTANOV RATNIK jsou také dvě strany stejné mince: upřímní a filmově dobře připraveni milovníci

30) Ognjanović uvádí, že během premiérového vysílání hororu LEPTIRICA 5. 4. 1973 údajně ve Skopji zemřel hrůzou jeden divák (s. 33, pozn. překl.).

žánru uspořádali poctu svým idolům a zároveň se pokusili přesadit jejich témata a styl do zdejšího prostředí. Ať uspěli více nebo méně, jsou každopádně významnou nadějí pro budoucnost srbského hororu. Jakými cestami se vydají v budoucnu, je jiná otázka.

Důvody k radosti tu jsou, ale i ke starostem.

Dominantní tendence ze strany mladých režisérů svědčí o přehnaném vlivu západního (amerického) hororu a nedostatečně kritickém vztahu k němu. Jednotvárné fabule a spoléhání na typické postavy, klišoidní situace (formule) i prvoplánové efekty dominují krátkým i celovečerním filmům mladých autorů, vedle přechasté potřeby horor ironizovat či otevřeně parodovat. Uplatnění humoru často svědčí o nedostatečné víře ve vlastní materiál, jakož i o ambicích podléhat tomu, o čem se má za to, že to publikum snadněji přijme – gagy, vtípky, vulgarismy. V existujících filmech mladých autorů, stejně jako v jejich nerealizovaných scénářích, které se dostaly do rukou autorovi těchto řádků, je nápadná absence seriózních ambicí, hlubokých příběhů, subtilního a inteligentního pojednání žánrových motivů. Na knižní předlohy pomyslí málokdo, neboť, jak se zdá, málokterý z mladých režisérů knihy čte. Hlavními prameny inspirace jsou americké béčkové filmy, ale z takového základu mohou vzniknout jen jejich nepřesvědčivé céčkové deriváty.

Intelektuální, metafyzické a poetické principy hororového žánru, tak efektně využitě v televizních filmech Kadrijeviće a Pleši, v projektech dnešních autorů nápadně absentují. Co je horší, chybí jim i serióznější společenské vědomí nebo jakákoli myšlenková angažovanost, podle vzoru Markovićových hororů. Z nenáročnosti se stala nová ctnost; příslib, že nás nebudou „trápit“ a „zatěžovat“ vážností a ponuřostí je první věc, kterou mladí režiséři dávají najevo. Pokud se srbský horor omezí na bavičský přístup a neuváženou recyklaci amerických vzorů, pak běda, zlověstné předtuchy Severina Franiće se vyplní. [...]

Přeložil Jaromír Blažejovský

Přeloženo ze srbského originálu: Dejan O g n j a n o v i ć, *U brdima, horori: srpski film strave*.

Niš: Niški kulturni centar 2007, s. 24–27, 96–108, 186–188.

Citované filmy:

Amadeus (Miloš Forman, 1984), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Čovek koga treba ubiti* (Muž, kterého je třeba zabít; Veljko Bulajić, 1979), *Davitelj protiv davitelja* (Škrtič proti škrtiči; Slobodan Šijan, 1984), *Devičanska svirka* (Panenská hudba; Đorđe Kadrijević, 1973), *Dressed to Kill* (Oblečen na zabíjení; Brian De Palma, 1980), *Kićma* (Páteř; Vlatko Gilić, 1975), *Kraljeva završnica* (Kraljovo finále; Živorad Tomić, 1987), *Krojačeva tajna* (Krejčího tajemství; Miloš Avramović, 2006), *Leptirica* (Motýlice; Đorđe Kadrijević, 1973), *Noc s nabroušenou břitvou* (Haute tension; Alexandre Aja, 2003), *Oficir s ružom* (Důstojník s růží; Dejan Šorak, 1987), *Osudeni* (Odsouzení; Zoran Tadić, 1987), *Profondo rosso* (Tmavě červená; Dario Argento, 1975), *Prokletinja* (Prokletá; Branko Pleša, 1975), *Předvečer svátku Všech svatých* (Halloween; John Carpenter, 1978), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Pun mesec nad Beogradom* (Úplněk nad Bělehradem; Dragan Kresoja, 1993), *San doktora Mišića* (Sen doktora Mišiće; Branko Pleša, 1973), *Šejtanov ratnik* (Satanův bojovník; Stevan Filipović, 2006), *Štićenik* (Chránělec; Đorđe Kadrijević, 1973), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *To už jsem viděl* (Več viděno; Goran Marković, 1987), *T. T. sindrom* (Dejan Zečević, 2000), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Variola vera* (Goran Marković, 1982), *Ve jménu lidu* (U ime naroda; Živko Nikolić, 1987).

VYPŮJČENÁ IMAGINACE

*Po stopách distribučních osudů žánrových filmů
ve znárodněných kinematografiích*

Jaromír Blažejovský

Zeptal jsem se v rozhlasovém pořadu posluchačů na první rumunský snímek, který v životě viděli. Hned první telefonát dopadl podle očekávání: starší muž si vzpomněl na velko-film DÁKOVÉ, pochválil Sergia Nicolaesca a jmenoval jeho sérii o komisaři Moldovanovi.¹⁾ Když se na 37. letní filmové škole v Uherském Hradišti konala rumunská retrospektiva, fejetonista Ondřej Štindl podotkl: „Nostalgického pamětníka může zamrzet nepřítomnost rumunských eposů z historie národa Dáků, jenž tuto část Balkánu obýval v dobách antických (DÁKOVÉ, TRAJÁNŮV SLOUP), nejeden klučík na ně, když byly uvedeny někdejší Československou televizí, zíral s otevřenou pusou.“²⁾ Firma Levné knihy vydala v roce 2007 tucet indiánek s Gojkem Mitićem a jejich několikatisícový náklad byl v krátké době rozebrán; znovu se na trh vrátily loni v pošetkových edicích.

Zdá se, že žánrové filmy vyráběné v socialistických kinematografiích mají místo v paměti několika generací. Abychom zjistili, jaký význam tato produkce ve své době měla, nahlédneme do statistik, ročenek, starých časopisů a programů kin. Zaměříme se na sedm států sovětského bloku a Jugoslávii. Zajímá nás éra tak řečeného rozvinutého socialismu, tedy od šedesátých let do pádu Berlínské zdi.³⁾ Podíl filmů ze sledovaných zemí na návštěvnosti byl sice nejsilnější v letech padesátých, toto období zde však nezkoumáme, neboť rumunská a bulharská kinematografie stály teprve na počátku svého rozvoje, kulturní i politické styky s Jugoslávií byly v letech 1948–1956 ochlazeny a nákup ze Západu byl silně omezen. Většina importu pocházela ze Sovětského svazu a úlohu atraktivní podívané tehdy suplovaly zejména filmy z Maďarska a NDR. Teprve od poloviny šedesátých let se dovoz z obou společenských systémů do jisté míry vyrovnává a stabilizuje, takže můžeme mluvit o vzájemné konkurenci.

1) *Rendez-vous*, Český rozhlas Brno, 10. 3. 2011.

2) Ondřej Štindl, Rumunský realismus i thajské vize. *Lidové noviny* 24, 2011, č. 171 (23. a 24. 7.), s. 32.

3) Pojem „rozvinutá socialistická společnost“ zdomácněl ve stranické rétorice od šedesátých let. Podle hegemonistického sovětského výkladu byla ovšem tato společnost „vybudována pouze v jediné zemi, v SSSR, a ostatní socialistické země jsou teprve na cestě k tomuto cíli“. Alexej M. Rumjancev (ed.), *Slovník vědeckého komunismu*. Praha: Svoboda 1978, s. 215. Důraz se kladl na kritéria kvalitativní (dosažený stupeň společenských vztahů, včetně vztahů s „bratrskými zeměmi“), nikoli kvantitativní (produktivita práce).

Ptáme se na výměnu filmů mezi socialistickými zeměmi, na jejich místo v repertoáru, způsob distribuce i na divácký ohlas. Vycházíme z rozmanitých, pokud jde o přesnost, úplnost, spolehlivost a použité statistické metody stěží souměřitelných zdrojů, které nám osvětlí vždy jen určité období, výsek či aspekt zkoumané reality;⁴⁾ výsledný obraz však bude, jak doufáme, dostatečně komplexní, abychom z něj mohli vyvodit zobecňující závěry.

Jednou z nápadných asymetrií je rozdílný přístup k vykazování vícedílných filmů. Statistiky mohly zaznamenávat, aniž to výslovně uvedly, počty diváků, kteří viděli celý dvoudílný film, anebo jejich dvojnásobek, což znamenalo skok daného titulu nahoru v žebříčku návštěvnosti. Nemáme bohužel dost údajů, abychom tyto disproporce vždy dokázali v našem textu korigovat.⁵⁾ Ze součtů, žebříčků a následných úvah eliminujeme koprodukční projekty realizované ve východoevropských studiích režiséry z kapitalistických zemí. Takové koprodukce nebývají v dějinách sledovaných kinematografií považovány za součást domácího kulturního dědictví⁶⁾ a v našich žebříčcích by zastínily místní tvorbu, jejíž stopu se snažíme sledovat.⁷⁾ Navíc s nimi některé statistiky nakládají účelově: VINNETOU byl v Polsku vykazován jako jugoslávský film (čímž pomáhal, jak dále uvidíme, plnit kvótu socialistických produkcí), zatímco české tabulky ho identifikují jako západoněmecký. Ve sporných případech se řídíme pozicí režiséra, jakkoli jde o kritérium pouze formální: škrtneme BOJ O ŘÍM, kde je Sergiu Nicolaescu v úvodních titulcích uveden jako režisér druhého štábu, ponecháváme naopak sérii podle čtyř románů Jamese Fennimora Coopera, kde byl spolurežisérem.

Sovětský svaz

V SSSR mívalo od poloviny šedesátých let každoročně premiéru 180–260 celovečerních titulů,⁸⁾ přičemž kolísání onoho čísla souviselo hlavně s nerovnoměrným podílem domácí, tedy sovětské produkce. Dovoz býval až na výjimky stabilní: kolem 90–110 snímků,

4) Ročenky, které vydávaly některé národní filmové archivy, poskytují natolik různorodé údaje, že je nelze převést na společného jmenovatele. Také informace o počtu kopií, distribučním nasazení a návštěvnosti jsou, pokud se uchovaly, zpracovány podle různých parametrů.

5) Komparaci dále komplikuje fakt, že hranice pro dvojprogram bývala nastavena různě (v sovětských kinech stačilo k promítání „v dvou seriích“ s přestávkou uprostřed už překročení 110 minut) a mohla se lišit v závislosti na konkrétním titulu. Některý snímek byl jako dvoudílný prezentován jen v premiérovém období, zatímco později mu byla přisouzena nižší kategorie a jednoduché vstupné.

6) Ivo Škrabalo ve své filmografii chorvatských hraných filmů výslovně uvádí, že snímky vyrobené v koprodukcii jsou „zařazeny pouze výjimečně, tj. pokud svým tvůrčím přístupem mají charakter (také chorvatského filmu“. VINNETOU tudíž v jeho výčtu přítomen není. Ivo Š k r a b a l o, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus 1998 (s. 565). Koprodukčním projektům nevěnuje pozornost ani Călin C ă l i m a n, *Istoria filmului românesc 1897–2000*. București: Editura fundației culturale române 2000.

7) Například pořadí socialistických filmů v ČSSR za období 1963–1988 by při zahrnutí všech koprodukcí vypadalo takto: 1. POKLAD NA STŘÍBRNÉM JEZEŘE (12,9 milionu diváků), 2. VINNETOU (12,3), 3. VINNETOU – RUDÝ GENTLEMAN (12,1), 4. VINNETOU – POSLEDNÍ VÝSTŘEL (6,9), 5. OLD SHATTERHAND (5,7). Srov.: -ooo-, Karel May by měl radost. *Zpravodaj ÚPF* (1989), č. 3, s. 4.

8) Vycházíme ze seznamů ročních premiér, které při vyhlašování divácké ankety uveřejňoval vždy v posledním čísle každého roku časopis *Sovětskij ekran*.

z toho 40–70 ze socialistických a 30–40 z ostatních zemí. Například v roce 1966 bylo uvedeno 223 hraných filmů, mezi nimi 107 sovětských novinek plus 15 obnovených premiér. Ze socialistických států pocházelo 65 filmů: 12 z NDR, 10 z Jugoslávie, 9 z ČSSR, 8 z Polska, po sedmi z Bulharska a Rumunska, pět z Maďarska, tři z Vietnamu, po dvou z Kubu a ze Severní Koreje. Vidíme, že z ČSSR a Maďarska tehdy sovětská distribuce akceptovala přibližně čtvrtinu roční nabídky, zatímco z ostatních evropských spřátelených zemí polovinu. Na ostatní národní kinematografie připadlo 36 titulů: šest z Itálie, pět z Japonska a čtyři z USA, stejně jako z Finska; po dvou filmech byly onoho roku zastoupeny Brazílie, Kanada, Mexiko a Západní Německo, po jednom Egypt, Indie, Řecko, Španělsko, Švédsko a Velká Británie.⁹⁾

Importované filmy bývaly opatřovány dabingem, rychlodabingem nebo podtitulky a nejednou docházelo k jejich krácení. Barevné snímky byly v některých případech vydávány v černobílých kopiích. Jakkoli mohla být příčinou této praxe nedostatečná kapacita sovětského fotochemického průmyslu, výsledkem bylo konkurenční oslabení: ruský barevný válečný film působil napohled spektakulárněji a technicky vyspěleji nežli jugoslávský snímek téhož žánru, uváděný ovšem v černobílé verzi; totéž platilo o filmech historických nebo akčních.¹⁰⁾

V seznamu 296 nejnavštěvovanějších zahraničních filmů v sovětské distribuci z let 1940–1989 nalezneme ze socialistických produkcí celkem 43 titulů,¹¹⁾ tedy pouhých 14,5 procenta z daného počtu, přičemž první z nich (MASTIČKÁŘ) se v žebříčku nachází až na 43. místě. Zde je pořadí nejúspěšnějších, v závorce uvádíme počet diváků v milionech:

1. MASTIČKÁŘ, Polsko 1981 (41,1)
2. APAČI, NDR 1973 (40,9)
3. TUNEL, Rumunsko-SSSR 1966 (37,9)
4. ZKOUŠKA LÁSKY, Jugoslávie 1979 (37,6)
5. CÂNTECELE MĂRII, Rumunsko-SSSR 1970 (37)
6. ANATOMIE LÁSKY, Polsko 1972 (36,8)
7. NÁČELNÍK VELKÝ HAD, NDR 1967 (36,8)
8. STATEČNÝ OSCEOLA, NDR 1971 (35,3)
9. SEXMISE, Polsko 1983 (34,4)
10. VABANK II, Polsko 1985 (33,9)

Další pořadí: 11. ULZANA, NDR 1974 (33); 12. POTOPA, Polsko 1974 (30,5); 13. KŘÍŽÁCI, Polsko 1960 (29,6); 14. LVÍ SKOK, Maďarsko 1969 (29,4); 15. SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE, NDR 1965 (29,1); 16. POKREVŇÍ BRATŘI, NDR 1975 (28,7);

9) Michail D o l i n s k i j – Semjon Č e r t o k, *Ekran 1966–1967*. Moskva: Iskusstvo 1967, s. 317–338.

10) V černobílé verzi byly v SSSR promítány například filmy SUTJESKA nebo ODVÁŽNÍ SE NEVZDÁVÁJÍ. Se vzpomínkami na takové uvádění se lze setkat na internetových diskusních fórech.

11) Sergej K u d r j a v c e v, *Zaruběžnyje filmy v sovětskom kinoprokatě*. Online: <<http://kinanet.livejournal.com/13882.html#cutid1>>, [cit. 6. 8. 2011]. Seznam uvádí u každého titulu ruský název, originální název, rok výroby, rok uvedení v SSSR, počet diváků v milionech a pokud možno i počet distribuovaných kopií. V případě vícedílných filmů není počet diváků znásoben, u obnovených premiér zařazuje Kudrjavcev první a další uvedení zvlášť a v dodatku pak shrnuje výsledné číslo. Seznam jsme doplnili o snímky, které filmaři „bratrských zemí“ zemí natočili v koprodukcí se sovětskými studií.

17. S ČISTÝMA RUKAMA, Rumunsko 1972 (27,6); 18. WILCZE ECHA, Polsko 1968 (27,5); 19. ÚPLNĚ SÁM, Rumunsko 1974 (27,5); 20. UHERSKÝ MAGNÁT, Maďarsko 1966 (27); 21. SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, ČSSR 1963 (26,7); 22. STÍNY NAD NOTRE DAME, NDR 1966 (26,6, televizní film); 23. POSLEDNÍ NÁBOJ, Rumunsko 1973 (26); 24. AGŮV POKLAD, Maďarsko 1967 (25,5); 25. DOBRODRUŽSTVÍ V ONTARIU, Rumunsko 1968 (25,4); 26. CÍRKUS V CÍRKUSE, ČSSR-SSSR 1975 (24,8); 27. BÍLÁ SPONA, ČSSR 1960 (24,7); 28. LIMONÁDOVÝ JOE, ČSSR 1964 (24,4); 29. SMRTELNÝ OMYL, NDR 1970 (23,9); 30. SVĚTLO ZA ROLETOU, Maďarsko 1965 (23,2); 31. FANTOM MORRISVILLU, ČSSR 1966 (22,9).

Vidíme, že největšímu ohlasu se v SSSR těšily filmy polské (v relativně širokém spektru od adaptací Sienkiewiczze po melodramata a komedie), indiánky z NDR a rumunské kriminálky. Maďarům se na tomto trhu dařilo od padesátých do konce šedesátých let. České snímky se v seznamu nalézají relativně nízko: ten nejúspěšnější je až na 21. místě a překvapivě nejde o dílo žánrové, nýbrž o umělecky ambiciózní válečné drama Jána Kadára a Elmara Klose SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, vyznamenané Zlatou cenou na MFF v Moskvě. Z parodií, jež byly specialitou barrandovského studia, se v sovětské distribuci výrazněji prosadily LIMONÁDOVÝ JOE a FANTOM MORRISVILLU. Výběr českých a slovenských titulů býval ovšem zejména za normalizace a brežněvovské stagnace tristní a dokonce ani některé vzácné úspěchy tehdejší barrandovské tvorby (DÍVKA NA KOŠTĚTI) nepronikly na plátna sovětských kin.

Absolutním vítězem celého sovětského žebříčku se s 91,4 miliony diváků stalo mexické melodrama YESENIA (uvedeno v počtu 1 988 kopií), stylově blízké pozdějším telenovelám. Mezi importovanými tituly následuje Kubrickův SPARTAKUS (91,2 milionů) a ČERNÝ TULIPÁN (76,7). V seznamu je 49 indických filmů, tedy více, než kolik činí součet všech socialistických produkcí dohromady; vysoko se umístily také egyptské filmy. Sovětskou zvláštností po roce 1945 byla distribuce „trofejních“ filmů: čtyři díly amerického seriálu o Tarzanovi, uvedené v roce 1952, vykazují úhrnnou návštěvnost 162,4 milionů diváků. Vítězem mezi domácími snímky jsou PIRÁTI XX. STOLETÍ (87,6 milionu diváků a 1 244 kopií), následuje melodrama MOSKVA SLZÁM NEVĚŘÍ (84,4 milionu a 1 910 kopií) a excentrická komedie BRILANTOVÁ RUKA (76,5).¹²⁾

Význam a spolehlivost statistik v tajnostkářském systému, jakým byl komunistický režim, lze zajisté zpochybnit. Divácký ohlas bylo možné regulovat: počtem kopií, jejich nasazením do prvotřídních, či naopak okrajových kin, pomocí náboru, povinných představení pro školy, armádu, patronátní organizace, nemluvě o falšování výsledků. Vítězství žánrových (a nikoli ideově preferovaných) snímků v těchto žebříčcích je ale natolik přesvědčivé, že zřejmě odráží reálný vkus sovětského publika.¹³⁾

12) S. K u d r j a v c e v, Otčestvennyje filmy v sovětskom kinoprokatě. Online: <<http://kinanet.livejournal.com/14172.html#cutid1>>, [cit. 7. 8. 2011]. Konfrontací s jinými zdroji (například M. D o l i n s k i j – S. Č e r t o k, c. d., s. 9) bohužel zjišťujeme, že Kudrjavcev používá čísla z roku, kdy měl daný film premiéru, a nezachycuje jeho pozdější expoloataci.

13) Komentář k věrohodnosti statistických dat o sovětské distribuci podává S. K u d r j a v c e v v úvodu k výše citovanému seznamu nejnavštěvovanějších sovětských filmů (tamtéž). Nepopírá, že mohlo dojít k manipulaci, konstatuje rozdílnost čísel v různých zdrojích (PIRÁTI XX. STOLETÍ dosáhli dle některých

Divácké hodnocení promítaných filmů přinášela anketa čtrnáctideníku *Sovětskij ekran*, jíž se každoročně účastnilo kolem 40 tisíc čtenářů. Redakce si byla vědoma, že nejde o sociologicky reprezentativní vzorek, nýbrž o množinu cinefilů.¹⁴⁾ Na předních místech v kategorii socialistických zemí se umísťovaly polské spektakly POPELY, FARAÓN, MARYŠKA A NAPOLEON, PAN WOŁODYJOWSKI, KOPERNÍK, dále východoněmecké indiánky a maďarské historické fresky Zoltána Várkonyiho. Jugoslávský partyzánský western MOST byl v roce 1970 čtvrtý; předběhly ho JARNÍ VODY v režii Václava Kršky. POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA Sergia Nicolaesca skončila v roce 1973 pátá, jeho gangsterka POSLEDNÍ NÁBOJ v roce 1975 ve své kategorii zvítězila a REVANŠA z téže série byla v roce 1980 druhá. Několikrát se na první místo prosadily filmy z Bulharska, překvapivě dobře se umístilo několik filmů ze Severní Koreje. Vysoké hodnocení mívaly filmy pro děti a mládež. V době vrcholícího československého filmového zázraku na konci šedesátých let dovážel od nás SSSR především dětské a žánrové snímky. Na jaře 1968 reagoval časopis *Sovětskij ekran* na tuto situaci redakční poznámkou:

Proč se ze třiceti snímků, každoročně natočených v Československu, objevily na našich plátnech jenom ty zábavné: pět detektivek (ANDĚL BLAŽENÉ SMRTI a VRAH ZO ZÁHROBIA, SMRT ZA OPONOU, POKLAD BYZANTSKÉHO KUPCE a NAHÁ PASTÝŘKA), jedno melodrama, dvě komedie, tři dětské filmy? Nebo kinematografie NDR – proč tak prudký pokles: nepříliš vynalézavé detektivky – STÍNY NAD NOTRE DAME – a vážné filmy o minulé válce? Ale život mladé republiky – kdepak jej vidíme na plátně?¹⁵⁾ A co maďarská kinematografie, její nekompromisnost v analýze nejtragičtějších stránek dějin vlastní země (BEZNADĚJNÍ, 20 HODIN, CHLADNÉ DNY)?¹⁶⁾ Takových problémů je hodně i v bulharské, polské, rumunské a jugoslávské kinematografii. Stačí jen vzít v úvahu vše, co jsme zhlédli během minulého roku. (...) Redakce proto na stránkách *Sovětského ekranu* zahajuje dialog o filmech bratrských socialistických zemí v naší distribuci. Nakolik tyto filmy odrážejí skutečný rozvoj kinematografie ve svých zemích? Nakolik odrážejí život a problémy svých národů? Jak úplný je obraz tohoto života na plátně našich kin?¹⁷⁾

Následuje úvaha Vsevoloda Reviče „A ještě jedna detektivka, a ještě...“, věnovaná zmíněným československým snímkům. Podle kritika bije do očí jejich vzájemná podobnost,

pramenů až 104 milionů, MOSKVA SLZÁM NEVĚŘÍ 98 milionů – což by dle našeho názoru mohlo spadat na vrub rozdílu mezi výsledky v roce premiéry a později), sám některým číslům nevěří. Zdůrazňuje, že celá problematika je obklopena mýty, zejména o zákazu či distribuční marginalizaci řady filmů, které ve skutečnosti měly široké nasazení a relativně vysokou návštěvnost.

14) Srov. Dmitrij P i s a r e v s k i j, O čjom rasskazali ankety. *Sovětskij ekran* 15, 1971, č. 10, s. 3–5.

15) Kinematografie NDR ovšem nedlouho předtím prožila šok, když byl po 11. plénu ÚV SED (prosinec 1965) zakázán tucet nových filmů z produkce DEFY, vesměs s aktuální současnou tematikou. Takže „život mladé republiky“ absentoval na sovětských plátnech z rozhodnutí východoněmecké vládnoucí strany, nikoli sovětské výběrové komise. Lze si těžko představit, že by o tom v redakci *Sovětského ekranu* nevěděli; citovaná slova bychom proto mohli číst i jako kritickou poznámku na adresu soudruhů z NDR.

16) Všechny tři jmenované maďarské filmy byly v sovětských kinech v letech 1966–1967 uvedeny.

17) Jesli okinuť vzgljadom... *Sovětskij ekran* 12, 1968, č. 5, s. 15. Citáty ze zahraničních zdrojů uvádím v této studii ve vlastním překladu (pozn. aut.).

„jako by je natočil týž režisér a vyprávějí o týchž událostech s nepatrnými variacemi“. K přenesení těchto příběhů do jiné země by stačilo vyměnit vývěsní štíty v ulicích. To je divné, konstatuje Revič, neboť rukopis českých filmařů si obvykle s ničím nespletete, dokonce ani s jím duchovně nejbližšími filmaři polskými. Český styl je totiž typický až mikroskopickou pozorností k drobnostem života, jako je tomu v INTIMNÍM OSVĚTLENÍ Ivana Passera. České detektivky ale národní osobitost postrádají; klidně by se mezi ně mohl zařadit polský snímek GDZIE JEST TRZECI KRÓL?, jehož syžet je navíc velmi podobný NAHÉ PASTÝŘCE. Metodu Agathy Christie, která pracuje s okruhem podezřelých, z nichž každý má svůj motiv k vraždě, nelze prý mechanicky přenášet do jiného společenského prostředí, jinak nám budou všichni, včetně pachatele, lhostejní jako ve SMRTI ZA OPONOU.¹⁸⁾ Je ovšem příznačné, že nejlepší české detektivky z oné sezóny – debut Juraje Herze ZNAMENÍ RAKA a mistrovské dílo Petra Schulhoffa VRAH SKRÝVÁ TVÁŘ – se do Revičova vzorku ani do sovětských kin nedostaly.

Československo

V letech 1965–1970 bylo do našich kin každoročně uváděno kolem dvou set celovečerních programů (včetně pásem pro děti), z toho asi čtvrtina českých,¹⁹⁾ kolem 35 sovětských a přes šedesát „ostatních“. Filmy z jiných socialistických států byly mezi premiérami zastoupeny přibližně padesáti tituly ročně: nejvíce se tehdy kupovalo z Jugoslávie, následovalo Maďarsko, Polsko, NDR, Rumunsko, nižší byl dovoz z Bulharska a uváděly se jeden až dva filmy kubánské. Domácí snímky se na návštěvnosti československých biografů podílely zhruba 31–33 procenty, zájem o sovětskou produkci se postupně snižoval z 26,6 % (1957) na 8,6 % (1965; pokles v dalších čtyřech letech pokračoval) a podíl dalších socialistických zemí kolísal mezi 11 až 17 procenty.²⁰⁾ Z hlediska návštěvnosti v tomto segmentu dominují východoněmecké indiánky, historické podívané z Polska a Rumunska, jugoslávské partyzánské westerny, kostýmní filmy z Maďarska, dále rumunské hajducké filmy, pohádky a kriminální žánr (v širokém pojetí: detektivky i špiónážní snímky),²¹⁾ jemuž se věnovaly všechny socialistické produkce.

Od srpna 1968 do dubna 1969 trval faktický bojkot filmů z pěti států, jež se zúčastnily spojenecké invaze; v těchto letech klesl podíl sovětských snímků na návštěvnosti čes-

18) Vsevolod R e v i č, I ješčo odin detektiv, i ješčo... *Sovětskij ekran* 12, 1968, č. 5, s. 14. V. Revič (1929–1997) byl ruský spisovatel, kritik a teoretik fantastické, detektivní a dobrodružné literatury. Ve svém předchozím článku Dva lica parodii (*Sovětskij ekran* 11, 1967, č. 15, s. 14–15) komentoval se sympatiemi filmy LIMONÁDOVÝ JOE a FANTOM MORRISVILLU.

19) V letech 1968–1969 bylo uvedeno také 23 obnovených starých českých filmů, čímž roční počet domácích premiér vzrostl z obvyklé půlstovky na zhruba šedesát titulů. Byl tak zčásti nahrazen pokles dovozu ze SSSR.

20) Karel M o r a v a, *Filmové obecenstvo dnes a zítra*. Praha: Filmový ústav 1966, tabulky na s. 139 a 140. Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Čs. filmový ústav 1976, s. 330.

21) Kriminální film zde chápou v souladu s koncepcí Zdenka Zaorala, který jej definoval jako monotematický žánr, „jehož tématem je vždy stíhání zločinu (...) v souvislosti se společenským postihem“ a vymezil jeho čtyři modifikace: policejní, detektivní, gangsterský a špiónážní film. Zdenek Z a o r a l, *Filmové žánry II. Metodologie rozboru. Film a doba* 25 (1979), č. 2, s. 103.

kých kin na pouhých 2,5 a 2,1 %, ale v roce 1970 pod politickým tlakem sledované procento vzrostlo.²²⁾ V kategorii tzv. lidově-demokratických filmů se v letech 1967 a 1968 udržel podíl 10,4 %, roku 1969 nastal pokles na 6,1 % (po srpnové invazi zůstaly z této skupiny v kinech až do dubnového pléna 1969 prakticky jen rumunské a jugoslávské snímky) a o rok později jejich podíl opět vzrostl na 9,8 %, což v českých zemích obnášelo 8 213 200 diváků.²³⁾ Ochlazení styků vedlo zřejmě k tomu, že se do našich kin některé profilové tituly vyrobené v letech 1968–1969 koupily později (sovětský *SLOUŽILI DVA KAMARÁDI* až 1976), nebo vůbec ne (polský *eastern WILCZE ECHA*). Během normalizace se podíl socialistických produkcí na návštěvnosti zvýšil, ale je otázka, nakolik lze zejména v případě sovětské produkce oficiálním číslem věřit. Tušilo se, že statistika „je nafukována dílem přebujelým a samoúčelným nábořem (...), dílem vynalézavými podvody.“²⁴⁾ Zde je pořadí nejnavštěvovanějších socialistických filmů s premiérou v letech 1964–1988 podle celkové návštěvnosti v českých a slovenských kinech; v závorce uvádíme počet diváků v milionech.²⁵⁾

1. SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE, NDR 1965 (4,8)
2. SEXMISE, Polsko 1984 (3,7)
3. FARAÓN, Polsko 1965 (2,0)
4. MRAZÍK, SSSR 1964 (2,0)
5. APAČI, NDR 1973 (2,0)
6. DÁKOVÉ, Rumunsko 1966 (1,9)
7. NÁČELNÍK VELKÝ HAD, NDR 1967 (1,9)
8. BÍLÍ VLCI, NDR 1969 (1,5)
9. KAPITÁN LEŠI, Jugoslávie 1962 (1,5)
10. POKREVNÍ BRATŘI, NDR 1975 (1,5)

Převaha východoněmeckých indiánek s Gojkem Mitičem je zřejmá; „indiánské“ pozadí má i úspěch rumunského velkofilmu *DÁKOVÉ*, v němž vytvořil jednu z hlavních rolí představitel Vinnetoua Pierre Brice.

Jak silná byla přitažlivost erotického příslibu, pokud byl přítomen v názvu a v reklamním sloganu, naznačují rozdílné výsledky dvou hajduckých filmů, které na sebe bezprostředně navazují: *ÚNOS PANEN* („rumunský barevný film o krásných dívkách a statečných hajducích“) dosáhl v Československu milionu diváků, kdežto jeho pokračování *POMSTA*

22) „V této oblasti bylo nutno odstranit řadu nesprávností a chyb, prověřit skladbu promítaných filmů na našich plátnech, bylo třeba rehabilitovat filmy socialistických kinematografií, především filmy sovětské,“ hodnotil později tuto etapu tehdejší ústřední ředitel Československého filmu Jiří P u r š, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie (1945–1980)*. Praha: ČSFÚ 1985, s. 103. „Např. v prvním pololetí 1969 se v některých krajích nehrál ani jeden sovětský film. Usilovnou prací poctivých pracovníků distribuce ve spolupráci s aktivisty SČSP se přece jenom podařilo zvýšit návštěvnost sovětských filmů, která dosáhla v roce 1970 9 806 000 diváků (což v celkové návštěvnosti činilo 8,5 %).“ Tamtéž, s. 105.

23) J. H a v e l k a, c. d., s. 330.

24) Aleš D a n i e l i s – Radko H á j e k, Film a divák XI., Jedna uzavřená kapitola. *Film a doba* 35, č. 11, 1989, s. 622.

25) Srov.: -ooo-, Potřebovali bychom více Sexmisí. *Zpravodaj ÚPF* (1988), č. 3, s. 3–7; Půlstoletí se sovětským filmem. *Zpravodaj ÚPF* (1987), č. 11, s. 3–7.

HAJDUKŮ („odvážní muži z hor na zrádných vodách Dunaje“), uvedené o sedm měsíců později, jich mělo o polovinu méně.²⁶⁾ Při této spekulaci ovšem nemůžeme vyloučit ani faktor zklamaného očekávání. Zájem o rumunské filmy se u nás snižoval spolu s úpadkem režimu Nicolae Ceaușesca – poslední díl první hajducké série TÝDEN BLÁZNŮ (1971) přilákal do českých kin za dvanáct měsíců od premiéry ještě 272 tisíc diváků,²⁷⁾ zatímco následující cyklus (o dobrodruhu Mărgelatuvi) zdejší publikum už tolik nezaujal: jeho úvodní část SKALNÍ CESTA přilákala 48 tisíc diváků, třetí díl VZPOURA PODSVĚTÍ (1983) získal 30 tisíc diváků, STŘÍBRNÁ MASKA (1985) jich měla 40 tisíc, NÁHRDELNÍK (1986) už jenom sedm tisíc a poslední díl ZA VŠECHNO SE PLATÍ (1987) pouze tři tisíce. Přitom ještě na přelomu 70. a 80. let dosahovaly rumunské žánrové filmy v českých kinech 150–200 tisíc diváků. Do této kategorie se vešly nejoblíbenější rumunský film všech dob KDO JE MILIARDÁŘ?, patetický životopis Vlada Țepeše promítaný pod žánrově klamavým názvem KNÍŽE ZVANÝ DRACULA i westernová trilogie o Transylváncích.

Zastávka ve vesmíru: Vesmír v Zastávce

K ilustraci praxe, jak byly filmy nasazovány, sáhneme po programu širokoúhlého kina Vesmír v Zastávce u Brna, o které se od jeho otevření v roce 1963 vzorně staral jeho vedoucí Hugo Hora. I když není pochyb, že sestavování programu na Krajském filmovém podniku v Brně podléhalo rutině, přistupoval k němu Hora jako k vlastnímu dílu a dařilo se mu, zejména ve srovnání s kinem Panorama v sousedních Rosicích, získávat brzké termíny pro premiéry nejatraktivnějších titulů. V Zastávce žilo kolem dvou tisíc obyvatel, byla spádovou obcí, měla gymnázium a do kina Vesmír se sjížděli diváci z širokého okolí. Většinu obyvatel tvořili dělníci a horníci; kulturní život byl proto výrazně určován rytmem pracovního týdne. Zajímá nás, jaká byla struktura programu, kolik představení měly snímky ze socialistických zemí a které z nich se hrály jako hlavní víkendový program.²⁸⁾

Filmy byly v závislosti na svém předpokládaném diváckém potenciálu nabízeny v rozsahu od jednoho do čtrnácti představení; výjimkou bylo 18 projekcí KLEOPATRY v květnu 1969. Hrávalo se od soboty do čtvrtka dvakrát nebo jednou denně, v neděli odpoledne pro děti, od konce šedesátých let, kdy byly zavedeny volné soboty, pak po dvou představeních každý den. Na víkend byly zařazovány západní filmy nebo české novinky; ty nejatraktivnější (ČERNÝ TULIPÁN, ŠÍLENĚ SMUTNÁ PRINCEZNA) se promítaly po celý týden. Filmy ze socialistických států a SSSR mívaly, kromě dětských představení, jednu až čtyři projekce ve všedních dnech; totéž platilo pro obnovené premiéry starších českých snímků

26) J. H a v e l k a, c. d., s. 312. V Rumunsku bylo pořadí opačné: ÚNOS PANEN vykázal 5 302 273 diváků, zatímco POMSTA HAJDUKŮ jich měla 5 930 612 (do 31. prosince 2007). Numarul spectatorilor de la premiera pana la 31 dec 2007. Dostupné online: <<http://www.cinemagia.ro/forum/showthread.php?t=94396>>, [cit. 10. 8. 2011].

27) Aleš D a n i e l i s – Radko H á j e k, Film a divák VIII., Kinematografie některých dalších socialistických zemí. *Film a doba* 35, 1989, č. 5 s. 442.

28) Autor studie uchovává ve svém archívu zpravodaje kina Vesmír a navíc toto kino navštěvoval: pamatuje si jeho reklamní strategie, zaznamenával si změny programu, zažil atmosféru představení.

a také reprízy, které mohly být zařazovány i do víkendových dnů, zpravidla v kombinaci s jiným titulem. Málo navštěvovaným sovětským snímkům a většině titulů „artového“ typu stačila jedna projekce.

Obdržel-li film čtyři představení (například ve středu a ve čtvrtek vždy v 17.30 a ve 20 hodin), znamenalo to, že jde sice o divácky menšinový, ale jinak docela atraktivní film. Takovému nasazení se v období od července 1967 těšily například snímky: TUNEL, BOMBA v 10.10, ÚNOS PANEN, BRATR DOKTORA HOMÉRA, VLK Z ÚDOLÍ PROKLETÍ, TAJNÝ ÚKOL, MLUVÍCÍ PLÁŠŤ, BRILANTOVÁ RUKA, OPERACE BĚLEHRAD. Přes víkend byly z námi sledovaných žánrů a produkcí uvedeny filmy: FARAÓN, SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE (repríza), bigbeatová polská komedie PRAŠŤ JAKO UHOŘ, SVATEBNÍ NOC V DEŠTI, UHERSKÝ MAGNÁT a ZOLTÁN KARPÁTHY (jako dvojprogram), DÁKOVÉ (12 představení), STUDENÉ BLESKY, NÁČELNÍK VELKÝ HAD (12 představení). Počátkem září 1968 se měl od soboty do úterý (osm projekcí) hrát východoněmecký muzikál ŽHAVÉ LÉTO, ale vzhledem k účasti NDR na vojenské intervenci byl nahrazen reprízami. Zastávecké premiéry se dočkal až v únoru 1970, ve všední den a v polovičním nasazení. Dalšími víkendovými tituly byly od léta 1969: HEROIN, TRAJÁNŮV SLOUP, ZLATO V BLACK HILLS, LABUTÍ JEZERO,²⁹⁾ BÍLÍ VLCI, SE MNOU NE, MADAM, BITVA NA NERETVĚ.

Pocházelo-li dílo z NDR, bylo v popisce uvedeno jako film „německý“, v případě druhého z obou států pak obvykle „západoněmecký“. S jugoslávskými atributy zacházel Hugo Hora, milovník jadranského pobřeží, jako s doporučením. K filmu MUŽ S HONGOKONGU podotkl: „Tento film sklízí v současné době obrovský úspěch v jugoslávském Zagrebu v kině Kozara.“³⁰⁾ K VLKU Z ÚDOLÍ PROKLETÍ napsal: „Další z výborných jugoslávských filmů dobrodružného žánru.“³¹⁾ K BÍLÝM VLKŮM: „Repríza populárního německého barevného širokoúhlého filmu ze seriálu filmových indiánek natočeného v romantickém horském prostředí kolem jugoslávského města Splitu.“³²⁾

V 70. letech privilegované víkendové nasazování pokračuje: DOBRODRUŽSTVÍ V ONTARIU, POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA I, zatímco další divácké snímky se v kině Vesmír promítají po čtyřech až šesti projekcích ve všední dny: SMRTELNÝ OMYL, JAK TO CHODÍ U ŠAFRÁNKŮ, PAST NA GENERÁLA, MODRÉ PONDĚLÍ, STATEČNÝ OSCEOLA, ČERMENŮV SLIB.

Od roku 1973 se potenciální hity ze sledovaných zemí nasazovaly na víkendové dny jen zřídka (ANATOMIE LÁSKY, BEZHlavý JEZDEC) a častěji se omezovaly na všední dny: POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA II., VĚNO KNĚŽNY RALU, VALTER BRÁNÍ SARAJEVO, TECUMSEH, TÝDEN BLÁZNŮ, KRIMINÁLKA ZASAHUJE, S ČISTÝMA RUKAMA, APAČI, LEGENDA O PAVLOVI A PAVLE. Tato praxe šla někdy proti komerčním zájmům kina: při projekci ROBINSONA CRUSOE (SSSR), jenž byl premiérově naprogramován pouze na středu 15. května 1974, nedokázala kapacita (2 × 350 sedadel) zájem mládeže uspokojit (snímek byl pak reprízován v pěti víkendo-

29) S víkendovým uváděním vybraných sovětských snímků se v programu kina Vesmír setkáváme znovu od jara 1970, přestože byl jejich ohlas minimální. Vzpomínám si, jak zdrcen byl Hugo Hora neúspěchem baletního filmu LABUTÍ JEZERO, na který se dostavilo jen asi šestnáct diváků. Odmítal pak objednat film ČAJKOVSKIJ, který měl slušný úspěch na 70mm formátu v brněnském Jadranu. Odvolával se na dělnický charakter Zastávky, kde podle jeho názoru žilo jen málo příslušníků inteligence, kteří by takové dílo ocenili.

30) *Kulturní zpravodaj*, srpen 1967, MNV a SKP v Zastávce, s. 3.

31) *Zpravodaj, Kino „Vesmír“ v Zastávce u Brna*, duben 1970, s. 2.

32) *Zpravodaj, Kino „Vesmír“ v Zastávce u Brna*, listopad 1971, s. 3.

vých představeních již v listopadu 1974 a brzy spadl do kategorie dětských představení). Podobně dopadla v pondělí 7. a úterý 8. října 1974 SANNIKOVOVA ZEMĚ (víkendová repríza v květnu 1975).

Přitažlivost socialistických žánrových filmů, jež se nadále vyráběly podle původních receptů ze šedesátých let, postupně bledla: velkofilm Mircei Drăgana LÁSKA A ZRADA měl v kině Vesmír v říjnu 1976 premiéru standardně ve všední dny, stejně jako v červnu 1977 POKREVNÍ BRATŘI s Gojkem Mitičem a Deanem Reedem nebo v květnu 1978 mušketýrské drama V KNÍŽECÍCH SLUŽBÁCH. Senzací se stal až muzikál CIKÁNI JDOU DO NEBE (osm víkendových projekcí k 60. výročí VŘSR). S vábivým označením „do 18 let roků nepřístupno“ přišla HOSTESKA (NDR, šest představení od pondělí do středy). Stále více projekcí odpadalo pro malý počet diváků nebo se jejich počet dodatečně redukoval ve prospěch západního titulu.

Na počátku 80. let byla Zastávka připojena k Rosicím a sloučilo se i vedení obou biografií. Éra Huga Hory skončila, Vesmír ztratil dramaturgickou suverenitu. Někdy hrál o den dříve či později týž film, co kino Panorama, zamlžil se rozdíl mezi premiérami, reprízami a obnovenými premiérami. Třetí část volné trilogie ze života starých Dáků ŽELEZEM A ZLATEM se v dubnu 1982 promítala už jen jeden den. V rámci vlny obnovených premiér, jimiž se Ústřední půjčovna filmů snažila řešit pokles návštěvnosti, se do odpoledního víkendového uvedení vrátila první z východoněmeckých indiánek SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE a potkala se téhož roku 1984 s posledním kusem této série, východoněmecko-mongolským filmem ZVĚD.

Německá demokratická republika

Roční počet premiér býval v NDR ze zkoumaných zemí nejnižší: kolem 120–130 titulů ročně, z toho 15–20 z produkce studia DEFA, kolem 30 snímků sovětských, asi 50 z dalších socialistických zemí a jen 35 ze zemí ostatních.³³⁾ Chudoba repertoáru začínala již slabou a nepřitažlivou domácí produkcí, jejíž ambiciózní proud utrpěl otřes po 11. plénu ÚV SED. Na výběru ze západní tvorby je patrná orientace na únikové, pokud možno kostýmní a historické, případně starší snímky, takže diváci neměli v biografu mnoho příležitostí konfrontovat svou přítomnost se současným životním stylem na Západě. V nepočtených nákupech ze Západního Německa například převažovaly detektivky podle Edgara Wallace.

Při srovnání s jinými státy vynikne péče, jakou Němci projevovali o repertoár 70mm kin: nejenže DEFA vyrobila osm sedmdesátimilimetrových celovečerních filmů, ale kupovala se řada „sedmdesátek“ sovětských (včetně těch, které v ČSSR uvedeny nebyly, nebo jsme je měli pouze v 35mm kopiích). Širší než u nás byla i nabídka hollywoodských filmů na tomto formátu: nejen SPARTAKUS, ale i disneyovská SLEEPING BEAUTY. Podobně jako v SSSR podařilo se i v před východoněmeckým publikem do značné míry

33) Údaje jsou excerpovány ze čtrnáctideníku *Filmspiegel*, ročníky 11–28 (1964–1981). Srov. tamtéž: Klaus L i p p e r t, Was spielt mein Kino?, *Filmspiegel* 17, 1970, č. 5, s. 10–11; Heniz M ü l l e r, 135 Filme aus 30 Ländern, *Filmspiegel* 22, 1975, s. 4–7.

utajit československý „zázrak“. V roce 1966 například bylo do NDR prodáno 15 československých snímků, z nichž jenom INTIMNÍ OSVĚTLENÍ patřilo k nové vlně.³⁴⁾

Vrcholem sezóny bývaly Letní filmové dny (Sommerfilmtage), během nichž se převážně v amfiteátrech promítalo sedm až osm atraktivních novinek – východoněmecká obdoba zdejšího Filmového festivalu pracujících (FFP). Mezi roky 1964 a 1981 bylo v rámci této akce uvedeno, kromě komedií a indiánek z NDR, 16 filmů sovětských, 17 českých, 13 rumunských, 10 polských, 5 maďarských, žádný z Bulharska ani z Jugoslávie (nepočítáme-li koprodukce se studiem DEFA). V sestavě bývaly také dva nebo tři filmy západní, například veselohry s Louisem de Funésem nebo komedie z dánského seriálu o Olse- nově bandě. Z uvedených počtů je zřejmé, že české a pak rumunské snímky považovali dramaturgové přehlídky za divácky nejatraktivnější (sovětskou účast měli za nevyhnutelnou). Pro žánrovou dělbu práce je příznačné, že Rumunsko na této akci zastupovaly nejprve historické spektakly (NA DOSAH TRŮNU, POMSTA HAJDUKŮ, RĂZBOIUL DOMNÎTELOR, POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA I, POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA II),³⁵⁾ později kriminálky (POSLEDNÍ NÁBOJ, ÚPLNĚ SÁM), následně opět filmy historicko-dobrodružné (ODVÁŽNÍ SE NEVZDÁVAJÍ, HAJDUK PINTEA) a nakonec komedie, westernové i současné (PROROK, ZLATO A TRANSYLVÁN- CI, KDE JE MILIARDÁŘ, UMĚLKYNĚ, DOLARY A TRANSYLVÁN- CI); pět z těchto barevných snímků natočil Sergiu Nicolaescu. Československo se prezentovalo komediemi různých tvůrců, stylů, ale i rozličné míry spektakulárnosti (LIMONÁDOVÝ JOE, FANTOM MORRISVILLU, KOČKY NEBEREM, KONEC AGENTA W4C, NAŠE BLÁZNIVÁ RODINA, SVATBY PANA VOKA, SLAMĚNÝ KLOBOUK, JÁCHYME, HOĎ HO DO STROJE!, LÉTO S KOVBOJEM, COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT?, ADÉLA JEŠTĚ NEVEČEŘELA, JÁ UŽ BUDU HODNÝ, DĚDEČKU!, VRCHNÍ, PRCHNÍ!), jednou science fiction (AKCE BORORO) a muzikály STARCI NA CHMELU a HVĚZDA PADÁ VZHŮRU.

Po srpnu 1968 přísun českých a slovenských filmů do distribuce v NDR ustal.³⁶⁾ Obno- ven byl koncem února 1969, první premiérou byla turgeněvovská adaptace JARNÍ VODY. Na Sommerfilmtage 1969 nebyla ČSSR zastoupena.

Polsko

Ročně bylo v 70. letech do polských kin uváděno 180–200 filmů, z toho asi 25 domácích, přibližně 35 sovětských a 50 z dalších socialistických produkcí. Většinové publi- kum dávalo přednost snímkům domácím a západním: například z premiér roku 1971 se sovětská tvorba podílela na návštěvnosti jen 2,5 procenty a produkce dalších socialistic-

34) (es), Přehled o prodeji čs. celovečerních filmů do zahraničí v roce 1966. *Filmové informace* 18, 1967, č. 10, s. 18.

35) Na rozdíl od našeho FFP nebyli na Sommerfilmtage v létě 1967 promítáni DÁKOVÉ (výjimečně tehdy ne- byl přítomen žádný rumunský film) a premiéru měli až v prosinci, s omezením od 14 let. Publikum v NDR tehdy ještě neznalo sérii o Vinnetouovi, nemohlo být tudíž přitahováno hereckou účastí Pierra Brice. Jak lze usoudit z návštěvnosti v československých kinech, rozdíl mezi zájmem o velko- film s Pier- rem Bricem coby lokální hvězdou (DÁKOVÉ) a bez něho (TRAJÁNŮV SLOUP), byl zhruba 3:1. A to ještě mno- zí diváci, včetně autora tohoto článku, šli na TRAJÁNŮV SLOUP právě proto, že byl inzerován jako pokračo- vání filmu DÁKOVÉ.

36) *Filmspiegel* se po srpnu zapojil do kampaně proti české vlně, srov.: Joachim R e i c h o w, Der Wagen nach Wien. Freie Leinwand für den antisozialistischen Film. *Filmspiegel* 15 (1968) č. 20.

kých zemí procenty pěti, ačkoli jejich společný podíl na premiérovém repertoáru dosahoval téměř čtyřiceti procent.³⁷⁾

Skutečná návštěvnost byla pravděpodobně ještě nepříznivější, neboť i v Polsku platily ideové směrnice a také tam docházelo k účelovému zkreslování výsledků, jak o tom psal kritik Oskar Sobański:

V seznamu kasovních úspěchů všech dob se hned za KŘÍŽÁKY a POTOPOU skví VINNETOU. Proč ne nějaký americký western? Protože VINNETOU jako jugoslávsko-západoněmecká koprodukce po léta naplňoval ukazatel představení „SZ“ a mimochodem měl i kasovní úspěch. (...) Kina měla finanční plány a navíc plány představení i diváků rozdělené na filmy polské, filmy ze socialistických zemí (SZ) a zemí kapitalistických (KZ).³⁸⁾ (...) Americký western nebo „krimi“ byl vždycky kasovněji než maďarské společenské drama nebo česká komedie. Ale namísto zamyšlení, jak filmům, jež obtížně nalézají cestu k divákovi, zabezpečit co nejširší publikum, bylo shora nadekretováno, kolik diváků a na kolik představení má přijít. (...) Za této situace se můžeme spolehnout, že se v celé naší statistice blíží skutečnosti jen celkový počet diváků a příjmů. Jejich rozdělení na jednotlivé tituly je korigováno nutností zajistit hlášení shodné s plánem. To neznamena, že je *všechno* podvod. Ale „připisování“ představení nejkasovnějších západních filmů ve prospěch filmů polských či „SZ“ je praxí stejně tak rozšířenou, jako skrývanou a stydlivě zamlčovanou.³⁹⁾

Ředitel Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów (obdoba naší ÚPF) Edward Kopyto objasnil v rozhovoru se Sobańským praxi výběrových komisí, jak ji tehdy socialistické země uplatňovaly:

Je to neobyčejně prostý a účelný systém. Naše země jsou propojeny mnohaletými kulturními dohodami. Ceny jsou stálé, takže nás nelimituje, že by byl některý film desetkrát dražší nežli jiný. Můžeme vybírat ty opravdu nejlepší. Několikrát do roka se výběrové komise v socialistických zemích sejdou (někde dvakrát nebo třikrát ročně, v závislosti na velikosti produkce) a zhlédnou všechno, co tam vzniklo od poslední výběrovky. Pokud se urodilo, koupíme toho více; pokud je neúroda, nakoupíme méně. Samozřejmě nás zavazují jistá pravidla vzájemnosti. Ale je to pouze otázka kulturního zájmu, neboť je to spíše výměna kulturních hodnot – s přihlédnutím k oboustranným zájmům – než obchodování s nimi.⁴⁰⁾

37) Vycházíme z údajů zveřejněných v ročence *Mały rocznik filmowy 1972*. Warszawa: Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, 1973, s. 127–133.

38) V originále KS – „kraje socjalistyczne“ a KK – „kraje kapitalistyczne“.

39) Oskar S o b a ŋ s k i, Drugi program. *Film* 35, 1980, č. 31, s. 8.

40) O. S o b a ŋ s k i, W sprawie repertuaru. *Film* 35, 1980, č. 16, s. 15.

Pokud bychom polskou statistiku brali vážně, pak by pořadí nejnavštěvovanějších socialistických filmů uvedených v letech 1971–1973 vypadalo takto:⁴¹⁾

1. STATEČNÝ MOHYKÁN, Rumunsko 1968 (1,6 milionů)
2. STATEČNÝ OSCEOLA, NDR 1971 (1,4)
3. SMRTELNÝ OMYL, NDR 1970 (1,3)
4. DOBRODRUŽSTVÍ V ONTARIU, Rumunsko 1968 (1,2)
5. LOVEC JELENŮ, Rumunsko 1969 (1,2)
6. TECUMSEH, NDR 1972 (1,2)
7. ANGEL A SEDM KONÍ, Rumunsko 1970 (0,7)
8. POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA, Rumunsko 1970 (0,6)
9. BUBAŠINTER, Jugoslávie 1971 (0,5)
10. ZACHAR BERKUT, SSSR 1970 (0,5)

Opět je patrná převaha indiánek, stejně jako exkluzivní pozice rumunské kinematografie. Z české produkce se, podobně jako ve výše zmíněném sovětském žebříčku, prosadilo nejlépe nikoli dílo žánrové, nýbrž umělecký opus autorské dvojice Kadár – Klos, tentokrát *TOUHA ZVANÁ ANADA*. Do polských kin vešla v počtu patnácti kopií na 35 mm (a třiceti na 16 mm) v srpnu 1971, tedy v době, kdy už byla v Československu zakázána, a získala si 470 197 diváků. Teprve pak následují komedie Miloše Macourka, jejichž úspěch u Poláků je srovnatelný s posledními díly první hajducké série.

S našimi „zlatými šedesátými“ se polská distribuce vyrovnala polovičatě: z osmdesáti „kanonických“ filmů (dle návrhu koncepce digitalizace českých filmových děl z roku 2010),⁴²⁾ uvedla do roku 1973 právě polovinu.⁴³⁾ Pochopitelně mezi nimi nebyly snímky primárně trezorové, které se dostaly do distribuce až po roce 1989, ani některá další vrcholná díla dokončená po srpnu 1968. Z českého hlediska je nejnápadnější absence Františka Vlácilá: z jeho tvorby oné dekády byla do kin zakoupena jediná *ĎÁBLOVA PAST*. Na rozdíl od NDR a SSSR se však do Polska nedovážely ani naše podprůměrné detektivky. Rozpaky nad českými úspěchy tehdy zaznamenal kritik Zygmunt Kałużyński:

Ten princip pronikání do životních maličkostí, který cinefilové nadšeně vítají jako novinku, budí na druhé straně diváckou nechuť, což ilustruje známá anekdota: pan Kowalski přichází po práci domů, napije se čaje, pohádá se se synem, nakonec vezme dcerku a jdou do kina na český film. Sednou si do křesel, zhasne světlo a vidíme pana Hrdličku, jak přichází po práci domů, napije se čaje, pohádá se se synem atd. atd.⁴⁴⁾ (...)

41) Dále vycházíme též z údajů zveřejněných v ročence *Mały rocznik filmowy 1973*. Warszawa: Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, 1974, s. 129–131 a *Mały rocznik filmowy 1974*. Warszawa: Redakcja Wydawnictw Filmowych CWF, 1975, s. 137–139.

42) Srov. online: <http://www.mediadeskcz.eu/uploaded/navrh_koncepce_digitalizace_ceskych_filmovych_del.pdf>, [cit. 12. 8. 2011].

43) *Mały rocznik filmowy 1973*, s. 212–221.

44) Zygmunt Kałużyński, *Nowa fala zalewa kino*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1970, s. 59.

Praha je prvním místem na mapě „nové vlny“, ale v jejích kinech je prázdné. Totéž u nás: viděl jsem NIKDO SE NEBUDE SMÁT v kině Przyjaźń, kde se v sále spolu se mnou nacházelo 24 osob.⁴⁵⁾

Úspěch výpravných adaptací klasické polské literatury vedl v letech 1972–1976 ke vzrůstu návštěvnosti. „Co znamená 6 milionů diváků na ČELISTECH vůči více než 20 milionům na POUŠTÍ A PRALESEM a na POTOPE či 15 milionům na NOCÍCH A DNECH?“ tázal se řečnický Oskar Sobański. „Čím jsou necelé 3 miliony na ZEMĚTŘesení vůči 6,5 milionu na ZEMI ZASLÍBENÉ?“⁴⁶⁾

Maďarsko

V Maďarsku se roční počet premiér postupně zvyšoval, až na konci sedmdesátých let dosáhl dvou set. Zahraniční socialistické filmy včetně sovětských byly v repertoáru zastoupeny 47 procenty, ale jejich návštěvnost byla nižší; podle čísel, která uvádí József Gombár, dosahovala asi 26procentního podílu.⁴⁷⁾ Popularitu lze vyčíst z premiérového nasazení. Čtvrtý díl hajduckého cyklu ANGEL A SEM KONÍ se v Budapešti hrál od 2. prosince 1971 souběžně v šesti biografech: Bányász, Dózsa, Május 1, Palota, Szikra a Táncsics.⁴⁸⁾ Cooperovka PRÉRIE byla od 16. září promítána v kinech Csokonai. Alfa, Május 1, Művész a Tátra. Do čtyř premiérových kin se dostala MEDENÁ VEŽA (Duna, Kölcsey, Szabadság, Szikra). Slabší bylo nasazení snímků ČTYŘI VRAŽDY STAČÍ, DRAHOUSKU (Fény, Szikra, Toldi), VRAŽDA INC. ČERTA (Alkotás, Felszabadulás), SVATÁ HRÍŠNICE (Bartók, Kosuth) a SVATBY PANA VOKA (Csokonai, Toldi). Lze vyvodit, že šance českých komedií odhadovala půjčovna Mokép na počátku 70. let asi na polovinu či třetinu potenciálu filmů rumunských. Tento poměr se však brzy vyrovnává: VĚNO KNĚŽNY RALU má následujícího roku premiéru už pouze ve třech budapeštských kinech stejně jako DÍVKA NA KOŠTĚTI, TÝDEN BLÁZNŮ dokonce jen ve dvou. Jako lákadla první kategorie byly nasazeny „PANE, VY JSTE VDOVA!“ a gruzínský ČERMENŮV SLIB (sedm kin), dále STATEČNÝ OSCEOLA (šest), VALTER BRÁNÍ SARAJEVO a Bondarčukovo WATERLOO (pět). Do šesti budapeštských kin šla MORCIANA a do pěti TECUMSEH.⁴⁹⁾

45) Tamtéž, s. 63.

46) O. S o b a ň s k í, Co kupować... i dla kogo? *Film* 34, 1979, č. 6, s. 3. Polské statistiky ovšem trochu klamou, neboť u dvoudílných filmů, což jsou všechny domácí, které Sobański jmenuje, sčítají diváky dohromady. V českých kinech se divácký potenciál tehdejších polských filmů podařilo naplnit jen částečně: díly POTOPI daly dohromady 383 tisíc diváků, Wajdova ZEMĚ ZASLÍBENÁ získala, jistě i díky zařazení do FFP zima 1976, slušné 103 tisíce, POUŠTÍ A PRALESEM bylo uvedeno jen v televizní verzi jako seriál a NOCI A DNY měly minimum kopií. Srov. A. D a n i e l i s – R. H á j e k, Film a divák. V. Polská a maďarská kinematografie. *Film a doba* 35, 1989, č. 5, s. 267.

47) József G o m b á r, A magyar filmforgalmazás egy évtizede és távlatai. *Filmvilág* 24, 1981, s. 5–11. Dostupné také online: <http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=7515>, [cit. 12. 8. 2011].

48) Rumunské zbrojnické filmy mohly mít u maďarských diváků slušný ohlas i s ohledem na blízkou historii – oba národy se v minulých staletích potýkaly s osmanskou říší. Několik hajduckých filmů bylo později natočeno také v Maďarsku: HAJDÚK, TALPUK ALATT FÜTYÜL A SZÉL, ZLOSYNÓVÉ. O hajduckých filmech jako prvním lokálním žánru v balkánských kinematografiích píše Marian T u t u i, *Orient Express: filmul românesc și filmul balcanic*. Bucuresti: Noi Media Print 2008, s. 156–176.

V roce 1985 mělo premiéru 41 programů sovětských, jež se podílely pěti procenty na celkové návštěvnosti, a 47 z dalších socialistických zemí (6,6%). Těžko soudit, nakolik náhodné či signifikantní byly výsledky rumunského dobrodružného filmu VZPOURA PODSVĚTÍ, který v Maďarsku oslovil přece jen více diváků než v českých zemích.⁵⁰⁾ Pořadí nejúspěšnějších filmů z této kategorie za onen rok vypadalo takto:⁵¹⁾

1. WUDANG, Čína 1983 (1,27 milionů)
2. FANDY, Ó FANDY, ČSSR 1982 (0,17)
3. NEPŘEMOŽITELNÝ, SSSR 1983 (0,16)
4. VLČICE, Polsko 1983 (0,16)
5. RYS NA STOPĚ, SSSR 1982 (0,15)
6. ZVĚD, NDR 1983 (0,15)

Na sklonku socialistické éry zažila kina celého regionu výraznou vzpruhu v přílivu asijských filmů z žánru bojových umění. V Polsku a Maďarsku se to projevilo dříve než u nás.

Jihovýchodní Evropa

Takzvaná národní epopěj sloužila Rumunské komunistické straně od šedesátých let k artikulaci státní politiky, jež akcentovala národní zájmy a nepřímou se distancovala od sovětské hegemonie.⁵²⁾ Souběžně si mohlo rumunské publikum užívat historickou epiku v západním provedení (ROMULUS A REMUS, SPARTAKUS, KLEOPATRA, PÁD ŘÍŠE ŘÍMSKÉ, ANTONIOUS A KLEOPATRA), stejně jako seriál o Angelice, maďarský diptych UHERSKÝ MAGNÁT, ZOLTÁN KARPÁTHY a sérii východoněmeckých westernů a indiánek, z nichž některé se natáčely ve spolupráci se studiem Buftea. Jelikož Nicolae Ceaușescu na rozdíl od ostatních vůdců sovětského bloku nepřerušil kulturní a politické styky s Čínou, hrály se v Rumunsku čínské snímky i během kulturní revoluce. Atmosféru Bukurešti na jaře 1968 plasticky zachytil tehdejší bělehradský zpravodaj Československého rozhlasu (a pozdější redaktor Svobodné Evropy) Karel Jezdinský:

49) Zdroj: Márta L u t t o r, *Filmográfiái közlemények 1971*. Budapest: A magyar filmtudományi intézet és filmarchívum 1973; M. L u t t o r, *Filmográfiái közlemények 1972*. Budapest: A magyar filmtudományi intézet és filmarchívum 1975; Ildikó J u h á s z, *Filmográfiái közlemények 1973*. Budapest: A magyar filmtudományi intézet és filmarchívum 1979.

50) Zatímco do českých kin přišlo na třetí díl cyklu o Märgelatovi jen 30 tisíc diváků (viz výše), ve srovnatelném Maďarsku s tehdy atraktivnějším výběrem západních snímků byl tento film, jehož originální název zní *Misterele Bucureștilor* (Tajemství Bukurešti), úspěšnější: 50 tisíc diváků. Promítal se v maďarském dabingu pod názvem *A sárga rózsá visszatér* (Žlutá růže se vrací), jenž odkazoval ke druhému dílu série, jehož původní název *Žlutá růže* (v české distribuci *ZLATÁ RŮŽE*) mohl maďarskému publiku připomínat populární stejnojmenný román Móra Jókai. Uvádíme tuto okolnost jako příklad marketingových strategií, jimiž se půjčovny ve svých zemích snažily oslovit publikum. Rumunská návštěvnost *VZPOURY PODSVĚTÍ* činila 4,6 milionu.

51) István K a r c s a i K u l c s á r – M. L u t t o r – Lajos S e b e s t y é n, *Filmévkönyv 1985*. Budapest: Magyar Filmintézet 1986.

52) Srov. články, ve kterých se opakovaně bilancují natočené historické filmy a citují se pokyny šéfa strany: C i n e m a, *Epopoeia națională*. *Cinema* 4 (1966), č. 8, s. 1–3 nebo Calin C ă l i m a n – Nicolae D r a g o s, *Unirea, idee fundamentală a epopei noastre cinematografice*. *Cinema* 21 (1983), č. 8, s. 1–3.

Film DÁKOVÉ se právě promítá v našich kinech a asi nevzbuzuje příliš velkou pozornost. Jeho bukureštská premiéra však byla událostí prvořadého významu, přítomní byli vysocí straničtí a státní činitelé. (...) V době mého posledního pobytu se zajímavým způsobem projevovala korektnost na všechny strany i ve filmové distribuci. V bukureštských kinech převládaly filmy domácí produkce, zábavné filmy z románských zemí, pak jedna americká kovbojka, jeden film sovětský a jeden čínský.⁵³⁾

V sedmdesátých letech bývalo do kin uváděno kolem 170 filmů ročně, z toho 20 rumunských, 25–30 sovětských, 40–50 z dalších socialistických zemí a 50–60 západních.⁵⁴⁾ V osmdesátých letech se počet uváděných premiér snižoval, zejména v kategorii západních filmů. Vysoký byl podíl lokální produkce na návštěvnosti. V roce 1981 vykázala rumunská kina 206 milionů diváků, z nichž 74 milionů přišlo na domácí filmy.⁵⁵⁾ Z 556 snímků vyrobených v době vlády komunistické strany jich 509, tedy více než devět desetin, překročilo milion diváků. Jelikož tyto filmy měly, jak jsme ukázali, také významný podíl na návštěvnosti ve spřátelených zemích, nabízíme pro srovnání rumunský žebříček domácích snímků (do 31. 12. 2007):⁵⁶⁾

1. KDO JE MILIARDÁŘ?, Sergiu Nicolaescu 1979 (14,6 milionu diváků)
2. PĂCALĂ, Geo Saizescu 1974 (14,6)
3. POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA, Sergiu Nicolaescu 1971 (13,3)
4. DÁKOVÉ, Sergiu Nicolaescu 1966 (13,1)
5. NA DOSAH TRŮNU, Mircea Drăgan 1965 (13,1)
6. ODVÁŽNÝ, Lucian Bratu 1963 (11,4)
7. TRAJÁNŮV SLOUP, Mircea Drăgan 1968 (10,5)
8. HAJDUCI, Dinu Cocea 1966 (8,9)
9. ȘTEFAN CEL MARE, Mircea Drăgan 1975 (7,4)
10. ODVÁŽNÍ SE NEVZDÁVÁJÍ, Sergiu Nicolaescu 1975 (7,3)

Z deseti nejnavštěvovanějších rumunských filmů jsme v ČSSR viděli osm. Naše výběrové komise však ignorovaly lidové veselohry, které natáčel Geo Saizescu, a zůstaly chladné vůči velko filmu o knížeti Štěpánu Velikém.

Do bulharských kin bylo od 70. let uváděno ročně 140–190 filmů, z toho 10–20 domácích, kolem 50 sovětských a 50–75 z ostatních socialistických zemí. Filmy z kapitalis-

53) Karel J e z d i n s k ý, Rumunsko bez rozpaků. *Literární listy* 1, č. 4 (21. 3. 1968), s. 10.

54) Srov. například ročenky Isabela C i o n i s – Elvira T ă n a s e, *Anul cinematografic*, 1973. București: Arhiva națională de filme, 1975; I. C i o n i s – E. T ă n a s e, *Anul cinematografic*, 1974. București: Arhiva națională de filme, 1976; I. C i o n i s – Dana D u m a, *Anul cinematografic*, 1975. București: Arhiva națională de filme, 1977; *Anul cinematografic*, 1976. București: Arhiva națională de filme, 1978.

55) Marin S t a n c i u, Arta filmului și arta difuzării lui. *Cinema* 20 (1982), č. 6, s. 6.

56) Numarul spectatorilor de la premiera pana la 31 dec 2007. Dostupné online: <<http://www.cinemagia.ro/forum/showthread.php?t=94396>>, [cit. 10. 8. 2011]. Číslo jsme navýšili o údaje z obnovených premiér po roce 1989.

tického světa reprezentovaly v roce 1970 jen 16 %⁵⁷⁾ a v roce 1983 20 % repertoáru, byly však pečlivě vybírány.⁵⁸⁾ Studio Bojana bylo ze sledovaných zemí poslední, které se pustilo do prestižní série historických eposů. Zatímco doma sledovaly každý díl historického cyklu miliony lidí, ve spřátelených zemích bylo jeho nasazení výrazně menšinové. Dva díly velko filmu BORIS I zhlédlo v Bulharsku 5 831 020 + 4 665 138 osob.⁵⁹⁾ U nás se hrál ve zkrácené exportní verzi, v jediné kopii, výhradně v klubech a vidělo ho za rok od premiéry pouhých 249 diváků.⁶⁰⁾

Snaha prosadit do světa pomocí velko filmů imponující obraz Bulharska (jak si při kampani k 1300. výročí bulharského státu přála členka politbyra a faktická šéfka kultury Ljudmila Živkovová) nebyla úspěšná, na rozdíl od rumunské propagandy o 15–20 let dříve. Po profesionální stránce bulharské epopeje za rumunskými nezaostávaly, byly však ve své době žánrovým anachronismem: od posledních hollywoodských spektaklů tohoto typu uplynulo dvacet let, následná vlna těchto filmů, podnícená digitálními technologiemi, měla přijít za dalších dvacet roků. Navíc se bulharské monumenty vynořily v politicky nepříznivé době: zatímco Nicolae Ceaușescu ve funkci šéfa strany a státu v roce 1965 teprve začínal a vázal na své nekonformní postoje jisté naděje, konzervativní Todor Živkov stál na prahu osmdesátých let ve vrcholných funkcích už čtvrt století a pověst Bulharska diskreditovala asimilační politika vůči etnickým Turkům. Paradoxně však byla bulharská média pro Rumuny v pozdních osmdesátých letech podobnou útěchou, jakou byla pro Čechy a Slováky v době normalizace kultura přicházející z Polska.⁶¹⁾

Do jugoslávských kin bývalo v 70. letech uváděno ročně kolem 210–240 filmů, z toho 15–20 domácí výroby. Podíl nesocialistických produkcí býval přibližně dvoutřetinový; až 30 procent repertoáru se dováželo z USA, následovaly Itálie, Francie a Velká Británie. Na importované socialistické filmy připadalo 40–60 titulů ročně. Například v roce 1976 bylo uvedeno 27 snímků sovětských, sedm bulharských, po šesti z ČSSR a NDR, pět polských a po čtyřech z Maďarska a Rumunska. Jejich ohlas byl však nízký: na návštěvnosti slovinských kin se v roce 1976 tyto produkce podílely pouze jedním procentem.⁶²⁾ Filmový průmysl a distribuční praxe podléhaly v Jugoslávii jiným pravidlům, než jaká platila v zemích Varšavské smlouvy; podrobnější průzkum těchto odlišností přesahuje rámec našeho nástinu.

57) Anon., W kinach za miedzą. *Kino* 6, 1971 č. 4, s. 42.

58) Aleksandar S o k o l s k i, Premierite na golemija ekran prez 1983 g. *Kinoizkustvo* 38 (1983), č. 2, s. 109.

59) Anon. Zriteli na balgarskite filmi premieri prez 1985 g. *Kinoizkustvo* 42 (1987), č. 1, s. 72).

60) A. D a n i e l i s – R. H á j e k, Film a divák. VIII. Kinematografie některých dalších socialistických zemí. *Film a doba* 35, 1989, č. 8 s. 443.

61) Osobní rozhovor s ředitelem Rumunského kulturního institutu Mirceou Danem Duțou, Uherské Hradiště 26. 7. 2011.

62) Matjaž Z a j e c, Podatki: filmi na slovenskom in jugoslovanskem trgu. *Ekran* 14, 1977, č. 9/10, s. 60–61.

Mezi invencí a státní objednávkou

Zjistili jsme, že divácký zájem o žánrové snímky ze „zemí přátel“ byl v období tzv. rozvinutého socialismu několikanásobně nižší než u srovnatelných filmů z kapitalistických států, ale nebyl zanedbatelný. První a nejúspěšnější indiánka studia DEFA SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE přilákala do českých a slovenských kin jen 2,7krát méně diváků než první a nejúspěšnější mayovka POKLAD NA STRÍBRNÉM JEZEŘE (oba tituly byly u nás uvedeny v šedesátých a obnovenou premiéru měly v osmdesátých letech). ÚNOS PANEN získal v ČSSR úctyhodný milion diváků, ovšem ANGELIKA A SULTÁN byli úspěšnější (4,5 milionu).⁶³⁾ Také kostýmní adaptace románů „maďarského Dumase“ MÓRA JÓKAIÉ MUŽI A BOJ, UHERSKÝ MAGNÁT a ZOLTÁN KARPÁTHY v režii Zoltána Várkonyiho u nás dosahovaly kolem milionu diváků. V Polsku si POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA o valašském knížeti Michalu Chrabrém získala širší publikum než žánrově srovnatelný CROMWELL.

Porovnejme ještě „starověké“ kolosy, jež k nám byly dovezeny v letech 1966–1969:⁶⁴⁾

1. ROMULUS A REMUS (Itálie, 4,4 milionů diváků)
- 2.–3. KLEOPATRA I–II (USA; 3,6 + 3,6)
4. DÁKOVÉ (Rumunsko, 1,8)
- 5.–6. SPARTAKUS I–II (USA; 0,9 + 0,9)
- 7.–8. FARAÓN I–II (Polsko; 0,8 + 0,8)
- 9.–10. BOJ O ŘÍM I–II (SRN-Rumunsko, 0,6 + 0,6)
11. TRAJÁNŮV SLOUP (Rumunsko, 0,5)

Vidíme, že v oboru historických velkofilmů dokázaly socialistické kinematografie ve druhé půli šedesátých let konkurovat západnímu dovozu. Nové „národní“ žánry zde byly kultivovány po vzoru klasického Hollywoodu, podle francouzské fanfánovské tradice, podle pirátských filmů (POMSTA HAJDUKŮ), podle vinnetouovek. Snadno bychom mohli sklouznout k závěru, že byly pouhou nápodobou. Přinášely ovšem přidanou „lokální“ hodnotu: filozofickou reflexi (FARAÓN), ironii a parodii (STARCI NA CHMELU, LIMONÁDOVÝ JOE), dokonce krutost a naturalismus (viz častý motiv useknutých hlav v rumunských hajduckých i historických snímcích). Byla to invenční éra plná experimentů, imitací, pastišů, okouzlení barvou a širokými formáty. Publikum tyto filmy bavily a nebálo se chodit na ně i v neděli.

Limitovaný přístup k západní produkci si od tehdejší situace odmyslet nelze, ale teorie substituce (kdyby se bývalo dováželo více dobrodružství z Francie a USA, nechodili by-

63) Světovou premiéru měly oba romanticko-dobrodružné filmy s harémovými motivy takřka současně: ÚNOS PANEN šel do rumunských kin v úterý 12. března 1968 a ANGELIKA A SULTÁN byla poprvé uvedena v Itálii o den později. V žánrové orientaci drželo tehdy bufejské studio krok s evropskými trendy. Online: Numarul spectatorilor..., c. d.; Release dates for Angélique et le sultan <<http://www.imdb.com/title/tt0061357/releaseinfo>> [cit. 29. 8. 2011].

64) Uvádíme návštěvnost do roku 1970, přestože některé z těchto titulů byly exploatovány i později, zdroj: J. H a v e l k a, c. d. Statistické zkrslení u dvojdiálních filmů se snažíme eliminovat.

chom na rumunské filmy) zde platí jen do určité míry. Dobrodružných filmů z kapitalistických zemí se v NDR, ČSSR, Polsku, Maďarsku i Rumunsku nepromítalo málo. Muse-li bychom provést rozsáhlý empirický výzkum, abychom verifikovali hypotézu, jež vychází z osobní paměti: že si tehdejší diváci byli dobře vědomi, z jaké národní kultury k nim přichází ten či onen film, a právě proto na něj byli zvědaví. K této uvědomělé recepci je ostatně vedla tehdejší distribuční politika; původ filmů byl akcentován v propagačních materiálech, byl podstatný pro vykazování výsledků a jako „přehlídky národů“ byly koncipovány i Filmový festival pracujících a Sommerfilmtage.

V sedmdesátých letech se pokračovalo v nastoupených kolejích. Série HRÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA PRAŽSKÉHO předběhla oblibu retra, přišla novoromantická vlna a objevila se ANATOMIE LÁSKY a LEGENDA O PAVLOVI A PAVLE, nastala móda katastrofických filmů a byla tu POSÁDKA V OHROŽENÍ, přehnala se vlna veseloher s Budem Spencerem a vznikla série Istvána Bujtora o policistovi Ötvösovi. Distribučních úspěchů na spřáteleném trhu ale ubývalo. Manfred Krug coby HEJTMAN FLORIÁN oslovil v Polsku patnáctkrát méně diváků než Alain Delon jako ČERNÝ TULIPÁN. Amza Pelea ve veseloře KDO JE MILIARDÁŘ? pobavil v ČSSR sedmkrát méně lidí než Jean-Paul Belmondo jako ZVÍŘE (obě dvojnické komedie se u nás promítaly v rámci téhož ročníku FFP 1981). Westernová komedie PROROK, ZLATO A TRANSYLVÁNCI vykazala v českých a slovenských kinech třináctkrát nižší návštěvnost než o dekádu dříve její hollywoodská předchůdkyně NA SEVER ALJAŠKY.

V USA mezitím nastoupila generace „nového Hollywoodu“. Vítězily ČELISTI a HVĚZDNÉ VÁLKY, ale pro některá východoevropská studia, včetně Buftey a Bojany, zůstával vzorem SPARTAKUS. Na změnu paradigmatu dokázal svět socialismu efektivně zareagovat až na prahu vlastní agónie, jež se stala i jeho závěrečným tématem: posledním východoevropským blockbusterem byla subverzivní sci-fi satira SEXMISE.

Každá kinematografie zažila své hvězdné žánrové hodiny ve specifickém dějinném okamžiku, většinou pod tlakem státní či stranické objednávky. Nicolae Ceaușescu se na základě smyšlených analogií rád vydával za pokračovatele historických panovníků. V Jugoslávii se natáčely partyzánské eposy, ve kterých byl Josip Broz Tito jednající postavou.⁶⁵⁾ Češi patos nemilují a z vážných žánrů si po celé sledované období dělali legraci. Zatímco Buftea vyrobila roku 1981 mdle melancholickou adaptaci románu Julese Verna CASTELUL DIN CARPAȚI, na Barrandově vznikla téhož roku jiskřivá parodie TAJEMSTVÍ HRADU V KARPATECH.

Proklamativně soudružská spolupráce byla polem různorodých zájmů a tenzí. Nelze tvrdit, že by se zúčastněné strany snažily před svými diváky pokaždé ukrýt, co se ve druhé zemi natočilo dobrého; rozhodně však pro vzájemné poznání nedělaly maximum. Nákupelem veseloher a detektivek se zvláště v šedesátých letech maskovalo odmítání myšlenkově nepohodlných filmů. Socialistické země uváděly každoročně do kin srovnatelný počet přibližně tří desítek celovečerních snímků ze SSSR, a to bez ohledu na kvalitu tamější produkce v tom či onom roce. Seznamy těchto premiér se překrývají jen částečně; diváci v NDR nebo v Rumunsku viděli v řadě případů jiné, leckdy i diváctější sovětské filmy než publikum v ČSSR.

65) Z několika takových jsme u nás viděli pouze SUTJESKU, a to až jedenáct let po natočení a čtyři roky po Titově smrti.

Nápadná je na úspěšných žánrových filmech jejich vypůjčená imaginace. Často se jedná o fikční světy, které s teritoriem střední a východní Evropy nemají nic společného: kovbojové, prerie, Robinson Crusoe, starověký Egypt (inspirovaný ovšem románem polského klasika Bolesława Pruse). Nejúspěšnější české parodie LIMONÁDOVÝ JOE a FANTOM MORRISVILLU čerpají z anglosaského prostředí.⁶⁶⁾ Postava zbojníka Märgelata byla typově, kostýmem, gesty i doprovodnou hudbou koncipována tak, aby připomínala westernového Clintu Eastwooda. Nejpopulárnějším vyslancem pokrokového Německa se stal indiánský náčelník, kterého ztělesnil srbský kaskadér. Nabízí se laciná teze o občanovi, jenž uniká do kina před šedivostí života za reálného socialismu. Ve skutečnosti nejde o zásadní anomálii, neboť i Hollywood využíval exotické světy, obzvláště ve zlaté éře „road-show releases“ v šedesátých letech.

Pídíme-li se v žánrové produkci východoevropských kinematografií po imaginaci původní, nalézáme ji v „národních eposejích“, tedy velmi blízko uměle vytvořeným mytologiím a pod dozorem státu; ať už jde o adaptace románů Henryka Sienkiewicze v Polsku, partyzánské spektakly v Jugoslávii, fenomén zvaný „epopeea națională“ v Rumunsku či cyklus k 1300. výročí Bulharska.

PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D. (1957)

Filmový publicista a odborný asistent FF MU, zabývá se mj. kinematografiemi (post)socialistických zemí, publikoval knihu *Spiritualita ve filmu* (Brno: CDK 2007).

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta
Masarykovy univerzity, Arne Nováka 1, 602 00 Brno; rbl@phil.muni.cz)

Citované filmy:

Adéla ještě nevečeřela (Oldřich Lipský, 1977), *Agův poklad* (A koppányi aga testamentuma; Éva Zsurzsová 1967), *Akce Bororo* (Otakar Fuka, 1972), *Anatomie lásky* (Anatomia miłości; Roman Załuski 1972), *Anděl blažené smrti* (Štěpán Skalský, 1965), *Angel a sedm koní* (Haiducii lui Șaptecai; Dinu Cocea, 1970), *Angelika a sultán* (Angélique et le sultan; Bernard Borderie, 1968), *Antony and Cleopatra* (Antonius a Kleopatra; Charlton Heston, 1972), *Apachi* (Apachen; Gottfried Kolditz, 1973), *Bezhlarý jezdec* (Vsadnik bez golovy; Vladimir Vajnstok, 1973), *Beznadějní* (Szegénylegények; Miklós Jancsó, 1965), *Bílá spona* (Martin Frič, 1960), *Bílí vlci* (Weisse Wölfe, Konrad Petzold, 1969), *Bitva na Neretvě* (Bitka na Neretvi, Veljko Bulajić, 1969), *Boj o Řím* (Kampf um Rom; Robert Siodmak, 1968), *Bomba v 10.10* (Bomba u 10.10; Časlav Damjanović, 1967), *Boris I.* (Borislav Šaralijev, 1985), *Bratr doktora Homéra* (Brat doktora Homera; Žika Mitrović, 1968), *Brilantová ruka* (Brilantovaja ruka; Leonid Gajdaj, 1969), *Bubašinter* (Zabíječ švábů; Milan Jelić, 1971), *Castelul din Carpați* (Hrad v Karpatech; Stere Gulea, 1981), *Cântecul mării* (Písně moře; Francisc Munteanu, 1970), *Cikáni jdou do nebe* (Tabor uchodit v něbo; Emil Loteanu, 1976), *Cirkus v cirkuse* (Oldřich Lipský, 1975), *Což takhle dát si špenát?* (Václav Vorlíček, 1976), *Cromwell* (Ken Hughes, 1970), *Čelisti* (Jaws; Steven Spielberg, 1975), *Čermenův slib* (Čermen; Nikolaj Sanišvili, 1970), *Černý tulipán* (La Tulipe noire; Christian-Jaque, 1963), *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (Oldřich Lipský, 1970), *Ďáblova past* (František Vlášil, 1961), *Dákové* (Dacii; Sergiu Nicolaescu, 1966), *Dívka na koštěti* (Václav Vorlíček, 1971), *Dobrodružství v Ontariu* (Aventuri in Ontario; Sergiu Nicolaescu, 1970), *20 hodin* (Húsz óra; Zoltán Fábri, 1965), *Fandy, ó Fandy* (Karel Kachyňa, 1982), *Fantom Morrisvillu* (Bořivoj Zeman, 1966), *Faraón* (Faraon, Jerzy Kawale-

66) Máme samozřejmě i žánrovou tradici, jejíž imaginace je ryze domácí a opírá se kupříkladu o kolorit staré Prahy. Je však příznačné, že hudební snímek TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ koupily pouze Bulharsko a NDR (J. H a v e l k a, c. d., s. 260).

rowicz, 1965), *Gdzie jest trzeci król?* (Kde je třetí král?, Ryszard Ber, 1966), *Hajduci* (Haiducii; Dinu Cocea, 1966), *Hajduk* (Hajduci; Ferenc Kardos, 1974), *Hajduk Pinte*a (Pinte, Mircea Moldovan, 1976), *Hejtman Florián* (Hauptmann Florian von der Mühle; Werner W. Wallroth, 1968), *Heroin* (Heinz Thiel & Horst E. Brandt, 1967), *Hosteska* (Hostess; Rolf Römer, 1976), *Hříšní lidé města pražského* (Jiří Sequens, 1968), *Hvězda padá vzhůru* (Ladislav Rychman, 1974), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Chladné dny* (Hideg napok; András Kovás, 1966), *Intimní osvětlení* (Ivan Passer, 1965), *Já už budu hodný, dědečku!* (Petr Schulhoff, 1978), *Jáchyme, hoď ho do stroje!* (Oldřich Lipský, 1974), *Jak to chodí u Šafránků* (Tko pjeva zlo ne misli; Krešo Golik, 1970), *Jarní vody* (Václav Krška, 1968), *Kapitán Leši* (Kapetan Leši; Žika Mitrović, 1962), *Kdo je miliardář?* (Nea Mărin miliardar; Sergiu Nicolaescu, 1979), *Kleopatra* (Cleopatra; Joseph L. Mankiewicz, 1963), *Kočky neberem* (Josef Pinkava, 1966), *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967), *Koperník* (Kopernik; Ewa a Czesław Petelští, 1972), *Kriminálka zasahuje* (B. D. intră în acțiune; Mircea Drăgan, 1970), *Křižáci* (Krzyżacy; Aleksander Ford, 1960), *Labutí jezero* (Lebedinoje ozero; Apollinarij Dudko & Konstantin Sergejev, 1968), *Láska a zrada* (Frații Ideri; Mircea Drăgan, 1974), *Legenda o Pavlovi a Pavle* (Die Legende von Paul und Paula; Heiner Carow, 1972), *Léto s kovbojem* (Ivo Novák, 1976), *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Lovec jelenů* (Vânătorul de cerbi, Sergiu Nicolaescu, 1968), *Lvi skok* (Az oroszlán ugrani készül; György Révész, 1969), *Maryška a Napoleon* (Marysia i Napoleon; Leonard Buczkowski, 1966), *Mastičkář* (Znachor; Jerzy Hoffman 1981), *Medená věža* (Martin Hollý, 1970), *Mluvíci plášť* (A beszélő köntös; Tamás Fejér, 1969), *Modré pondělí* (Nie lubię poniedziałku; Tadeusz Chmielewski, 1971), *Morgiana* (Juraj Herz, 1971), *Moskva slzám nevěří* (Moskva sljozam ně verit; Vladimír Meňšov, 1979), *Most* (Hajrudin Krvavac, 1969), *Mrazík* (Morozko; Alexandr Rou, 1964), *Muži a boj* (A kőszívű ember fiai; Zoltán Várkonyi, 1965), *Na dosah trůnu* (Neamul Șoimăreștilor; Mircea Drăgan, 1964), *Na sever Aljašky* (North to Alaska; Henry Hathaway, 1960), *Náčelník Velký Had* (Chingachgook, die Grosse Schlange; Richard Groschopp, 1967), *Nahá pastýřka* (Jaroslav Mach, 1966), *Náhrdelník* (Colierul de turcoaze; Gheorghe Vitanidis, 1985), *Naše bláznivá rodina* (Jan Valášek, 1968), *Nepřemožitelný* (Něpobedimyj; Jurij Boreckij, 1983), *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965), *Noci a dny* (Noce i dnie; Jerzy Antczak, 1975), *Odvážní se nevzdávají* (Nemuritorii; Sergiu Nicolaescu, 1974), *Odvážný* (Tudor; Lucian Bratu, 1962), *Old Shatterhand* (Hugo Fregonese, 1964), *Operace Bělehrad* (Operacija Beograd; Žika Mitrović, 1968), *Pácală* (Geo Saizescu, 1974), *Pád říše římské* (The Fall of the Roman Empire; Anthony Mann, 1964), *Pan Wolodyjowski* (Jerzy Hoffman 1968), „*Pane, vy jste vdova!*“ (Václav Vorlíček, 1970), *Past na generála* (Klopka za generala; Miomir Stamenković, 1971), *Piráti XX. století* (Piraty XX veka; Boris Durov, 1979), *Poklad byzantského kupce* (Ivo Novák, 1966), *Poklad na Stříbrném jezeře* (Der Schatz im Silbersee; Harald Reinl, 1962), *Pokrevní bratři* (Blutsbrüder; Werner W. Wallroth, 1975), *Pomsta hajduků* (Răzbumarea haiducilor; Dinu Cocea, 1968), *Popely* (Popioły; Andrzej Wajda, 1965), *Posádka v ohrožení* (Ekipaž; Alexandr Mitta, 1980), *Poslední křížová výprava I-II* (Mihai Viteazul; Sergiu Nicolaescu 1970), *Poslední náboj* (Ultimul cartuș; Sergiu Nicolaescu 1973), *Potopa* (Potop; Jerzy Hoffman 1974), *Pouští a pralesem* (W pustyni i w puszczy; Władysław Ślesicki, 1973), *Prašť jako uhoď* (Mocn uderzenie; Jerzy Passendorfer, 1966), *Prérie* (Preria; Pierre Gaspard-Huit & Sergiu Nicolaescu, 1971), *Prorok, zlato a Transylvánci* (Profetul, aurul și ardelenii; Dan Pița, 1978), *Războiul domnițelor* (Válka princezen; Virgil Calotescu, 1969), *Revanša* (Odplata; Sergiu Nicolaescu. 1978), *Robinson Crusoe* (Žizň i udivitelnje priklučenija Robinzona Kruzo; Stanislav Govoruchin, 1972), *Romulus a Remus* (Romolo e Remo; Sergio Corbucci, 1961), *Rys na stopě* (Rys vychodit na tropu; Agasi Babajan, 1982), *S čistýma rukama* (Cu mâinile curate; Sergiu Nicolaescu 1972), *Sannikovova země* (Zemlja Sannikova; Albert Mkrťjan & Leonid Popov, 1972), *Se mnou ne, madam* (Mit mir nicht, Madam!; Ronald Oehme & Lothar Warneke, *Sexmise* (Seksmissja; Juliusz Machulski, 1983), *Skalní cesta* (Drumul oaselor; Doru Nastase, 1980), *Slaměný klobouk* (Oldřich Lipský, 1971), *Sleeping Beauty* (Šípková Růženka; Clyde Geronimi 1959), *Sloužili dva kamarádi* (Služili dva tovarišča; Jevgenij Karellov, 1968), *Smrt si říká Engelchen* (Ján Kadár & Elmar Klos 1963), *Smrt za oponou* (Antonín Kachlík, 1966), *Smrtelný omyl* (Tödlicher Irrtum; Konrad Pezold 1970), *Spartakus* (Spartacus; Stanley Kubrick, 1960), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964), *Statečný Mohykán* (Ultimul Mohican; Jean Dréville & Sergiu Nicolaescu, 1969), *Statečný Osceola* (Osceola; Konrad Petzold, 1971), *Štefan cel Mare* (Štěpán Veliký; Mircea Drăgan, 1975), *Síny nad Notre Dame* (Schatten über Notre Dame; Kurt Jung-Alsen, 1966), *Stříbrná maska* (Masca de argint; Gheorghe Vitanidis, 1985), *Studené blesky* (Die gefrorenen Blitze; János Veiczi, 1967), *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973), *Svatá hříšnice* (Vladimír Čech, 1970), *Svatby pana Voka* (Karel Steklý, 1970), *Svatební noc v dešti* (Hochzeitsnacht im Regen; Horst Seemann, 1966), *Světlo za roletou* (Fény a redőny mögött; László Nádasy, 1965), *Syn kapitána Blooda* (El hijo del Capitan Blood; Tulio Demicheli, 1962), *Synové Velké medvědice* (Die Söhne der grossen Bärin; Josef Mach, 1965), *Šíleně smutná princezna* (Bořivoj Ze-

man, 1968), *Tajemství hradu v Karpatech* (Oldřich Lipský, 1981); *Tajný úkol* (Novyje priključenija neulovimych; Edmond Keosajan, 1969), *Talpuk alatt fűtűl a szél* (Pod nohama jím vítr fičí; György Szomjas, 1976), *Ta naše písnička česká* (Zdeněk Podskalský, 1967), *Tecumseh* (Hans Kratzert, 1972), *Touha zvaná Anada* (Ján Kadár & Elmar Klos 1969), *Trajánův sloup* (Columna; Mircea Drăgan, 1968), *Tunel* (Tunelul; Francisc Munteanu, 1966), *Týden bláznů* (Săptămăna nebunilor; Dinu Cocea, 1966), *Uherský magnát* (Egy magyar nábob; Zoltán Várkonyi, 1966), *Uzana* (Gottfried Kolditz, 1973), *Umělkyně, dolary a Transylvánci* (Artista, dolarii și Ardelenii; Mircea Veroiu, 1978), *Únos panen* (Răpirea fecioarelor; Dinu Cocea, 1967), *Úplně sám* (Capcana; Manole Marcus, 1973), *V knížecích službách* (Mușchetarul român; Gheorghe Vitanidis, 1975), *Vabank II* (Juliusz Machulski, 1985), *Valter brání Sarajevo* (Valter brani Sarajevo; Hajrudin Krvavac, 1972), *Věno kněžny Ralu* (Zestrea domniței Ralu; Dinu Cocea, 1971), *Vinnetou I* (Winnetou I; Harald Reinl, 1963), *Vinnetou – Poslední výstřel* (Winnetou III; Harald Reinl, 1965), *Vinnetou II – Rudý gentleman* (Winnetou; Harald Reinl, 1963), *Vlčice* (Wilczyca; Marek Piestrak, 1983), *Vlk z Údolí prokletí* (Uka i Bjeshkave të nemuna; Miomir Stamenković, 1968), *Vrah skrývá tvář* (Petr Schulhoff, 1966), *Vrah zo záhrobia* (Andrej Lettrich, 1966), *Vražda ing. Čerta* (Ester Krumbachová, 1970), *Vrchní, prchni!* (Ladislav Smoljak, 1980), *Vzpouza podsvětí* (Misterele Bucureștilor; Doru Năstase, 1983), *Waterloo* (Sergej Bondarčuk, 1970), *Wilcecha* (Aleksander Ścibor-Rylski, 1968), *Wudang* (Ša Sun, 1983), *Yesenia* (Alfredo B. Crevenna, 1971), *Za všechno se platí* (Totul se plătește; Mircea Moldovan, 1987), *Zachar Berkut* (Leonid Osyka, 1971), *Zemětřesení* (Earthquake; Mark Robson, 1974), *Země zaslíbená* (Ziemia obiecana; Andrzej Wajda 1974), *Zkouška lásky* (Došlo doba da se ljubav proba; Zoran Čalić 1980), *Zlato v Black Hills* (Spur des Falken; Gottfried Kolditz 1968), *Zlosynové* (Rosszemberek; György Szomjas, 1978), *Znamení Raka* (Juraj Herz, 1966), *Zoltán Karpáthy* (Kárpáthy Zoltán; Zoltán Várkonyi, 1966), *Zvěd* (Der Scout; Konrad Petzold, 1983), *Zvíře* (L'animal; Claude Zidi, 1977), *Železem a zlatem* (Burebista; Gheorghe Vitanidis, 1980), *Žhavé léto* (Heisser Sommer; Joachim Hasler, 1967), *Zlatá růže* (Trandafirul galben; Doru Năstase, 1982).

SUMMARY

BORROWED IMAGINATION

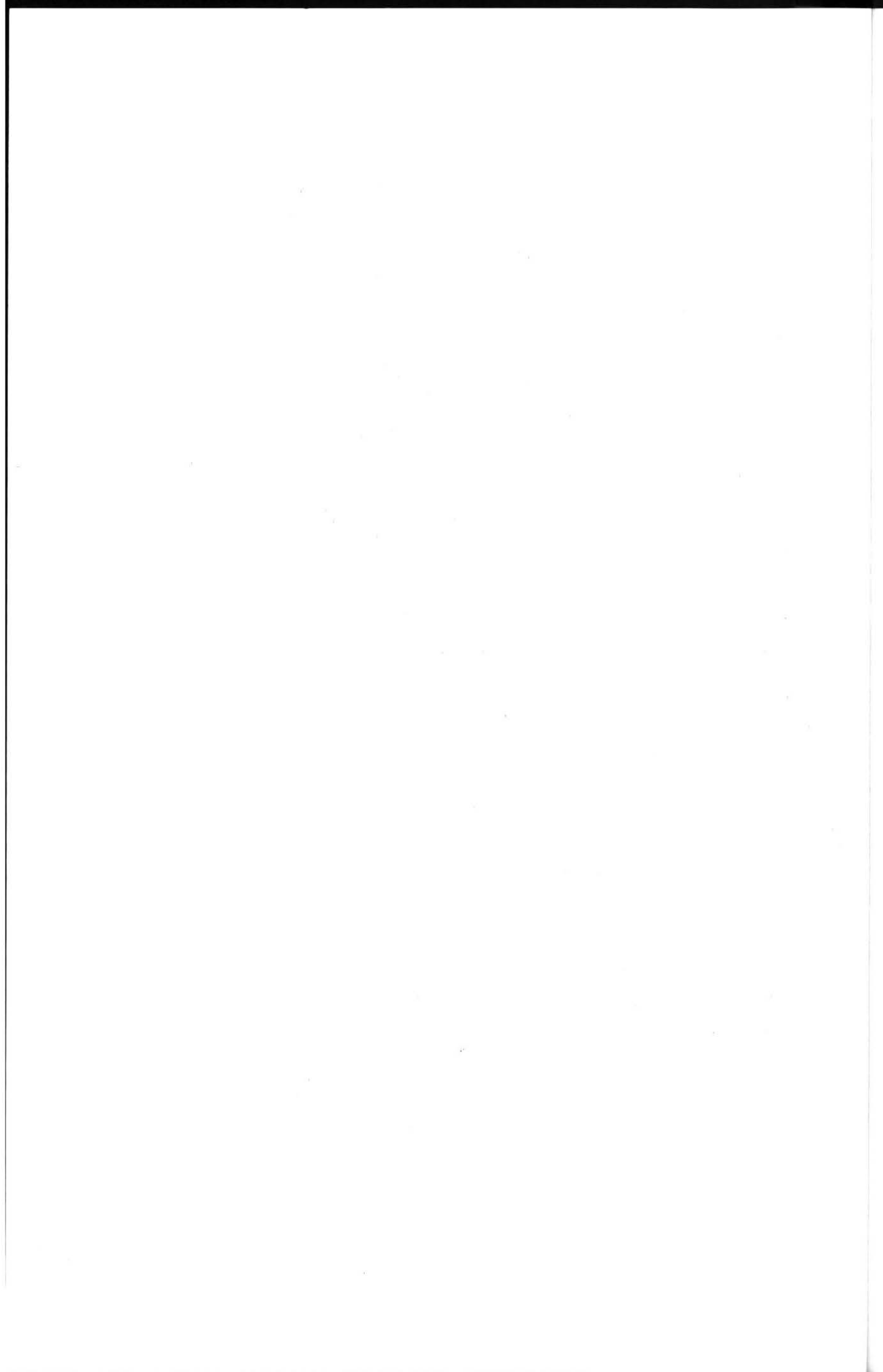
Tracing the Distribution of Genre Movies in Nationalized Film Industries

Jaromír Blažejovský

The article focuses on the distribution and exhibition of genre movies produced by nationalized film industries during the period of so-called developed socialism (from the 1960s through 1989). The text assesses various statistics and film magazines in order to verify the importance of domestic genre films for cinemas and audiences in the Soviet Union, Czechoslovakia, the GDR, Poland, Hungary, Romania, Bulgaria and Yugoslavia.

The Czechoslovak chapter is extended with a probe into the practices of the Vesmír cinema in the small industrial village of Zastávka, near Brno. The questions were: How many screenings were usually given to the films of socialist countries and which ones were shown during weekends.

The best of times for socialist genre movies was during the 1960s, when these national cinemas succeeded in the production of historical epics, red westerns and cloak-and-dagger adventure movies. Nevertheless, their box-office results were rarely better than those of their pre-images from the West. Socialist genre movies were, symptomatically, based on borrowed imagination presenting worlds of fiction very far from everyday life under real socialism. Original historical epics were connected with national mythologies controlled by state propaganda. The share of socialist genre films at the box office declined gradually during the 1970s and 1980s – the film studios as Buftea and Bojana couldn't compete with New Hollywood blockbusters and kept the old-fashioned style of the 1960s.



Rozhovor

Z ŽÁNROVÝCH FILMŮ
JSME NADŠENÍ NEBYLI

Rozhovor s Vioricou Bucurovou

Mircea Dan Duță

Viorica Bucurová (1946–2011) byla rumunská filmová kritička a vědkyně; studovala na bukureštské Národní univerzitě divadelního a filmového umění (UNATC), kde do letošního roku přednášela. Pracovala v Rumunské televizi a věnovala se pořadům o kinematografii; nejznámější byly *Plátno* (Ecranul), *Dějiny němého filmu* (Istoria filmului mut) a *Gala animovaného filmu* (Gala desenului animat, 1974–1992). Souběžně spolupracovala s časopisy *Cinema* a *CDC* (Caiet de documentare cinematografică) a po roce 1989 s časopisy *ProCinema*, *Noul Cinema* atd. Předsedala také Asociaci rumunských filmových kritiků a vědců při Svazu rumunských filmařů. Následující rozhovor z letošního léta je pravděpodobně poslední výpověď, kterou poskytla; zemřela po těžké nemoci 22. srpna 2011.

* * *

Rumunským režisérům se od šedesátých let dařilo natáčet úspěšné žánrové snímky, které se těšily značné popularitě, mimo jiné i v Československu. Jak lze tento zázrak vysvětlit?

O žádném zázraku nemůže být řeč! Šlo o politickou souvislost. V letech 1963–1964 se Rumunsko začalo distancovat od Sovětského svazu – nezapomeňme, že se pak odmítlo podílet na likvidaci pražského jara – a sbližovat se se Západem; tato tendence pokračovala i později. Díky těmto změnám se do Rumunska začaly dovážet západní, hlavně francouzské, italské a americké filmy, které se promítaly jak v kinech, tak v televizi. Mnohé z nich byly filmy žánrové, úspěšné u publika, nebo televizní seriály jako *THE SAINT* či *IVANHOE*. Současně byli do Rumunska zváni významní zahraniční režiséři René Clair, Bernard Borderie či Robert Siodmak, kteří u nás natáčeli v koprodukcí nebo s využitím služeb a lokací žánrové filmy: *GALANTNÍ SLAVNOSTI*, *SEPT HOMMES ET UNE GARCE*, *BOJ O ŘÍM*, čili filmy „pláště a dýky“ a historické superprodukce. Spolupracovali na nich rumunští režiséři, architekti, scenáristé, herci, kameramani, technici, pro něž to znamenalo skutečnou školu žánrového filmu. Ovšem nejen pro ně, ale i pro publikum, které takové filmy začalo vyžadovat.

Měla na tento proces vliv tržní poptávka ze strany socialistických zemí?

Vyloučit to nemohu, ale myslím, že tato poptávka začala působit až později.

Rumunské filmy dosahovaly vysokého stupně profesionality v bojových a bitevních scénách...

Jako filmoví kritici jsme z takových filmů a scén moc nadšení nebyli. Dobové recenze vyznívaly dost záporně. Věděli jsme, že se tyhle masové scény natáčejí s pomocí ministerstva obrany a ministerstva vnitra, což vlastně bývalo napsáno i v titulcích. Hodnotili jsme tyto snímky v mezinárodním kontextu, ve srovnání s nejlepšími světovými filmy tohoto žánru, a viděli jsme v nich leda nešikovné napodobeniny, nikoli něco originálního. V té době jsme obdivovali spíše umění a styl takového Miloše Formana, Jiřího Menzela, Ivana Passera, Věry Chytilové a jiných autorů české nové vlny, potom filmy Andrzeje Wajdy, Jerzyho Kawalerowicze a Miklóse Jancsóa.

Inspirovali se rumunští tvůrci při tvorbě žánrových filmů příklady ze zahraničí?

Zcela jistě. Kirk Douglas, coby hvězda filmu SPARTAKUS, byl tehdy pozván do Rumunska, a Jean Marais, známý ze snímku VE SLUŽBÁCH KRÁLE, byl hvězdou filmu SEPT HOMMES ET UNE GARCE, který ve studiu Buftea natočil Bernard Borderie, autor filmů o Angelice a rytíři Pardaillanovi.

O buftejském studiu se mluvilo jako o „Hollywoodu východu“; natáčely se tu nákladné filmy, jejichž rozmach neměl v této části Evropy konkurenci. Jak bylo něco takového možné v socialistickém státě?

Ateliérový komplex Buftea byl postaven a vybaven v letech 1950–1959. Podle oficiálních údajů činila rozloha celého areálu 16 hektarů, na nichž bylo možné stavět velké dekorace, ulice, náměstí a podobně; bylo tam pět krytých hal, z toho dvě na ploše 660 m² a s výškou stropu 11,5 metru, exteriérová plocha, bazén 41 m², nicméně bylo k dispozici též veliké Snagovské jezero. Dále zvuková, postsynchronní, hudební a mixážní studia, střižny, promítací sály a laboratoře: zpočátku se natáčelo na materiálu ORWO, který byl pak nahrazen kvalitnějším Eastmanem. Každopádně šlo o komplexní a na svou dobu moderní technické vybavení. Podnět ke stavbě dalo stranické a státní vedení, konkrétně tehdejší generální tajemník komunistické strany Gheorghe Gheorghiu-Dej, jehož dcera Lica Gheorghiová si přála být filmovou herečkou. Mimochodem ji v roce 1962 musel režisér Lucian Bratu obsadit do jedné z hlavních rolí ve filmu ODVÁŽNÝ, což byl první pokus v rámci projektu „národní eposy“. Později Bratu přiznal, že se díky tomu dostala do Buftey další, ještě výkonnější aparatura. Jsem přesvědčená, že za podobné politické podpory a s analogickým technickým vybavením by se stejně kvalitní snímky natáčely ve většině socialistických zemí.

Jak buftejské studio fungovalo a jak byla realizace žánrových filmů z nejvyšších míst kontrolována?

Vládla tu specifická byrokracie, typická pro komunistické režimy. Kroky k natáčení, nejen žánrového filmu, byly následující: scénář se nejdříve odsouhlasil – nebo ne – v jedné z pěti produkčních skupin, kterou režisér požádal o spolupráci. Pokud skupina žádné námitky neměla, šel scénář

nář na specializované oddělení ministerstva kultury a socialistického vzdělávání; následně, v případě kladné odezvy, před ideologickou komisí ústředního výboru strany, která zkoumala ideový obsah scénáře a jejíž souhlas měl zásadní význam. Pokud tato komise projekt schválila, mohl jít film do výroby. I během natáčení byl však režisér podroben kontrolám: natočený materiál musel pravidelně ukazovat různým, opět hlavně ideologickým výborům. V případě velkofilmů se věci hodnotily také z hlediska finančního, tedy zda je pro stranu a vládu z propagandistického hlediska výhodné, aby se do filmu investovala velká suma peněz.

Jakým způsobem bylo zajišťováno, aby interpretace dějin v historických filmech byla v souladu s oficiálním výkladem?

Národní epos byl považován za záležitost vysokého státního a národního zájmu. V rámci této eposy, která obsahovala poměrně vysoký počet jednotlivých filmů, měl být kladen důraz na boj za nezávislost Rumunska, na románský původ Rumunů, na odlišnosti vůči slovanské a balkánské kultuře, což byly teze stále častěji zmiňované v proslovech Nicolae Ceaușesca. Pravidla a argumenty byly sporné a nejasné, ale kontrola byla velice přísná. Nejdůležitějším základem byly scénáře, které musely být odsouhlaseny přímo Stranou. Filmy byly cenzurovány, repliky nebo celé scény se vyhazovaly a scénáře se přepisovaly ve stranických kancelářích a zejména v sídle ústředního výboru. Jednou z Ceaușescových oblíbených historických osobností byl valašský kníže Michal Chrabrý. Film o něm, který se tak přímo jmenoval,¹⁾ se natáčel v roce 1969, ale když jeden z jeho herců Septimiu Sever uprchl do zahraničí, přikázal Ceaușescu, aby byl o stejné osobnosti a tematice natočen další film, který musel být ještě vlastenečtější a vznikl pod ještě silnější stranickou kontrolou – jde o snímek BUZDUGANUL CU TREI PECETI (Palcát se třemi pečetěmi). Dialogy ve filmech často citovaly výroky z Ceaușescových proslovů.

Například?

Věta, že „hajduci bojovali za národ a národ to vždycky věděl“ zazněla v ÚNOSU PANEN a POMSTĚ HAJDUKŮ, fráze o Rumunech, kteří vědí, že patří k témuž národu, se objevila v POSLEDNÍ KŘÍŽOVÉ VÝPRAVĚ. „Nepřetržitý boj rumunského národa za nezávislost Rumunska“ byl truismem, který jsme slyšeli snad v desítkách propagandistických filmů. Ve VÝZVĚ NA SOUBOJ zazněla Ceaușescova oblíbená zmínka o rozdílech mezi rumunským a sovětským komunismem, obecněji mezi Rumuny a Rusy. „Nevím přesně, co znamená bolševik,“ říká ve filmu komisař Moldovan – Sergiu Nicolaescu. „Asi to bude něco ruského. Jedno přece jen vím – komunisté jsou jediní, kteří chtějí v této zemi skutečně něco změnit. A proto je podporuji.“

Nakolik bylo možné v žánrové torbě prosadit vlastní autorskou vizi?

Myslím, že více než svými režiséry byly tyto filmy ovlivněny hvězdami, které v nich hrály. Nešlo tedy ani tak o režisérskou, jako o hereckou autorskou vizi, skutečnou osobním hereckým stylem každého z proslulých a oblíbených protagonistů. Jejich šarm a show, které předváděli ve filmech, do jisté míry kompenzovaly v očích veřejnosti falešnost a povrchnost scénářů. Jinak bylo

1) V Československu byl film Sergia Nicolaesca MIHAI VITEAZUL uveden pod názvem POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA.

pro režiséra prakticky nemožné prosadit autorskou vizi, která by nebyla v souladu se zásadami socialistické společnosti.

Domníváte se, že lze některé žánry kultivované ve studiu Buftea považovat za žánry národní, typicky rumunské?

Hajducké filmy představovaly místní tradici ještě z meziválečného období – už v roce 1929 měl premiéru první IANCU JIANU a brzy po něm HAIUDUCII. Hajducká série natočená za komunismu se pokusila na tuto tradici navázat. Usilovalo se také o archaické zabarvení těchto snímků: do replik a dialogů vkládal scenárista Eugen Barbu plno starých, pokud možno ryze rumunských slov – nikoli třeba slovanského, maďarského či tureckého původu; podobně „starorumunskou“ atmosféru měly sugerovat kostýmy, dekorace a hudba. Brzy se však z této série staly typické filmy „pláště a dýky“ nebo jednoduše dobrodružné či akční filmy; někteří je dokonce nazývali rumunskými westerny. Mimochodem, lze jen těžko hovořit o „národních žánrech“, snad s výjimkou westernů, které André Bazin spojoval výslovně s americkou kinematografií.

Je nápadné, jak velký počet režisérů se natáčení žánrových snímků věnoval; historické epopeje například natáčeli Sergiu Nicolaescu, Mircea Drăgan, Gheorghe Vitanidis, Doru Năstase, také u hajducké série se vystříдалo několik režisérů.

Rumunští režiséři nebyli specializováni na žánrové snímky ani na nějaký typ či druh filmů. Pracovali podle toho, kdo se v daný moment těšil oblibě ze strany režimu, v Bufteji či v očích veřejnosti. Například Mircea Drăgan natáčel sérii o zlodějích a příslušnících Bezpečnosti KRIMINÁLKA ZASAHUJE poté, co vytvořil socialistickorealisticke filmy o sociální nespravedlnosti za kapitalismu (ŽÍŽEŇ, KATASTROFA, GOLGOTA) a historické snímky jako TRAJÁNŮV SLOUP. Pokud byla nějaká série úspěšná a pokračovalo se v ní, mohlo dojít k různým nepředvídatelným zvratům. Dinu Cocea, který tuto sérii inicioval, opustil zemi a usadil se ve Francii. Scenáristé následně příběh přeformulovali, spojili ho s evropským revolučním rokem 1848, zápletky se stávala čím dál fantasknější a prapodivnější, připomínala Grand-Guignol. Takřka se však nezměnilo herecké obsazení, zůstali například Florin Piersic, který se z hajduka stal dobrodruhem, a Marga Barbová. Nastoupily také nové módní tváře a hlavně skupina kaskadérů na skutečně vysoké profesionální úrovni. Novou sérii těchto filmů – SKALNÍ CESTA, ZLATÁ RŮŽE, VZPOURA PODSVĚTÍ, STŘÍBRNÁ MASKA, NÁHRDELNÍK, ZA VŠECHNO SE PLATÍ – museli samozřejmě natáčet jiní režiséři: Doru Năstase, Gheorghe Vitanidis a Mircea Moldovan. Ale scenárista Eugen Barbu zůstal na svém místě, dobrodružný žánr se nezměnil, proto si veřejnost tyto změny téměř neuvědomovala.

Měly rumunské žánrové filmy své fanouškovské zázemí?

Fanoušci se projevovali nejenom četnými aplausy, ale také psaním obdivných dopisů oblíbeným hercům a žádostmi o autogramy. Teenageři napodobovali způsob, jímž Florin Piersic v roli Mărgelata vyplivoval semínka slunečnice, hlášky ze série o komisaři Moldovanovi se staly součástí běžného jazyka a dodnes jsou citovány na internetových blozích.

Ve filmovém průmyslu se často projevují korupce a osobní zájmy. Víte o něčem takovém v činnosti buftejského studia?

Stranické vedení některé autory evidentně favorizovalo. Byli to třeba režiséři Sergiu Nicolaescu nebo Gheorghe Vitanidis. Také scenáristé Eugen Barbu, který byl členem ústředního výboru komunistické strany, a Titus Popovici, jenž byl poslancem Velkého národního shromáždění. Tlaky ze strany vlády a ÚV RKS určovaly, kdo, co a jak bude psát či natáčet. Na druhou stranu byli Eugen Barbu a Titus Popovici nejen scenáristé, ale i cenění spisovatelé. Nicméně existovali i další talentovaní spisovatelé a scenáristé, kteří nemohli tvořit ani dělat filmy. Opravdové politické tlaky určovaly spíše to, co se dělat nemělo, anebo co se mělo zcenzurovat. Dramatické situace nastávaly nikoli v případě těchto komerčních žánrových snímků, ale u filmů autorských, které se pokoušely sdělit nějaké poselství. Skuteční autoři jako Lucian Pintilie byli silně cenzurováni a dokonce vyhnáni ze země, vizme případ REKONSTRUKCE.

Tvrdí se, že některé filmy či série byly vlastně „rodinnými podniky“.

To je pravda. Někdy byl takový případ zneužitím pozice, jindy to paradoxně znamenalo přínos pro film. Mircea Drăgan obsadil do jedné z hlavních rolí neznámou mladou herečku, která disponovala obrovskou a jedinou výhodou: byla to jeho manželka, Ioana Drăganová. Scenárista hajducké série Eugen Barbu také prosadil svoji choť do svých filmů, ovšem Marga Barbová byla v té době již docela známým jménem našeho filmu a divadla a měla za sebou mimo jiné výborné shakespearovské role. To, že Eugen Barbu psal své scénáře přímo pro ni, sérii jen obohatilo a dodalo postavám specifické zabarvení.

Lze v případě rumunské kinematografie hovořit o hvězdném systému?

Ano, někteří herci se skutečně stali hvězdami v Rumunsku, a jak se zdá, také v cizině. Ovšem nelze hovořit o star systému v hollywoodském stylu. Buftea žádné hvězdy nevyráběla. Herci získávali tuto pozici časem, opakovaným výskytem ve filmech a v televizi a jejich hvězdný status se potvrzoval diváckým úspěchem. Šlo o kombinaci talentu, štěstí a charismatu.

Existoval tlak, jakkoli motivovaný, aby do hlavních rolí byl obsazen ten či onen?

Jistě. Například do hlavní role zbojníka Amzy ve filmu HAJDUCI byl obsazen Ion Besoiu. Ve druhém díle ÚNOS PANEN se jeho představitelem najednou stal Emanoil Petruț, načež ve čtvrtém ANGEL A SEDM KONÍ hlavní roli definitivně dostal Florin Piersic. Když se stal hlavní hvězdou hajduckých filmů, měl už jméno; debutoval v francouzsko-rumunské koprodukci BARAGANSKÉ BODLÁČÍ, kterou společně režirovali Louis Daquin a Gheorghe Vitanidis podle stejnojmenného románu Panaita Istratiho. Po tomto filmu byl Florin Piersic „krásným rytířem“ rumunské kinematografie, ale hvězda se z něj stala až po rolích z hajducké série. Byl preferován coby protagonista s „mezinárodnější“ fyziognomií, s tím, jak se původní žánr rumunského původu začal podobat rozšířenému žánru „pláště a dýky“. Důležitá byla jeho popularita a „ryze rumunský“ vzhled. Tím lze mimochodem vysvětlit, proč se mohl přemístit z této série do následující, o dobrodruhu Mărgelatovi.

A jak byste charakterizovala místo herce Sergia Nicolaesca? Mnozí režiséři vytvářejí ve svých filmech epizodní role a dávají jim tím cosi jako autorský podpis. Nicolaescu však ve filmech, které režíroval, vytvořil řadu rolí hlavních.

Samozřejmě, Nicolaescu není Hitchcock. Jemu nestačí být přítomen v obraze několik vteřin; ve většině svých filmů se objevuje v trojím vtělení jakožto scenárista, režisér a herec. Orson Welles to také dělal, ale rozhodně lépe. Tato tendence k monopolizaci filmu a obrazu se poprvé projevila v prvním díle „komisařské“ série S ČISTÝMA RUKAMA, k němuž napsali scénář Titus Popovici a Petre Sălcudeanu. Komisař Miclovan, jehož ztělesnil Nicolaescu, nebyl ovšem sám: měl parťáka, komisaře Romana, kterého hrál Ilarion Ciobanu. Na konci tohoto prvního filmu scenáristé komisaře Miclovana zlikvidují a ve druhém díle POSLEDNÍ NÁBOJ se už objevuje pouze komisař Roman. V důsledku toho pro třetí snímek KOMISAŘ OBVIŇUJE napsal scénář sám Nicolaescu. Vymyslel si pro sebe novou postavu komisaře Moldovana, kterého samozřejmě také hrál a který pokračoval ve stylu komisaře Miclovana. Na druhé straně původní scenáristé Popovici a Sălcudeanu pokračovali ve variantě s komisařem Romanem; tyto další filmy – BOJ PROTI STÍNŮM, DEPARTE DE TIPPERARY a ÚPLNĚ SÁM – režíroval pak někdo jiný, a to Manole Marcus. V podstatě si myslím, že se režisér Nicolaescu přizpůsobuje svým postavám a že scénář bývá podroben tomuto účelu, což se může líbit publiku, ovšem nikoli kritikům.

Byly komisařovy příběhy plánovány jako série od samého počátku?

Původní záměry scenáristů Tita Popoviče a Petra Sălcudeana nejsou známy. Sergiu Nicolaescu tvrdil v jednom rozhovoru, že oba scenáristé navrhli jemu, ale také režisérům Manolemu Marcusovi a Iulianu Mihovi realizovat sérii policejních filmů. Z faktu, že na konci prvního snímku S ČISTÝMA RUKAMA komisař Miclovan zemřel, lze usoudit, že autoři nebyli rozhodnuti, jak dál, a čekali na reakci stranických a státních orgánů.

Můžete porovnat rumunský filmový průmysl v šedesátých a sedmdesátých letech s tím, co se děje dnes?

Jde o zcela jiné podmínky. Tehdy byl stát hlavním a jediným producentem, který investoval mnoho prostředků do různých národních epopéjí, nyní je hodně nezávislých producentů, pro něž je největším problémem rozpočet. Za socialismu zajímala režiséra více cenzura než divácký úspěch. Filmy se distribuovaly automaticky podle plánu; vše bylo centralizováno ve státním systému produkce, distribuce a předvádění. Pokud se snímek do kin nedostal, nebylo to kvůli jeho diváckému neúspěchu nebo že by nenašel distributora, ale protože ho cenzura zakázala. Dnes o všem rozhoduje marketing, vražedné kritérium tržeb. Nynější rumunská nová vlna dosahuje svých úspěchů na festivalech a u kritiky minimalistickými filmy ze současnosti, s malým počtem postav v omezených lokacích. Nikoho nenapadne natáčet historické filmy, snad s výjimkou Naeho Caranfila a jeho snímku RESTUL E TACERE. Z buftejského studia se staly ateliéry na výrobu zábavných pořadů komerčních televizí.

Několik úvah o filmovém studiu Buftea

Mircea Dan Duță

Často se říká, že diktatury představují hromadění, zatímco demokracie odpovídají epochám intenzivní spotřeby. Nelze popřít, že na Balkáně se v období komunistických diktatur cosi vybudovalo. Na rozdíl od střední Evropy, kde podobné režimy navazovaly na rozvinutý průmysl, se mohli vládci chlubit: my komunisté jsme vyvedli zemi z tmy, jsme strůjci ekonomického, technického, kulturního pokroku. Na to se hodí jediná odpověď: jakékoli množství je více než nula; co je, znamená více, než co není. V Rumunsku, s kinematografií věčných začátků, vypadalo v padesátých letech filmové studio jako zázrak srovnatelný se stvořením světa. Ostatně v roce 1971 vznikl v Bufteji propagandistický film nesoucí právě tento název;²⁾ byla to adaptace jednoho z románů všudypřítomného Eugena Barba.³⁾

Komplex budov v městečku Buftea byl vybudován v letech 1951–1959, ale začal se používat už v roce 1957. Mít tehdy v padesátých letech národní kinematografii už nebylo luxusem, ale naléhavou potřebou, zvláště pro dikátorský režim, jenž podle sovětského vzoru viděl ve filmu jeden ze svých propagandistických nástrojů. K tomu účelu bylo zapotřebí technického vybavení, jaké rumunské hospodářství nebylo schopno poskytnout. A vzhledem k politice postupného vzdalování Rumunska od Sovětského svazu, jak ji propagoval komunistický lídr Gheorghe Gheorghiu-Dej, nemohla při vybavování ateliérů přijít pomoc z východu (nelze si ani představit, že by Dej či kdokoli jiný ze stranického vedení o takovou pomoc Sovětský svaz požádal). Zůstala jediná varianta: sbližování se Západem. Nemohlo se začít s nikým jiným než s Francií, dávnou přítelkyní Rumunska, útočištěm tolika rumunských intelektuálů, perzekuovaných a nepochopených ve vlastní zemi. Tato spolupráce se pak nemohla rozvinout jinak než pod (alespoň formální) záštitou soudružské spolupráce. Rumunsko-francouzské koprodukce BARAGANSKÉ BODLÁČÍ (1957) a CODIN (1963) byly představovány jako „ovoce spolupráce mezi komunistickými stranami“ těchto dvou zemí a do jisté míry tomu tak bylo. Nové rumunské ateliéry byly příležitostí i pro západní tvůrce; zdejší náklady byly výrazně nižší a distributorům se otevřel nový trh. Co následovalo, je známo: realizovaly se koprodukce jako BEZEJMENNÁ HVĚZDA, GALANTNÍ SLAVNOSTI, SEPT HOMMES ET UNE GARCE, DÁKOVÉ, TRAJÁNŮV SLOUP, byly pozvány hvězdy s mezinárodním věhlasem, rumunští filmaři se

2) Snímek FACEREA LUMII obdržel v české distribuci méně religiozní titul ZROZENÍ SVĚTA. Přestože bylo náboženství režimem oficiálně bojkotováno, motivy jím inspirované byly propagandou hojně využívány s cílem vštípit religiozně vnímavému obyvateľstvu myšlenku, že takzvané budování socialismu je srovnatelné s novým procesem stvoření. Obrazy Ceaușesca a jeho manželky mívaly nažloutlé zabarvení, aby připomínaly ikony.

3) Prominentní spisovatel Eugen Barbu (1924–1993) byl kromě jiného autorem scénářů ke dvěma sériím hajduckých filmů. Po roce 1989 se podílel na založení Strany Velkého Rumunska.

těchto natáčení účastnili jako asistenti, stážisté, produkční a učili se od svých kolegů (vlastně mistrů) tajemství řemesla, které okamžitě nebo o něco později začali uplatňovat ve své kariéře. Přidejme k tomu obecný zájem režimu na propagaci a velmi osobní zájem Gheorghia-Deje, aby se jeho dcera Lica Gheorghiová stala hvězdou.⁴⁾

Na druhou stranu, navzdory pokusům o demokratizaci ze šedesátých let, Rumunsko přece jen zůstávalo komunistickou zemí, ve které nebylo možné točit westerny, historické a dobrodružné filmy, komedie, muzikály atd., aniž by tyto snímky obsahovaly politickou dimenzi a byly vybaveny „nutnými“ prvky národního zabarvení. Právě proto vznikaly v Buftěji spíše „rumunské mutace“ nežli žánry jako takové: hajducké filmy namísto filmů pláště a dýky, deskriptivně didaktické snímky namísto historických superprodukcí hollywoodského typu, filmy „s příslušníky Bezpečnosti a zločdři“ namísto detektivek. Zdůrazňuji, že se nejedná o „národní žánry“, a to ani v případě hajduckých filmů (ostatně, zbojnické snímky s podobným poselstvím se natáčely také na Slovensku, v Jugoslávii a Bulharsku), nýbrž o povrchní a víceméně umělý národní kolorit vnucovaný často z politických důvodů. Ten pak časem ustupoval, takže pozdní hajducké snímky, jejichž hrdinou byl Mărgelatu (Florin Piersic), obsahovaly „národní prvek“ pouze jako narativní záminku, zredukovanou na několik replik.

Technické úrovně západních vzorů tato dílka dosahovala málokdy. Koneckonců měli rumunští filmaři v dané oblasti mnohem kratší zkušenost než jejich kolegové ve Francii, Itálii a USA. Chtě nechtě byly rumunské pokusy o žánrový film, alespoň v počátcích, pouhými imitacemi nebo pastiši. Navzdory tomu sklízely jistý úspěch na socialistickém trhu, kde doplňovaly žánrovou nabídku. S nadsázkou lze tvrdit, že filmový Západ byl dovážen do Rumunska a rumunské ateliéry ho „reexportovaly“ do spřátelených zemí.

Podobné ambice ostatně existovaly i v Polsku, Maďarsku, NDR nebo v Bulharsku; detektivky, komedie či kostýmní filmy se natáčely v každé z těchto zemí, těšily se většímu či menšímu diváckému ohlasu a byly více či méně poplatné vládnoucímu režimu. Jedna věc je ovšem jistá: ačkoli z nich byla cítit aktuální propaganda, nelze jim vyčítat, že by byly natáčeny neprofesionálně. Vzniká tedy otázka, čím vlastně imponovala produkce z Buftěji? Snad byl v rumunských žánrových snímcích politický faktor přítomen přece jen v menší míře a režiséři se více soustředili na pravidla žánru. Nebo byl propagandistický prvek obtížněji vnímatelný českým, slovenským, polským nebo maďarským divákem, protože mu rumunské dějiny a realie nebyly tak dobře známy, takže se diváci soustředili na děj filmu, na příběh jako takový.

Po slavném období komplexu Buftea následovala krize z první poloviny devadesátých let a oživení produkční filmové a televizní činnosti na národní a mezinárodní úrovni poté, co ateliéry v roce 1998 zakoupila společnost MediaPro. Místo hvězd ze šedesátých let začaly v Buftěji filmovat počínaje rokem 2000 osobnosti jako Costa Gavras, Franco Zeffirelli, Jeremy Irons, Sissy Spaceková, Donald Sutherland, Andy Garcia, Dennis Hopper, Fanny Ardantová, Robert Carlyle, Dolph Lundgren, Bob Hoskins nebo Olivier Martinez. Zároveň se tu natáčely rumunské snímky (některé dokonce patří do nynější nové vlny), jakož i seriály, telenovely a televizní produkce. Na společnosti poskytující služby byly kinematografické komplexy přeměněny i jiných v bývalých socialistických zemích.

4 Miruna Munteanu, Amantul Licai Gheorghiu, exterminat in inchisorile comuniste. *Ziua* 14 (2007), č. 4065 (20. 9.). Online: <bucuresti-strictsecret.blogspot.com/2007/11/amantul-licai-gheorghiu-exterminat-in.html>, [cit. 19. 8. 2011].

Podobně jako tam i v Rumunsku se dnes věnuje filmům natáčeným za minulého režimu větší pozornost než před deseti lety. Po odborné stránce se žánrové snímky z oněch let studují na UNATC. Jsou považovány za přirozenou součást dějin rumunské kinematografie a to se postupem času nezměnilo. Ovšem odlišné jsou postoje různých badatelů. Podle některých jsou to výborné filmy, na jejichž divácký úspěch máme být hrdí, podle jiných jde jen o víceméně povedené imitace americké a francouzské žánrové produkce. Proto rumunská filmová historie klade důraz spíše na faktografické a pragmatické aspekty: tyto filmy prostě existují, sklízely ve své době úspěch a z toho se musí vycházet. Aspoň takto to bývá uváděno v sylabech k univerzitním kurzům. Na přednáškách pak každý učí podle toho, co si myslí. Filmoví historikové jsou v tomto ohledu ovlivněni už jako studenti a spor v další generaci pokračuje. Přece jen však panuje jistá shoda v názoru, že historické velkofilmy z šedesátých let (hlavně DÁKOVÉ a TRAJÁNŮV SLOUP) si zasluhují vyšší hodnocení než série s komisařem Moldovanem nebo KRIMINÁLKA ZASAHUJE či pozdější historické filmy jako MIRCEA. Pokusy o objektivitu ze strany historiků se však setkávají s nekompromisním postojem kritiků, kteří rumunské žánrové filmy i dnes posuzují podle estetických měřítek (byť v dobovém kontextu) a divácký úspěch jim jako kritérium nestačí.

Na druhé straně tyto snímky s nadšením znovu objevila veřejnost a právě tento nostalgický pohled dnes v Rumunsku převažuje. Diváci, kteří donedávna chodili jen na americké komerční filmy, dostávají zhruba od roku 2005 možnost sledovat staré rumunské snímky na DVD nebo v televizi. Mají pocit, že sbírat Nicolaesca, Drăgana nebo Cocea je kultovní záležitost a že se z nich tak stávají intelektuálové. Nedostatků, nešikovností a ideologického obsahu si tyto novopečení fanoušci obvykle nevšímají a snadno pro ně najdou omluvu v tehdejších technických a politických podmínkách. Ironické čtení starých žánrových filmů bývá vzácné a dospívají k němu zejména obdivovatelé dnešní nové vlny.

Citované filmy:

Angel a sedm koní (Haiducii lui Șaptecai; Dinu Cocea, 1970), *Baraganské bodláčí* (Ciulinii Bărağanului – Les chardons du Baragan; Louis Daquin, 1957), *Bezejmenná hvězda* (Mona, l'étoile sans nom – Steaua fără nume; Henri Colpi, 1965), *Boj o Řím* (Kampf um Rom; Robert Siodmak, 1968), *Boj proti stínům* (Conspirația; Manole Marcus, 1973), *Buzduganul cu trei peceți* (Palcăt se tremi peceți; Constantin Vaeni, 1977), *Codin* (Henri Colpi, 1963), *Dákové* (Dacii; Sergiu Nicolaescu, 1966), *Departé de Tipperary* (It's a Long Way to Tipperary; Manole Marcus, 1973), *Galantní slavnosti* (Les fêtes galantes – Serbările galante; René Clair, 1965), *Golgota* (Mircea Drăgan, 1966), *Haiducii* (Horia Igiroșanu, 1929), *Hajduci* (Haiducii; Dinu Cocea, 1966), *Iancu Jianu* (Horia Igiroșanu, 1929), *Ivanhoe* (Arthur Crabtree aj., tv seriál 1958), *Katastrofa* (Lupe-ni '29; Mircea Drăgan, 1962), *Komisař obviňuje* (Un comisar acuză; Sergiu Nicolaescu, 1974), *Kriminálka zasahuje* (B. D. intră în acțiune; Mircea Drăgan, 1970), *Mircea* (Sergiu Nicolaescu, 1989), *Náhrdelník* (Collierul de turcoaze; Gheorghe Vitanidis, 1985), *Odvážný* (Tudor; Lucian Bratu, 1962), *Pomsta hajduků* (Răzbunarea haiducilor; Dinu Cocea, 1968), *Poslední křížová výprava I-II* (Mihai Viteazul; Sergiu Nicolaescu 1970), *Poslední náboj* (Ultimul cartuș; Sergiu Nicolaescu 1973), *Rekonstrukce* (Reconstituirea; Lucian Pintilie, 1969), *Restul e tacere* (Năkonec zůstane ticho; Nae Caranfil, 2007), *S čistýma rukama* (Cu mâinile curate; Sergiu Nicolaescu 1972), *Sept hommes et une garce* – Șapte băieți și o ștrengăriță (Sedm mužů a jedna nezbednice; Bernard Borderie, 1967), *Skalní cesta* (Drumul oaselor; Doru Năstase, 1980), *Spartakus* (Spartacus; Stanley Kubrick, 1960), *Stříbrná maska* (Masca de argint; Gheorghe Vitanidis, 1985), *The Saint* (Svatý; Leslie Norman aj., tv seriál 1962–1969), *Trajánův sloup* (Columna; Mircea Drăgan, 1968), *Únos panen* (Răpirea fecioarelor; Dinu Cocea, 1967), *Úplně sám* (Capcana; Manole Marcus, 1973), *Ve službách krále* (Le Miracle des loups; André Hunebelle, 1961), *Výzva na souboj* (Duelul; Sergiu Nicolaescu 1981), *Vzpouza podsvětí* (Misterele Bucureștilor; Doru Năstase, 1983), *Za všechno se platí* (Totul se plătește; Mircea Moldovan, 1987), *Zrození světa* (Facerea lumii; Gheorghe Vitanidis, 1971), *Žízeň* (Setea, Mircea Drăgan, 1960), *Zlatá růže* (Trandafirul galben; Doru Năstase, 1982).

*Ad Fontes***Kartel filmových dovozců
(1935–1938)**

Vznik samostatného československého státu a konec válečných událostí na sklonku roku 1918 představoval vhodnou příležitost pro rozvoj kinematografie a s ním související vznik řady filmových půjčoven,¹⁾ jejichž činnost (tj. dovoz filmů) nebyla až do roku 1931 nijak ekonomicky limitována.²⁾ První změnu představovala pro tento systém vyhláška ministerstva průmyslu, obchodu a živností (dále jen MPOŽ) ze dne 11. listopadu 1931, o přeřazení dovozu hraných zvukových filmů do povolovacího řízení.³⁾ Během třicátých let 20. století pak byla vydána další nařízení upravující dovoz filmů.⁴⁾ Na popud MPOŽ, jež mělo zájem o samostatnou regulaci nákupu filmů ze strany dovozců, vzniká v roce 1935 Kartel filmových dovozců (dále jen KFD).

Ustavující schůze KFD se konala dne 27. září 1935 v zasedací síni Grémia pražského obchodnictva.⁵⁾ Uzavřena zde byla kartelová úmluva, kterou podepsalo všech šestnáct přítomných členů. Do kartelového rejstříku Státního statistického úřadu byl KFD ohlášen a zapsán dne 15. října 1935 pod č. 834. Účelem KFD bylo umožnit československým dovozcům osvětlených kinematografických filmů nákup zboží, respektive získávání předváděcích práv (monopolů) za spravedlivé, přiměřené ceny a za přijatelných podmínek. Prostřednictvím úmluvy se mělo především čelit neúměrnému zdražování filmů ze strany zahraničních exportérů. Tomuto ujednání podléhaly osvětlené kinematografické filmy němé, zvukové, hrané či nehrané v jakékoli jazykové verzi a jakékoliv provenience.⁶⁾ KFD stanovil dovozcům také nejvyšší přípustnou hranici. Nákup za fixní cenu nesměl nadále překročit částku 3 500,- amerických dolarů (14 700,- říšských marek), při nákupu na procentuální podíl s garancí mohla garancie dosahovat nejvýše 3 000,- amerických dolarů (12 600,- říšských marek) a podíl nesměl být horší než 50:50 procentům z čisté tržby. Při

1) Gernot H e i s s – Ivan K l i m e š, *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 310. Po válce existovalo v Československu asi 150 filmových půjčoven. Tento počet však podstatně klesl během hospodářské krize v letech 1923–1924.

2) Tamtéž. Na československý trh se však dostávalo velké množství zahraničních filmů, které přesahovalo reálnou potřebu o 40, 50, ale i 70%.

3) Zdeněk Š t á b l a, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky 1906–1939*. In: *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 34. Podle této vyhlášky šel z každého dovezeného metru filmu do státní pokladny poplatek 15 haléřů a současně byl zvýšen roční počet povinně obehřávaných českých filmů z pěti na osm.

4) V dubnu 1932 došlo k zavedení kontingentního systému. Spory jím vyvolané skončily na podzim roku 1934, kdy MPOŽ zavedlo systém registrační (vyhláška č. 131.126/1934 ze dne 14. 11. 1934), po jehož vyhlášení byl trh mnohdy zaplaven větším počtem filmů, než bylo žádoucí.

5) Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Kartel filmových dovozců (dále jen f. KFD), k. 1, inv. č. 6, Zápis o ustavující schůzi Kartelu dovozců ze dne 27. 9. 1935. Této schůzi byli přítomni pp. Ehrlich, Fiala, A. Heller, B. Heller, Hlinomaz, Kantůrek, Kauders, Kubišta, Khem, Meissner, Průša, Musil, Schmitt, Dr. Suchoručko a Weiss.

6) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 1, Kartelová úmluva.

nákupu na procentuální podíl bez garancie činil nejvýše přípustný podíl 65 procent pro prodávajícího a 35 procent pro kupujícího. KFD uzavírané smlouvy důsledně kontroloval a měl právo každé porušení kartelových podmínek pokutovat.⁷⁾ Všechny dříve uzavřené smlouvy byly uznány, ale musely být předloženy k evidenci.⁸⁾

Kartel filmových dovozců měl svého důvěrníka jmenovaného plenární schůzi, od které přijímal nařízení a podával jí reference. Dále byl oprávněn provádět kontrolu u členů a o výsledcích těchto revizí pak opět informoval plenární schůzi. Prvním kartelovým důvěrníkem byl na ustavující schůzi jednomyslně jmenován Dr. Josef Ort, sekretář Svazu filmového průmyslu a obchodu. Plenární schůze členů, o které byl vždy sepisován protokol, se konala nejméně jednou měsíčně a každý člen zde měl jeden hlas. Na základě plenární schůze KFD konané dne 10. ledna 1936 došlo ke změnám v kartelové úmluvě, které se týkaly nákupních podmínek.⁹⁾

Počátkem roku 1936 uzavřel KFD dohodu s Říšskou filmovou komorou, jež stanovila podmínky dovozu německých filmů do Československa.¹⁰⁾ Ze strany Rakouska byly v této době u některých filmů zjištěny snahy o obcházení kartelových podmínek a usnesením plenární schůze ze dne 2. června 1936 byl členům kartelu zakázán nákup pěti filmů vídeňské produkce po dobu jednoho roku ode dne vídeňské cenzury těchto filmů.¹¹⁾ Ke zrušení tohoto zákazu došlo na plenární schůzi kartelu dne 6. listopadu 1936. Na podzim téhož roku začal KFD uvažovat o regulaci, resp. o omezení dovozu filmů ze zahraničí.¹²⁾ Tuto záležitost bylo rovněž nutné projednat s americkými filiálkami a německou firmou UFA, jež nebyly členy KFD.¹³⁾ Plenární schůze konaná dne 9. října 1936 pak rozhodla o tom, že žádná dovážející firma nesmí v průběhu jednoho roku dovést více než dvacet celovečerních cenzurovaných zvukových filmů.¹⁴⁾ V letech 1937–1938 probíhala také přímá, avšak bezvýsledná jednání mezi KFD a Ústředním svazem rakouské filmové výroby o možném uznání kartelu ze strany rakouských filmových producentů.

Činnost kartelu byla od počátku roku 1938 postupně oslabována. Na plenární schůzi dne 18. ledna 1938 přečetl důvěrník KFD Dr. Ort prohlášení o vypovězení dohody o vzájemné výměně filmů s Německem (uzavřené s Říšskou filmovou komorou) a také o vypovědi kartelové úmluvy.¹⁵⁾

7) Tamtéž.

8) Z. Š t á b l a, *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896–1945*, sv. 3. Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 521.

9) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 2, Změna kartelové úmluvy ze dne 18. 1. 1936.

10) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 4, Zvláštní dodatková úmluva ve styku s Německem.

11) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 15, Zápis o plenární schůzi Kartelu filmových dovozců ze dne 2. 6. 1936. Jednalo se o filmy, které byly teprve ve stadiu přípravy: *MÄDEL IN NOT*, *EIN FILM MIT DER SÄNGERIN SACK*, *UNENTSCHELDIGTE STUNDE*, *EIN BOLVARY-FILM* (produkce Dr. Székely) a *IM SONNENSCHNEIDEN*. U posledního filmu, který byl již vyroben, byl stanoven zákaz koupě do 1. 7. 1937. Stejný postup měl následovat i u filmů z jiných zemí, u kterých by byla prokázána podobná nekorektnost. Nedodržení těchto usnesení bylo trestáno pokutou 5 000,- Kč za první zjištěný případ a podruhé již 20 000,- Kč. Dále byl každý člen povinen do osmi dnů ohlásit kanceláři zakoupené filmy a předložit příslušné smlouvy.

12) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 16, Zápis o plenární schůzi ze dne 9. 10. 1936. Na československém trhu bylo v té době velké množství zboží, které nebylo možno zužitkovat. Navíc tyto filmy znovu zabíraly prostor filmům českým.

13) Tamtéž. Za tímto účelem bylo požádáno vedení Svazu filmového průmyslu a obchodu, aby zástupcům filiálky sdělilo dané stanovisko.

14) Tamtéž. Usnesení bylo přítomnými členy ihned podepsáno a mělo být předloženo na nejbližší schůzi Filmového poradního sboru. V případě nepřipojení se amerických filiálky, mělo být označeno jako žádost domácích dovozních firem.

15) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 26, Zápis o plenární schůzi kartelu filmových dovozců ze dne 18. 10. 1938.

V prosinci 1938 byla platnost kartelové úmluvy prodloužena do 30. června 1940.¹⁶⁾ KFD však zanikl a byl likvidován na počátku existence protektorátu Čechy a Morava v létě roku 1939.¹⁷⁾

Rozsah písemností dochovaných z činnosti KFD není příliš velký (1 karton), což ale nesnižuje jejich význam. V příslušném fondu se nacházejí úmluvy, z nichž zřejmě nejdůležitější je kartelová úmluva ze dne 27. září 1935 podávající informace o účelu, organizaci a nákupních podmínkách KFD. Především však obsahuje seznam československých dovozců, kteří úmluvu uzavřeli.¹⁸⁾ Ze dne 18. ledna 1936 pak pochází Změna kartelové úmluvy týkající se úprav nákupních podmínek.¹⁹⁾ Přítomna je také Zvláštní dodatková úmluva ve styku s Německem ze dne 10. ledna 1936.²⁰⁾ Další část fondu tvoří vesměs ucelená řada zápisů z plenárních schůzí KFD z let 1935–1938.²¹⁾ Pozornost též zaslouží torzovitě dochované oběžníky KFD a Svazu filmového průmyslu a obchodu z let 1935–1936,²²⁾ pozvánky na plenární schůze KFD z let 1935–1938²³⁾ a sdělení důvěrníka členům KFD v různých záležitostech (též z let 1935–1938).²⁴⁾ Tyto dokumenty obsahují mj. informace o přijetí nových členů do KFD v listopadu 1935, o zakazu nákupu pěti rakouských filmů z roku 1936 či o prodloužení kartelové úmluvy do 30. června 1940. Fond KFD je – i přes svůj nevelký rozsah – důležitým a zajímavým pramenem pro poznání filmového obchodu ve druhé polovině třicátých let 20. století.

Jarmila Hurtová

16) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 27, Zápis o plenární schůzi kartelu filmových dovozců ze dne 9. 12. 1938.

17) Z. Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky 1906–1939, s. 40.

18) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 1, Kartelová úmluva.

19) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 3, Změna kartelové úmluvy ze dne 18. 1. 1936.

20) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 4, Zvláštní dodatková úmluva ve styku s Německem ze dne 10. ledna 1936.

21) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 6–27, Zápisy ze schůzí Kartelu filmových dovozců z let 1935–1938.

22) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 28, Oběžníky Kartelu filmových dovozců a Svazu filmového průmyslu a obchodu.

23) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 29, Pozvánky k plenárním schůzím Kartelu filmových dovozců.

24) NFA, f. KFD, k. 1, inv. č. 30, Sdělení důvěrníka členům Kartelu v různých záležitostech.

*Projekty***Česká kinematografie a cenzura v letech 1962–1970
Případ Filmového studia Barrandov**

Šedesátá léta jsou dodnes považovaná za nejdůležitější éru české kinematografie, spjatou s nebývalým vzestupem kvality filmové tvorby. Primárně z tohoto předpokladu vychází také většina domácích i zahraničních publikací, které zpracovávají dané období především z hlediska estetiky. Shrnují umělecký vývoj od schémat socialistického realismu a dočasný nástup společensko-kritických tendencí v druhé polovině padesátých let až po tematicky nekonvenční a formálně inovativní snímky let šedesátých. Největšímu zájmu se těší dílo osobností nové vlny, analyzované s pomocí tradičního konceptu autorství ve filmu.¹⁾ Při snahách o definování reálných institucionálních předpokladů tohoto rozvoje se ovšem jen velmi vágně hovoří o uvolněných produkčních podmínkách, přátelském společenství filmařů nebo inspirativní umělecké atmosféře, kterou se nikdy předtím ani potom nepodařilo zopakovat.

Připravovaná disertační práce nabídne historické zpracování šedesátých let v české kinematografii, odlišné od podobných výkladů. Předmětem výzkumu budou některé aspekty fungování filmového studiového systému v letech 1962 až 1970. Na případu Filmového studia Barrandov se pokusím rekonstruovat pozadí, jež podmínilo charakter tohoto prostředí a práci v něm. Konkrétně se zaměřím na úlohu cenzury v běžné dramaturgické a výrobní praxi a případně i na posouzení jejího vlivu v distribučním oběhu a mediální reflexi barrandovských produktů.

Historické a časové vymezení tématu

Vztah cenzury a kinematografie nelze zkoumat izolovaně od všech zásadních změn, které se v šedesátých letech odehrály. Situace ve filmovém odvětví i v cenzuře úzce souvisela s aktuálními společensko-politickými trendy. Především je třeba brát v úvahu postupující liberalizační proces, který se kladně projevil v oblasti ekonomiky, právního systému, politiky vlády, společenských organizací a samozřejmě kultury. Za počátek výzkumu stanovuji rok 1962, kdy vstupují v platnost první progresivní organizační opatření. V roce 1962 vydala vláda nařízení č. 13/1962 Sb. o nové organizaci Československého filmu, podle něhož se stal státní film samostatnou výrobně-hospodářskou jednotkou, podřízenou v ideových a kulturně-hospodářských záležitostech ÚV KSČ. Toto nařízení následně vedlo k decentralizaci a zefektivnění dramaturgie a výroby. Nevyhovující

1) Srov. např. Peter H a m e s, *Československá nová vlna*. Praha: Kma 2008; Stanislava P ř á d n á – Zdena Š k a p o v á – Jiří C i e s l a r, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002; Jan Ž a l m a n, *Umlčený film*. Praha: Kma 2008. Kromě knižních publikací se jedná také o dokumentární televizní projekt Jana Lukeše a Martina Šulíka ZLATÁ ŠEDESÁTÁ (2009) a celovečerní dokument 25 ZE ŠEDESÁTÝCH (2010).

schvalovací dramaturgický systém nahradila Ústřední filmová rada spolu s dílčími uměleckými radami při jednotlivých tvůrčích skupinách. Ty získaly více pravomocí a také vyšší stupeň odpovědnosti za vlastní produkci nebo výběr filmových námětů.²⁾ Konec výzkumu je vymezený lety 1969/1970, kdy stále vznikaly některé z dříve plánovaných projektů a kdy se již uskutečňovaly první změny, kterými kinematografie vstupovala do normalizační éry.

V příslušném časovém úseku disponovala největším vlivem a možnostmi bezprostředních cenzurních zásahů Hlavní správa tiskového dohledu (dále HSTD), kterou v roce 1967 nahradila Ústřední publikační správa. Tato tělesa měla kontrolovat literární a technické scénáře, pracovní a hotové kopie všech českých filmů, ale také filmové publikace, propagační tiskoviny a časopisy. Druhým důležitým cenzurním orgánem, který se však kinematografií nezabýval zcela pravidelně, se stala Ideologická komise ÚV KSČ. Do cenzurní praxe dále zasahovali i další činitelé, pro něž však nebyl dohled nad filmovou tvorbou hlavním úkolem. HSTD nebo ÚV KSČ například mohly k cenzurnímu řízení přizvat představitele ministerstva vnitra nebo ministerstva národní obrany, pakliže se v tématu posuzovaného díla jakkoliv odrážely jejich zájmy. Zmiňované instituce budou v disertaci klíčovými zástupci oficiální cenzury. Její skutečnou pozici a moc se pokusím objasnit na jejím vztahu se zástupci kinematografie.

Dialog cenzury a kinematografie

Filmové cenzuře v období šedesátých let se už dříve věnovali jiní badatelé. Jejich práce ovšem popisovaly spíše chronologii škodlivých zásahů do konkrétních děl a nezajímala je otázka, nakolik byla cenzura součástí běžné barrandovské praxe v kontextu společensko-politické liberalizace. Tito autoři chápali cenzuru tradičně jako systém předběžné či následné kontroly a vnějších zásahů do mediálních obsahů ze strany státem pověřených institucí.³⁾ Uvedená definice skutečně odpovídá úkolům domácího cenzurního aparátu, tedy HSTD, Ideologické komise ÚV KSČ a jiných přizvaných orgánů. Jejich moc však v důsledku liberalizačního procesu značně kolísala, čehož neváhali využít zástupci kinematografie, kteří byli s cenzory v pravidelném kontaktu. V předprodukční a postprodukční fázi s nimi jednali o podobě jednotlivých filmů a mnohdy se tento dialog pokoušeli ovlivnit ve svůj prospěch.

V naznačeném pojetí už nemusíme považovat cenzuru za restriktivní a od kinematografie oddělenou sílu, která pouze zakazuje a přikazuje. Zástupci cenzury si snažili udržet pozici nadřazených autorit a ustavovali meze přípustnosti, určované ideologií a kulturní politikou vládnoucí strany.⁴⁾ Na základě toho také kontrolovali oblast barrandovské dramaturgie nebo tvorby. Většinu požadav-

2) *Komplexní rozbor činnosti Československého filmu za rok 1962*. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu 1963, s. 1–2.

3) Srov. např. Jan K o h o u t e k, *Ideologická komise ÚV KSČ a československá kinematografie v liberalizačním procesu 60. let (Příspěvek k dějinám cenzury)*. Bakalářská diplomová práce. Brno: FF MU 2007; Milan B á r t a, *Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968*. In: *Securitas imperii 10. Sborník k problematice vztahů čs. komunistického režimu k „vnitřnímu nepříteli“*. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR 2003.

4) Inspirativní je v tomto smyslu model, navrhovaný Pavlem Janáčkem pro výzkum české literární cenzury po roce 1945. Janáček odmítá chápat cenzuru v konvenčním pojetí coby restriktivní sílu. Cenzuru pokládá za „permanentní činitelku literárního života“, která ustavuje hranici literárního prostoru. Srov. Pavel J a n á č e k, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: HOST 2004.

ků na úpravy však zároveň konzultovali s filmaři a právě z jejich společného dialogu nakonec vzešlo rozhodnutí o dalším postupu. V rámci rekonstrukce tohoto dialogu bude zajímavé pátrat zejména po příčinách nedokonalého uplatňování cenzury, například po okolnostech realizace projektů, které se vymykaly ustaveným mezím. Uvážím přitom roli sítě rozhodujících kompetencí a vztahů mezi představiteli cenzury a kinematografie a také argumenty, týkající se tehdejšího stavu domácího filmového průmyslu (klesající návštěvnost v kinech a snižující se příjmy Československého státního filmu, vzrůstající úloha exportu a úspěch na mezinárodních filmových festivalech).

Za účelem průzkumu vzájemných vazeb bude nutné zužitkovat nejen archiválie cenzurních institucí jako například denní zprávy HSTD, materiály Ideologické komise ÚV KSČ nebo cenzurní karty filmů. Zabývat se musíme také tím, co samotnému dialogu předcházelo a jaké produkty HSTD a další účastníci cenzurního procesu vlastně posuzovali. Stanoviska cenzury proto budu konfrontovat s výrobní dokumentací Barrandova a ústním svědectvím jeho někdejších zaměstnanců. Studio totiž zasahovalo do filmových projektů už ve vlastním systému schvalování. Tyto zásahy lze klasifikovat jako korekce, motivované například i vylepšováním námětů před jejich realizací. V některých případech však korekce mohly souviset s prevencí vůči cenzurním opatřením. Interní hodnocení a schválení scénářů se odehrávalo ještě předtím, než stejný scénář dostala k posouzení HSTD. Studio tak s předstihem získalo argumenty, kterými mohlo oponovat případným námitkám zástupců cenzury. Stejně tak prvních projekcí pracovních kopií se účastnili obvykle jen zaměstnanci Barrandova a dalších složek Československého státního filmu. Tato strategie umožňovala zejména u kontroverznějších projektů provádět vlastní zásahy předtím, než by nastaly potencionálně horší reakce ze strany cenzorů. V případě takových komplikací mohla HSTD přizvat k cenzurnímu řízení další instituce, požadovat dodatečné projekce a úpravy a tím způsobovat také výrobní či ekonomické prodlevy. Barrandovský schvalovací cyklus tedy mohl do značné míry předurčovat výsledek samotného dialogu cenzorů s filmaři, který závisel na následném vyjednávání různých účastníků.

Proměny vztahu kinematografie a cenzury v šedesátých letech

Pro šedesátá léta je typická neobyčejná dynamika, kdy docházelo k revizi některých jevů a problémů i během několika měsíců. Na proměny vztahu cenzury a kinematografie se proto detailněji zaměřím ve třech časově ohraničených etapách 1962–1965, 1966–1968 a 1969–1970. V každém z těchto období formulovala cenzura odlišné meze přípustnosti, které vyvolávaly odlišné reakce kinematografie. Historik Karel Kaplan označuje rok 1962 za počátek odstraňování důsledků „kultu osobnosti“ v kultuře. Cenzurní mechanismus tehdy „[...] podléhal tlaku politické atmosféry, ztrácel na ostrosti, kolísal [...]“ a jeho vykonavatelé „[...] pozbývali sebejistoty a byli přístupní kompromisům a jednáním.“⁵⁾ Zvrat v nadějném vývoji spojuje s rokem 1964, kdy se začínají projevovat tendence nastolený proces ukončit. Tím se opět prohlubovaly rozpory mezi kulturou a cenzurní mocí a častěji docházelo ke střetům, jež se mohly stát podnětem pro závažnější konflikt. Debaty o smyslu cenzury vyvrcholily v roce 1968, kdy vláda přistoupila k jejímu definitivnímu zrušení. Už krátce po

5) Karel Kaplan, *Československo v letech 1953–1966*. Praha: SPN 1991, s. 136.

srpnové invazi však vznikl Úřad pro tisk a informace jako nová instituce pro kontrolu hromadných sdělovacích prostředků a také nová Ideologická komise. Zároveň byl zrušen § 17 zákona 84/1968 o nepřípustnosti cenzury.⁶⁾

Aktivita cenzurního aparátu se tedy v průběhu sledované etapy proměňovala, od čehož se odvíjely vztahy filmařů a cenzorů. V etapě 1962–1965 probíhal vzájemný dialog ku prospěchu filmařů relativně bez komplikací například metodou diskuze o problematických pasážích scénářů. První zásadnější potíže nastaly až v roce 1965, kdy cenzura identifikovala první vlnu filmů, které měly zkuseně reprezentovat socialistickou minulost i současnost. Na tuto kritiku reagoval Barrandov zastavením příprav podobně orientovaných projektů a také zpřísněním dohledu nad schvalováním scénářů a pracovních kopií, které se projevilo v období 1966–1968. Zrušení cenzury v tomto roce dočasně umožnilo například nová decentralizační opatření ve smyslu posílení kompetencí studia nebo realizaci dosud odkládaných námětů.

„Zlatá šedesátá“ z odlišné perspektivy

Zkoumaný časový úsek bývá ztotožňován s termíny jako „československý filmový zázrak“, „československá nová vlna“, „československá filmová škola“ anebo „zlatá šedesátá“. Všechny uvedené pojmy přitom implikují legendární status vrcholné etapy domácí kinematografie nebo mýtus talentovaných žen a mužů ve vzkvétajícím filmovém průmyslu. Zahlazují ale stopy často složitého vyjednávání, které se podepsalo na výsledné podobě jejich tvorby. Téma disertace tedy zároveň řeší otázku, jaké byly skutečné podmínky rozvoje barrandovské produkce v šedesátých letech. Rekonstrukce dialogu cenzury a kinematografie spolu s odhalením těsných vazeb filmařů s cenzury by mohly nabídnout nové poznatky o dosud skrytém pozadí slavné éry domácího filmu.

L u k á š S k u p a

*(Vedoucí disertační práce: doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU;
3. rok řešení; Lukas.Skupa@seznam.cz)*

6) Milan B á r t a, c. d., s. 18–19.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

AKI

Aki Kaurismäki : světla soumraku / editorka Kamila Boháčková ; [autoři textů Petr Fischer ... et al.]. -- Praha : Casablanca - Václav Žák : Asociace českých filmových klubů, 2011. -- 207 s., [4] s. obr. příl. : il., portréty. -- (Iniciály ; sv. 2). -- Monografie vychází u příležitosti režisérovy retrospektivy na Letní filmové škole v Uherském Hradišti 2011, které se tvůrce osobně zúčastnil - Citáty, poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie, ocenění, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 194–202 - Monografický sborník textů se pokouší osvětlit z různých úhlů pohledu dosavadní dílo stěžejního finského režiséra současnosti - Akiho Kaurismäkiho. V první části jsou publikovány vybrané studie věnující se jednotlivým filmům či některým aspektům Kaurismäkiho tvorby - adaptace literárních námětů, práce s postavami. V druhé části jsou uveřejněny dva rozhovory s režisérem (první z počátku jeho režisérské dráhy a druhý vzniklý aktuálně pro toto vydání) doplněný rozhovorem s divadelním režisérem Miroslavem Krobodem, který v roce 2010 nastudoval Kaurismäkiho film Muž bez minulosti. Knihu doprovází také autobiografická črta, výběrová bibliografie a podrobná filmografie. -- ISBN 978-80-87292-13-6 (brož.)

BEDNAŘÍK, Petr

Dějiny českých médií : od počátku do současnosti / Petr Bednařík, Jan Jiráček, Barbara Köpplová. -- Vyd. 1. -- Praha : Grada Publishing, 2011. -- 439 s. : il., portréty, faksim. -- (Žurnalistika a komunikace). -- Úvod, výňatky, citáty, anglické resumé - Bibliografie na s. 385–396, rejstřík věcný, jmenný - Nástup kinematografie, s. 130–131 - Poválečný film, s. 246 - Film 60. let, s. 281–282 - Kniha přináší základní chronologicky řazený vhled do vývoje českých médií na pozadí obecně charakterizovaného historického kontextu ve světě a v českých zemích. Zachycuje sociální pozadí vývoje tisku, vysílání a síťových médií a hlavní technologické změny, které se na vývoji médií podílely. Připomíná významné osobnosti, jež jsou s médii a jejich působením neodmyslitelně spjaty.

Publikace je určena zejména studentům vysokých a vyšších odborných škol a učitelům mediální výchovy, dějepisu a české literatury a všem, kteří chtějí nebo potřebují zvýšit svou znalost masových médií a povědomí o jejich historickém vývoji. -- ISBN 978-80-247-3028-8 (brož.)

BOLLYWOOD

Bollywood and globalization : Indian popular cinema, nation, and diaspora / edited by Rini Bhattacharya Mehta and Rajeshwari V. Pandharipande. -- 1st publ. -- London : Anthem Press, 2011. -- xi, 197 s. - (Anthem South Asian studies). -- Citáty, výňatky, poznámky na s. 169–193, o autorech - Bibliografie na s. 195–197 - Kolektivní monografie, jejíž autoři zkoumají z různých hledisek vliv globalizace na Bollywoodský filmový průmysl, který na novou ekonomickou a kulturní situaci reagoval úpravami či proměnami tradičních témat, žánrů a forem kulturního nacionalismu. -- ISBN 978-0-85728-782-3 (brož.)

FLAJŽÍKOVÁ, Veronika

Kolektivizace venkova a český hraný film [rukopis] : reflexe problematiky kolektivizace v české kinematografii : magisterská diplomová práce / Veronika Flajžíková ; vedoucí práce Viktor Pantůček. -- [Brno] : Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2011. -- 117 l. -- PC tisk - Bibliografie na l. 105–116 - Magisterská diplomová práce se pokouší zmapovat a analyzovat ideologické souvislosti a manipulace při zobrazování združstevňování venkova v českém filmu. Autorka se zabývá filmy silně tendenčními i tituly zaměřené kriticky. -- (Váz.)

GMITERKOVÁ, Šárka

Jiřina Štěpničková [rukopis] : česká národní hvězda 1930–1945 : diplomová práce / Šárka Gmiterková ; [vedoucí práce] Ivan Klimeš. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Katedra filmových studií, 2010. -- 145 l. : il., portréty, faksim. -- PC tisk - Bibliografie na l. 124–127 - Diplomová práce zkoumá prostřednictvím kariéry a osudu české herečky Jiří-

ny Štěpničkové v letech 1930–1945 specifické podmínky českého star systému a způsoby, jimiž se „hvězdnost“ projevovala v českém prostředí. -- (Brož.)

HORNÍČEK, Jiří

Gustav Machatý : touha dělat film : osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie / Jiří Horníček. -- Vyd. 1. -- Brno : Host, 2011. -- 277 s. : il., portréty, faksim. -- (Filmová knihovna ; sv. 1). -- Předmluva, poznámky v textu, ediční poznámka, kalendárium a filmografie G. Machatého, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 259–264, rejstřík filmový a jmenný - Chronologicky koncipovaná biografie jednoho z nejvýznamnějších filmařů české meziválečné kinematografie (Erotikon, Ze soboty na neděli, Extase), který se jako filmový tvůrce uplatnil také v Rakousku, Itálii, USA a Německu, se faktograficky opírá o rozsáhlý výzkum primárních archivních pramenů. Rekapitulace individuálního osudu umělce se stala podnětem k prezentaci vybraných obecných jevů souvisejících se situací kinematografie v daném období a teritoriu Machatého pracovního působení. Rozvržení knihy do kapitol respektuje vznik jednotlivých titulů režisérovy filmografie. -- ISBN 978-80-7294-366-1 (váz.)

KLIMEŠ, Ivan

Etika a poetika Věry Chytilové [rukopis] : [diplomová práce] / Ivan Klimeš. -- [Praha] : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra hudební, divadelní a filmové vědy, 1981. -- 156 l. -- Xerokopie strojopisu - Bibliografie na l. 151–153, rejstřík jmenný a názvů filmů - Diplomová práce se pokouší v dílčích analytických sondách vymezit okruh klíčových otázek a problémů v tvorbě filmové režisérky Věry Chytilové, postihnout její názorový svět a filmovou poetiku. -- (Váz.)

KONEC

Konec avantgardy? : od mnichovské dohody ke komunistickému převratu / Hana Rousová ... [et al.]. -- Vyd. 1. -- V Řevnicích : Arbor vitae, 2011. -- 337 s. : (některé barev.) il., faksim., portréty. -- Vydáno při příležitosti stejnojmenné výstavy v Galerii hlavního města Prahy, Městské knihovně, konané ve dnech 26. 5. až 25. 9. 2011 - Úvod, poznámky v textu, německé a anglické resumé - Rozsáhlá monografie mapující české umění mezi léty 1938–1948 má neobvyklou koncepci: konfrontuje české výtvarné umění těchto dramatických let s pokleslou kulturní úrovní prostředí, v němž vznikalo, tedy s ideologickými aktivitami totalitního nacistického a posléze poválečného režimu, postupně mífícího k únorové tragédii. Neobvyklá grafická a obsahová kompozice knihy kombinuje studie k základním uměleckohistorickým otázkám s hesly (okny) zachycujícími zá-

kladní pojmy kulturních dějin, neobvyklé jsou do knihy ručně vlepované „osudy“ umělců nebo faksimile katalogů výstav. -- ISBN 978-80-87164-64-8 (brož.)

LA RUBIA, Leopoldo

Kafka y el cine : la estética de lo kafkiano en el séptimo arte / Leopoldo La Rubia. -- Madrid : Biblioteca Nueva, 2011. -- 289 s. -- (Biblioteca otras eutopías. Colección interdisciplinar de estudios culturales). -- Citáty, výňatky, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 281–285 - Monografie věnovaná filmovým adaptacím literárních děl Franze Kafky či filmům, inspirovaným Kafkovým životem a jeho texty. V úvodních statích se zabývá vazbami mezi literárními díly Franze Kafky a tvorbou jiných spisovatelů. Z českých filmů autor podrobněji rozebírá Juráčkův a Schmidtův snímek Postava k podpírání. -- ISBN 78-84-9940-186-7 (brož.)

LUPI, Gordiano

Federico Fellini : [a cinema greatmaster] / Gordiano Lupi ; [translation and text adaptation: Pat Scalabrino along with Paul Carter]. -- Milano : MED - mediane, 2009. -- 301 s. : (některé barev.) il., portréty. -- Souběžný anglický text - Úvod, filmografie F. Felliniho, o autorovi - Bibliografie na s. 299 - Knižní portrét významného italského filmaře Federica Felliniho s bohatým obrazovým doprovodem. -- ISBN 9788896042076 (váz.)

MEJZLÍKOVÁ, Zdena

V namodralém šeru : filmové eseje / Zdena Mejzlíková. -- Vyd. 1. -- Praha : Prostor, 2011. -- 298 s. -- (Střed ; 99. sv.). -- Ediční poznámka - Rejstřík jmenný a názvů filmů - Soubor filmových recenzí, které vycházely v letech 2004–2011 v revue Prostor, je doplněn o několik textů dosud nepublikovaných. Autorka se věnuje dílům patřícím do zlatého fondu kinematografie (od Antonioniho, Tarkovského či Saury) i současné produkci, z níž si vybírá nejen filmy uznávaných režisérů (Lynch, Spielberg, von Trier, Scott, Cronenberg, Kolski, Kim Ki-duk, Wong Kar-wai), ale i filmy méně známých kinematografií, jako je gruzínská, íránská nebo vietnamská. Přistupuje k filmovým dílům z hermeneutického hlediska a interpretuje je na základě archetypové psychologie C. G. Junga. -- ISBN 978-80-7260-250-6 (váz.)

NÁRODNÍ TECHNICKÉ MUZEUM

Z dějin rozhlasu, televize a filmu 4 / [redakce Pavel Pitrák, Jiří Pazderák, Aleš Krumphanzl]. -- Praha : Národní technické muzeum, 2008. -- 167 s. : il., faksim. portréty. -- (Rozpravy Národního technického muzea v Praze ; 206). -- Redakční poznámka, grafy, o autorech - Bibliografie v textu - Historický vývoj profesionální barevné kinematografie / Zdeněk

Stuchlík - Restaurování a digitalizace filmových fotografií a skleněných negativů českého hraného filmu 1898–1992 / Jaroslav Karlíček - Polyekran a podobné exkluzivní filmové prezentace / Svatopluk Malý, Adolf Hejzlar, Miroslav Zapletal - Šestý (v nové edici Rozprav NTM čtvrtý) sborník obsahuje referáty přednesené na 10. konferenci Klubu rozhlasové, televizní a filmové techniky v květnu 2007 v kině Ponrepo. Těžiště přednesené a ve sborníku uveřejněné problematiky tentokrát v oblasti kinematografie (historický vývoj profesionální barevné kinematografie, videoprojektory, restaurování a digitalizace filmových fotografií a skleněných negativů, polyekran), ale je také zmíněna i prehistorie televize a moderní téma digitalizace v oboru archivace zvukových záznamů a písemných dokumentů v Českém rozhlasu. -- ISBN 978-80-7037-172-5 (brož.)

PANORAMA

Panorama filmové kritiky 4. = panorama of film criticism 4. / [editor textů Tomáš Seidl ; autoři textů Jiří Horníček ... et al.]. -- [Uherské Hradiště] : Asociace českých filmových klubů, 2011. -- 130 s. : il., portréty. -- Souběžný anglický text - Další autoři textů: Peter Michalovič, Jan Bernard. Tomáš Hála, Rudolf Urc, Mikołaj Jazdon, Akena Prokopová, Pavla Bergmannová, Jan Foll, Pavel Bednařík, Jaroslav Sedláček, Eva Filová, Maciej Gil, Gábor Böszörményi - Úvod, poznámky v textu, filmografie v textu, o autorech - Dvoujazyčný sborník textů ke stejnojmennému cyklu 37. LFŠ v Uherském Hradišti 2011. Projekt se věnuje rozvoji hlubší a soustavnější reflexe filmové tvorby čtyř národních kinematografií visegrádského prostoru - české, slovenské, polské a maďarské. Texty autorů z různých středoevropských zemí analyzují tvorbu Gustava Machatého, Krzysztofa Kieslowského, Eduarda Grečnera, Roberta Sedláčka, Fero Feniče. Další texty mapují i poslední filmovou sezónu v zemích Visegrádské čtyřky a přejí k narozeninám dvěma výrazným kritikům - Galině Kopaněvě a Pavlu Brankovi. -- (Brož.)

POHLAVNÍ

Pohlavní sklony v pořádku? : erotika v kultuře, kultura v erotice (v českém kontextu po roce 1989) / Radim Kopáč, Josef Schwarz (editoři). -- Vyd. 1. -- V Praze : Artes Liberales, 2011. -- 177 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, - Bibliografie v textu - Existuje český erotický film? / Josef Schwarz - Kniha pojednává o tom, jak se projevovala erotika v českém prostředí v porevolučním dvacetiletí v kontaktu s různými druhy umění, od literatury původní, přes výtvarné umění, komiks, fotografii, film, divadlo či hudbu, po literaturu překladovou. -- ISBN 978-80-904745-5-0 (brož.)

POHRIBNÝ, Jan

Kreativní světlo ve fotografii / Jan Pohribný. -- Vyd. 1. -- Brno : Zoner Press, 2011. -- 255 s. : (většinou barev.) il. -- Slovníček pojmů, o autorovi - Bibliografie na s. 255, rejstřík - Znamý český fotograf, zkušený pedagog a autor Jan Pohribný shrnuje své mnohaleté poznatky z profesionální fotografické praxe v mimořádné knize o kreativní práci se světlem (přirozeným i umělým) v tvůrčí fotografii. Vedle fotografií autora jsou v knize zastoupeny ukázky více než 50 dalších autorů (např. Miroslav Vojtěchovský, Vladimír Birgus, Antonín Kratochvíl, Taras Kuščynskij, Pavel Mára, Ivan Pinkava, Petr Šálek, Jindřich Štreit...) – skvělá jména a skvělé fotografie fotografických legend i zástupců mladé fotografické generace. -- ISBN 978-80-7413-143-1 (brož.)

PTÁČKOVÁ, Věra

Český divadelní kostým = Czech theatre costume / Věra Ptáčková, Barbora Příhodová, Simona Rybáková ; editor Jan Dvořák. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Pražská scéna : Institut umění - Divadelní ústav, 2011. -- 263 s. : (většinou barev.) il., faksim., portréty. -- Souběžný anglický text - Úvod, seznam vyobrazení, o autorkách - Bibliografie na s. 245–247, rejstřík jmenný - Výpravná dvoujazyčná kniha o divadelním kostýmu v českých zemích s hlavní studií teatroložky Věry Ptáčkové, doplněno pohledem na současný kostým od Barbory Příhodové a do dílny významné kostýmní výtvarnice Simony Rybákové. Monografie přináší chronologický přehled vývoje této umělecké disciplíny u nás, přibližuje zásadní etapy a tendence na tvorbě konkrétních klíčových osobností. Na 400 ilustrací především z bohatých fondů oddělení sbírek a archivu a fotografického fondu Institutu umění - Divadelního ústavu v Praze. -- ISBN 978-80-86102-71-9 (Pražská scéna : váz.). -- ISBN 978-80-7008-258-4 (Institut umění - Divadelní ústav : váz.)

STANDISH, Isolde

Politics, porn and protest : japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s / by Isolde Standish. - New York ; London : Continuum, 2011. -- x, 199 s. -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky na s. 157–163, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 171–176, rejstřík - Monografie zkoumá v politických a kulturně historických souvislostech jeden z klíčových proudů japonské kinematografie 60. a 70. let minulého století: tvorbu umělecky vyhraněných filmařů (Nagisa Ošima, Šohei Imamura, Jošišige Jošida, Susumu Hani, Kodži Wakamacu, Kihači Okamoto), kteří ve svých provokativních dílech otevírali tabuizovaná témata (politika, sex, pornografie a násilná revolta) a experimentovali s velmi odlišnými koncepcemi vizuálního stylu. -- ISBN 978-0-8264-3901-7 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.** S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

České a slovenské filmové hvězdy

(uzávěrka 30. listopadu 2011)

hostující editorka: Šárka Gmitterková

Ačkoliv v českém kulturním prostředí pozorujeme určitý přetlak panující kolem hvězd (ať už máme na mysli herce z filmů pro pamětníky nebo současné herecké stálice), je s podivem, že česká filmologie tomuto tématu dosud nevěnovala pozornost. Od roku 1979, kdy vyšla klíčová studie Richarda Dyera nazvaná prostě *Stars*, přitom teorie hvězd a hvězdnosti (star studies) přináší možnost lepšího porozumění kinematografii jako celku. Hvězdy provázejí filmové dílo od počátku jeho vzniku: nezřídka se s nimi kalkuluje již při psaní scénáře (role ve filmech typu *star vehicle*, typové obsazování), zejména však vstupují do výroby jako výrazný faktor ovlivňující realizační i postprodukční náklady (honoráře, procenta ze zisku, předpoklad filmové série), neboť hvězdné obsazení slouží jako jedna ze záruk očekávaného zisku připravovaného snímku – byť je tato jejich role některými studiemi zpochybňována. Svě nezastupitelné místo mají hvězdy při propagaci filmů a divákům nabízejí podobnou jistotu při výběru titulu jako žánr a mnohdy i srovnatelnou senzaci jako technické inovace.

Metodologické spektrum star studies zahrnuje různorodé přístupy – od nové filmové historie, rekonstruující prostřednictvím hvězd charakteristickou síť vztahů, dobových představ a ideálů, ale také každodenní výrobní praxi, přes analýzy hvězdných obrazů (star images), popisy klíčových rolí a kontextualizace ve vztahu k mimofilmovým diskurzům až po sociologické výzkumy divácké odezvy.

I za necelé tři dekády existence star studies můžeme vysledovat určitou dynamiku vývoje. Zpočátku se pozornost obracela ke starsystému v jeho nejčistší formě, tedy k éře klasického Hollywoodu 30. až 60. let 20. století. Sám Richard Dyer v předmluvě *Stars* varoval, že navzdory zobecnění je jeho koncepce hvězd a hvězdnosti cílená spíše na film než televizi a vztahuje se spíše na americkou než jakoukoliv jinou kinematografii. Postupem času však nabírá na síle snaha otevřít tuto disciplínu novým tématům (stále důraznější volání po vhodných nástrojích pro průzkum publika v reakci na současné hvězdy, televizní forma a její hvězdy), jevům (animované postavy jako specifické hvězdy) a médiím (internet, dvd a filmy o filmu, pohledy do zákulisí). Relativně nová je ale snaha vymezit se vůči převládajícím systémovým popisům, a to na bázi lokální historie; například v době maximálního vlivu klasického Hollywoodu poukázat na alternativní fungování národních kinematografií, které se sice v některých aspektech světově dominantní produkcí sytily a vzhlížely k ní, ale zároveň vyrůstaly ze specifického kulturně-politického prostředí.

Tento tematický blok *Illuminace* pojímáme jako součást širších snah o přeformulování stále převládající teorie hvězd a hvězdnosti, která se vyvinula na základě jednoho konkrétního období na konkrétním místě (klasický Hollywood). Jako taková již nemůže stačit dynamicky se rozvíjejícímu mikrohistorickému bádání, jež do centra pozornosti přivádí nová nebo dříve okrajová témata výzkumu. I star studies by tedy měly projít jistou inovací, aby se staly flexibilnější a adaptabilní i na lokální varianty hvězdnosti a popis jejich praktického fungování.

Cílem tematického bloku je tedy představit klíčové pojmy a strategie star studies a zároveň neztrácet ze zřetele lokální kontext, jenž užití některých termínů v daném prostředí komplikuje či dokonce znemožňuje.

Ke zpracování nabízíme následující témata, stejně jako vlastní vymezení dané problematiky:

1. Mezi kinematografií a divadlem – česká a slovenská herecká sláva a její historické kořeny v divadle; star divadla za první republiky coby líhně budoucích filmových talentů; hvězda versus umělec/umělkyně.
2. Filmové hvězdy za první republiky – kontext historický, nacionální, středoevropský, jazykový, genderový, dobové módy; téma lze zpracovat formou systémové studie nebo případové studie týkající se konkrétní osobnosti.
3. České a slovenské hvězdy a jiné kinematografie – úspěchy a kariérní zmary českých a slovenských stars v zahraničí; kontext, předpoklady a reflexe.
4. České filmové hvězdy versus slovenská kinematografie a naopak – prostupné, ale také skrytě konkurenční hvězdné prostředí, nadvláda českých hvězd do roku 1948, případ Paľo Bielik, dvě národnostní sekce nové vlny, slovenská herecká migrace po roce 1989.
5. České a slovenské filmové hvězdy před nástupem zvuku a po něm – nástup nových/jiných hvězd v závislosti na proměně žánrové produkce, nacionální a jazykové aspekty.
6. Artikulace hvězdnosti po roce 1948 – české a slovenské hvězdy v době budování socialismu, „býti hvězdou“ jako odměna za poctivou tvůrčí práci, rehabilitace hvězdnosti v 60. letech 20. století.
7. Reflexe zahraničních hvězd v české a slovenské kinematografii a médiích do roku 1989 – které hvězdy, odkud, proč a jak; které se naopak do místního kulturního povědomí dostat nemohly.
8. Současnost – české a slovenské filmové hvězdy po r. 1989; geneze, existence, reflexe, typologie.

Stručný výběr literatury:

Pam Cook – Philip Dodd (eds.), *Women and film. A Sight and Sound Reader*. London: Scarlett Press 1997, sekce Icons, s. 1–74.

Richard deCordova, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Champaign: University of Illinois Press 2001.

Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998.

Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Star and Society*. New York: Routledge 2004.

Joseph Garncarz, The Star System in Weimar Cinema. In: Christian Rogowski (ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema*. Rochester: Camden House 2010, s. 116–134.

Paul McDonald, *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower 2005.

Rachel Moseley (ed.), *Fashioning Film Stars – Dress, Culture, Identity*. London: British Film Institute 2005.

Laura Vichi, *L'uomo visibile / The Visible Man*. VIII International Film Studies Conference. Udine: Forum 2001.

Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French cinema*. London: Continuum 2000.

Počítačové hry jako expresivní médium

(uzávěrka 29. února 2012)

hostující editor: Jaroslav Švelch

Počítačové hry jsou relativně novým, překotně se vyvíjejícím médiem, jež se však již stalo objektem soustavné akademické pozornosti. Ačkoli se studium her zprvu zaměřovalo spíše obecně na jejich funkci ve společnosti nebo na jejich potenciální účinky na hráče, v posledních deseti letech se pozornost přenesla i na jejich schopnost vyjadřovat pomocí fikčního obsahu a systému pravidel postoje a emoce, a to záměrně i neúmyslně. Kritici, akademici i hráči se začali zajímat nejen o to, jak a proč se hry hrají, ale i o to, jaké významy nesou, a o to, co nám mohou říct o světě, o nás, o své vlastní vnitřní struktuře i o hrách jako svébytném médiu. Symbolickým aktem uznání her jako expresivního média pak bylo rozhodnutí Nejvyššího soudu Spojených států, podle něhož se na hry vztahuje první dodatek ústavy o svobodě slova.

Zakládající texty discipliny herních studií, jako knihy *Cybertext* od Espena Aarsetha a *Half-Real* od Jespera Juula, kladou důraz na systémovou povahu her jako média. Hry se sice mohou odehrávat v bohatě propracovaných alternativních vesmírech a fikčních světech, které známe z jiných médií, samotná interakce s nimi ovšem probíhá na základě určitých pravidel, která jsou neododdělitelnou součástí počítačových her coby komputačních objektů. Podle Marshalla McLuhana nová média obsahují média předchozí. Počítačové hry používají vyjadřovací prostředky filmu, literatury i komiksu, zároveň ovšem přinášejí novou možnost vyjádření: vyjádření procedurální.

Na vyjadřování počítačových her se můžeme dívat z mnoha úhlů pohledu. Prvním z nich se zaměřuje na vztah mezi systémem hry a systémem, jež simuluje. Už v devadesátých letech se diskutovalo o tom, zda simulace města v *SimCity* je vstřícnější k „levicovému“, nebo „pravcovému“ řízení. Ian Bogost v této souvislosti hovoří o procedurální rétorice – tedy o tom, že hrami lze vyjadřovat názor a že je lze používat jako persvazivní médium. Analyzuje například to, co hra *Grand Theft Auto: San Andreas* svými herními mechanikami říká o životě sociálně slabších vrstev v USA a o kultuře fast foodu. Jesper Juul hovoří o tom, že pravidla hry (či herní mechaniky) jsou ve vztahu k simulovanému systému nutně abstrakcí a zjednodušením. Toto zjednodušení přitom jen stěží může být neutrální, a proto se do pravidel simulací nutně promítají vztahy v naší společnosti a ideologie, které je vysvětlují.

Na hry se ovšem není nezbytné dívat jen technicistní optikou simulace a modelování. Herní mechaniky i hry jako takové lze vnímat i jako metafory. Doris Rusch a Matthew Weise píší o metaforickém herním designu a Jason Begy analyzuje například skákání v dvourozměrných „skákačkách“ ve stylu *Super Mario Bros* jako metaforu „získávání převahy“ založené na rozšířené metafoře „nahore je dobře“. Hry lze interpretovat jako morální podobenství (jak učinil Miguel Sicart se hrou *Shadow of the Colossus*) i jako podobenství o nejružnějších aspektech lidského života (jak se běžně interpretuje například hra *Passage* o Jasona Rohrera). Hry také vytvářejí smyšlené prostory se specifickými pravidly, které mohou vypovídat o vztahu člově-

ka ke světu kolem něj. Podobné interpretace pochopitelně zásadním způsobem závisí i na audiovizuální stránce her, jež spolu s herními mechanikami vytváří velice komplexní texty. Tento tematický blok *Illuminate* se pokouší identifikovat předpoklady pro schopnosti média počítačových her nabízet významy, stejně jako pro možnosti hráčů tyto významy identifikovat a účastnit se na jejich vytváření. Jedná se o první podobnou publikaci o tomto médiu v češtině, a proto uvítáme příspěvky z nejrozličnějších disciplín a subdisciplín vztahujících se k počítačovým hrám, jako jsou například mediální studia, filmová věda, literární věda, psychologie, kognitivní věda. Ke zpracování nabízíme následující tematické okruhy (je však vítáno také vlastní vymezení dané problematiky):

1. Ontologie počítačové hry jako média: Jaký typ objektu je počítačová hra a jak spolu souvisí její dílčí složky – obraz, zvuk, pravidla, kód.
2. Konvence a žánry v médiu počítačových her: Do jaké míry hry závisí na zažitých vzorcích.
3. Hra, metafora, symbol. Jakým způsobem nám mohou literárněvědné, sémiotické a kognitivní teorie pomoci interpretovat počítačové hry?
4. Počítačové hry a ideologie. Které ideologie se ve hrách projevují a jak?
5. Světy počítačových her: Jakým způsobem jsou konstruované? Jak souvisí s fikčními světy v jiných médiích?
6. Počítačové hry, etika a agence: Jak interpretovat akty hráče ve světě počítačové hry?
7. Experimenty v herním designu. Co o médiu vypovídají?

Každé z těchto témat lze pojmut jako teoretickou, empirickou, historickou nebo případovou studii. Je možné věnovat se jak hrám samotným coby textům, tak recepci, produkci a hraní jako sociální aktivitě.

Stručný výběr literatury:

Ian Bogost, *Persuasive Games*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.

Ian Bogost, Videogames are a Mess. Online: <www.bogost.com/writing/videogames_are_a_mess.shtml>.

Henry Jenkins, Game Design as Narrative Architecture. In: N. Wardrip-Fruin – Pat Harrigan (eds.), *First Person: New Media as Story, Performance, Game*. Cambridge: MIT Press 2004.

Henry Jenkins, Games, the New Lively Art. In: Jeffrey Goldstein (ed.), *Handbook for Video Game Studies*. Cambridge: MIT Press 2005, s. 175–189.

Jesper Juul, A Certain Level of Abstraction. *The Ludologist*. 2007. Online: <www.jesperjuul.net/text/acertainlevel>.

Jesper Juul, *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds*. Cambridge: The MIT Press 2005.

Jason Rohrer, The Game Design of Art. *The Escapist*, červen 24, 2008. Online: <www.escapistmagazine.com/articles/view/issues/issue_155/4987-The-Game-Design-of-Art>.

Doris C. Rusch – Matthew Weise, Games about LOVE and TRUST? Harnessing the Power of Metaphors for Experience Design. In: *Proceedings of the 2008 ACM SIGGRAPH symposium on Video games*. New York: ACM 2008.

Miguel Sicart, *The Ethics of Computer Games*. Cambridge: MIT Press 2009.

3/2012

Industrial Trends: Genre and the Movie Business
Special English-Language Edition

(deadline 30 June 2011)

Guest Editor: Richard Nowell

Conceptions of film categories have served as a longstanding cornerstone of industry practice, one which preconditions the rationalization of production decisions, the mobilization of content and themes, the tailoring of distribution strategies, the formulation of marketing campaigns, and the nature of exhibition and delivery. Yet, despite calls for scholars to centralize consideration of industry logic and activity (Williams; Neale 1990), little is known about the precise and complex ways in which, what could loosely be called, "genres" have actually shaped, and continue to shape, the global movie business. The industrial dimensions of film genre remain sketchily theorized and poorly understood to such an extent that genre's contributions to relations between industrial operations, to the trans-media and transnational dynamics of global cinema, and to the industrial appropriation of extra-industrial discourses, remain something of an undiscovered archipelago obscured by canonicity and epoch-governed historiography. Nevertheless, an invaluable opportunity to reconsider how genre influences industry conduct has been provided by three key contributions to genre studies: recognition of the ever-changing and continuously contested discursive character of film groupings (Altman; Mittell; Naremore; Neale 1993); appreciation of the logic and results of calculatedly "hybrid" approaches to the content of motion pictures and their marketing campaigns (Altman; Balio; Klinger; Staiger); and deeper understandings of the opportunistic short-to-medium-term economic logic that ensures the generation of passing fads, cycles, and trends (Moretti; Nowell; Romao; Stanfield). Subjecting the industrial character of film genre to new and sustained scholarly interrogation is therefore both timely and essential given genre's status as a governing principle of industry activity, the impact of which is felt both vertically and horizontally, cutting, as it does, across the various branches and sectors of a given industry, as well as across media, across national borders, and across reception cultures. It is with these points very much in mind that *Illuminace*, the Czech Republic's leading film studies journal, is preparing a special English-language edition which will focus on how concepts of genre have shaped industrial logic, strategy, and conduct, in different locations, and at different historical junctures. Possible topics for essays which will be considered for inclusion in the special edition therefore include but are not restricted to:

- theorizing genres industrially
- the logic underwriting hybrid production and promotion strategies
- genres and high-end media properties
- genre in relation to sequels, adaptations, remakes, and "re-boots"
- largely ignored but industrially important product lines, film-types, and fads
- genre filmmaking and its relationships to topicality and "the newsworthy"
- intersections of public-sphere discourse and industry practice

- the functions and dimensions of genre categories in art and boutique cinema
- exploitation cinemas and their genres
- cross-media influences on industrial decision-making
- the transnational configurations of film fads, cycles, and trends
- genre's roles in distribution patterns and strategies
- invoking genres and generic discourse to promote and publicize movies
- genres of extra-filmic epiphenomena: posters, trailers, websites etc...
- genres and questions of exhibition practice
- packaging and repackaging genre films for home consumption

Please send by 30 June 2011 your 250 word abstract and a short academic biography to richard_nowell@hotmail.com. All notifications of acceptance will be emailed no later than 14 July 2011. If an abstract is accepted, essays are to be 36,000–72,000 signs, which equates roughly to 5,500–9,000 words (including footnotes and a 100–200 word abstract). This special edition of *Illuminace* will be published in hardcopy in 2012 and will be accessible online through the EBSCO database.

Yours Sincerely,
Dr. Richard Nowell, Guest Editor, *Illuminace*.

Richard Nowell, currently lecturing in Prague, is the author of *Blood Money a History of the First Teen Slasher Film Cycle* and has articles published or forthcoming in *Cinema Journal*, *Journal of Film and Video*, *Post Script*, and *The New Review of Film and Television Studies*.

Works Cited:

- Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.
- Tino Balio, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939 (History of the American Cinema, Volume 5)*. London: Simon & Schuster Macmillan 1993.
- Barbara Klinger, Digressions at the Cinema: Reception and Mass Culture. *Cinema Journal* 28, 1989, n. 4, p. 3–19.
- Jason Mittell, A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, 2001, n. 1, p. 3–24.
- Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London: Verso 2005.
- Steve Neale, Melo talk: on the meaning of use of the term 'melodrama' in the American trade press. *The Velvet Light Trap* 32, 1993, n. 3, p. 66–89.
- Steve Neale, Questions of Genre. *Screen*, 31, 1990, n. 1, p. 45–66.
- Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film*. New York: Continuum 2011.
- Tico Romao, Engines of Transformation: An Analytical History of the 1970s Car Chase Cycle. *New Review of Film and Television Studies*, 1, 2003, n. 1, p. 31–54.
- Janet Staiger, Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. *Film Criticism*, 22, 1997, n. 1, p. 5–20.

Peter Stanfield, Crossover: Sam Katzman's Switchblade Calypso Bop Reefer Madness Swamp Girl or 'Bad Jazz', Calypso, Beatniks and Rock 'n' Roll in 1950s Teenpix. *Journal of Popular Music*, 29, 2010, n. 3, p. 437–455.

Alan Williams, Is a Radical Genre Criticism Possible? *Quarterly Review of Film Studies*, 9, 1984, n. 2, p. 121–125.

4/ 2012

Alexander Hackenschmied Mami a Mimi

(uzávěrka 31. srpna 2012)

editorka tematického bloku: Lucie Česálková

Hlavní náplní monotematického bloku *Illuminace* 4/ 2012 bude edice dopisů zasílaných Alexandrem Hackenschmiedem matce a přítelkyni Mimi (Jitce) Gollerové v letech 1931 až 1941. Toto archivní svědectví doplní několik hackenschmiedovských studií.

Film a opera

(uzávěrka 30. listopadu 2012)

hostující editorky: Petra Hanáková a Kateřina Svatoňová

Přestože se *Illuminace* v minulosti zabývala vztahem filmu a jiných uměleckých druhů, opeře zde byla věnována jen minimální pozornost (výjimkou je například stručná zmínka v textu Lindy Hutcheonové „Co se děje při adaptaci“ z čísla 1/2010). Cílem připravovaného čísla bude jednak tuto mezeru částečně zaplnit, jednak otevřít v českém prostředí nová badatelská témata související s tímto vztahem. Zároveň chce tento tematický blok otevřít prostor pro zkoumání vizuální stránky operního představení a jeho vztahu k filmovému obrazu; nastínit tedy témata, která jsou díky své mezioborové pozici částečně opomíjena jak v muzikologických a teatrologických pracích, tak i ve výzkumech vizuálních studií.

Odborné texty zaměřené na vztah filmu a opery se obvykle soustřeďují na možnosti převedení opery do filmu z hlediska teorie adaptace. Mezi často zmiňovaná díla patří Syberbergova adaptace Wagnerova *Parsifala* nebo Powellova a Pressburgerova adaptace Offenbachových *Hoffmannových povídek* (obojí viz např. Citron 2000). Zajímavé adaptace lze ovšem nalézt i v českém prostředí – stejně jako jinde ve světě, již v éře němého filmu. Adaptace jsou nicméně jen jedním aspektem vztahu mezi operou a filmem. Některá operní představení využívají filmové projekce (za všechny lze uvést slavnou Chaseovu inscenaci Brittenovy opery *Utažení šroubu z roku 1969*). Dále je třeba zmínit filmy, které v jistém ohledu tematizují operní produkci (AMADEUS, FARINELLI) nebo využívají operu jako nediegetickou hudbu (APOKALYPSA, abychom uvedli často citovaný příklad, nebo současnější MELANCHOLIA). Vztahy mezi filmem a operou lze vnímat také z hlediska pohybu uměleckých pracovníků mezi filmovým a operním oborem. Původně filmoví režiséři se příležitostně pouštějí do operní režie a naopak. Sem patří například práce operního a filmového režiséra Patrice Chéreaua, autora slavné bayreuthské inscenace Wagnerovy tetralogie *Prsten Nibelungův* (1976–1980).

Audiovizuální záznam tohoto představení je v současnosti, podobně jako u mnoha jiných inscenací, distribuován na DVD nosičích, čímž se dostáváme k dalšímu okruhu témat: s rozvojem techniky audiovizuální reprodukce vztahy mezi filmem a operou ještě zintenzivňují. Svědčí o tom například živé přenosy z představení vídeňské Státní opery na obrazovku umístěnou před budovou na náměstí Herberta von Karajana. Na plátna kin se dostává tzv. „alternativní obsah“, tedy přímé přenosy divadelních představení, sportovních událostí a koncertů populární hudby. A právě přímé přenosy operních inscenací (u nás zprostředkovávané distribuční společností Aerofilms) znamenaly z hlediska úspěšnosti alternativního obsahu průlom. V divadelní sezóně 2009/10 se představení z newyorské Metropolitní opery promítala živě na 1000 pláten ve 44 zemích. Filmová studia zpočátku nepodporovala pronikání alternativního obsahu do kin, protože ho považovala za konkurenci. Tento trend se v poslední době mění a studia začínají alternativní obsah sama produkovat a distribuovat. Londýnský operní dům Royal Opera House se například ze své vlastní iniciativy spojil s montrealskou filmově-distribuční společností DigiScreen, která se nyní stará o záznamy představení a je-

jich distribuci na DVD nosičích i o živé vysílání do kin. Živý přenos může zpřístupnit operu publiku, které je zvyklé chodit do kina, ale do divadla by z různých, například finančních, důvodů nešlo. Pragmaticky orientovaná filmová studia se zase především snaží přilákat do kin příznivce opery, kteří jinak kina nenavštěvují.

I když tedy byla doposud věnována pozornost hlavně problematice adaptace, vztahy mezi filmem a operou jsou různorodé a lze na ně nahlížet z různých perspektiv. Podstatné je, že při všech těchto „relokačních“ procesech dochází k proměně divácké zkušenosti, ale i ke vzájemným prolínáním obou vstupních médií či k proměně formálních a kompozičních prostředků – a to jak v rovině výstavby prostoru děl a obrazů (do nichž vstupuje i prvek výtvarný, scénický a architektonický), tak v rovině herecké (ovlivňuje podobu figurace a gestiky). Rádi bychom omezili naznačený široký rozptyl témat v souladu s profilací časopisu *Illuminace* z posledních let a zaměřili se na ta, kterým pozornost zatím věnována nebyla. Pro připravované číslo jsou tedy vítány příspěvky zaměřené na společenský, ekonomický a technický (technologický) kontakt mezi operou a filmem, ale i na jmenované proměny kontextu kulturně historického. Číslo tak má být příspěvkem k dějinám specifické oblasti kinematografie, která bývá přehlížena, i k výzkumům vizuálních a performačních studií, spojených převážně s českým prostředím. Konkrétně se zaměříme na:

- ekonomické, společenské a technické aspekty distribuce přímých přenosů oper do českých kin: marketingové strategie, mediální reprezentace, kulturní (symbolické) významy, technická reprodukce, prostor divadla versus prostor kina...;
- záznamy operních představení na DVD; marketingové a distribuční strategie;
- historie, produkční kontext a recepce filmových adaptací opery v českém prostředí v období němého a zvukového filmu;
- propojování filmu a opery, vzájemné formální výpůjčky z hlediska intermediálních, intertextuálních či relokačních teorií;
- analýzy a komparace kompozičních, figurálních, či narativních struktur opery vs. její adaptace;
- příkladové studie vztahů mezi filmem a operou v českém prostředí;
- filmová opera v kontextu „performance studies“ jako možném metodologickém rozšíření vizuálních studií;
- film jako opera (či její nástupce), operní kvality filmu.

Stručný výběr literatury:

Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale de jugement*. Paris: Éditions de Minuit 1979.

Gianfranco Casadio, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*. Ravenna: Longo editore 1995.

Martin Cikánek, *Kreativní průmysly – příležitost pro novou ekonomiku*. Praha: Institut umění – divadelní institut 2009.

Marcia J. Citron, *Opera on Screen*. New Haven – London: Yale University Press, 2000.

Nigel Culkin – Norbert Morawetz – Keith Randle, *Digital Cinema as Disruptive Technology*:

Exploring New Business Models in the Age of Digital Distribution. In: Shenja Van Der Graaf – Yuichi Washida (eds.), *Information Communication Technologies and Emerging Business Strategies*. London: Idea Group Publishing 2007, s. 160–178.

Exploring Alternatives. *Film Journal International* 113, 2010, č. 6., s. 3.

Is Alternative Content Working? *Film Journal International* 112, 2009, č. 10.

Youssef Ishaghpour, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: La Différence 1995.

Jaroslava Janáčková, Její pastorkyňa: kniha, opera, film a román ve vztahu k textu dramatu. In: *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Nakladatelství Akropolis 2010, s. 359–368.

Joe Jeongwon – Theresa Rose (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York: Routledge 2002.

Bernhard Kuhn, *Die Oper im italienischen Film*. Essen: Die Blaue Eule 2005.

Přemysl Martínek, Zapomeňte na Jarmusche, jdeme na fotbal / Dnešní alternativa vůči mainstreamu. *Cinepur* 17, 2010, č. 70, s. 6–9.

Opera & ballet at the cinema. *Cinema Technology* 22, 2009, č. 22 s. 44–48.

Réal La Rochelle, *Opérascope. Le film-opéra en Amérique*. Montréal: Triptyque 2003.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

Pokyny pro autory:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.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, 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 započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém

pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučuje zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, resp. podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

10 Festival of Film Animation Olomouc[®]

PŘEHLÍDKA ANIMOVANÉHO FILMU



www.pifpaf.cz 8-11 prosinec 2011
December

Holci a kluky v animaci

Goys and Birls in Animation

Světlo a tma živé animace

Light and Darkness of Live Animation

PAF Rewind: Rotoskopie

PAF Rewind: Rotoscopy

Soutěž Jiné vize

Competition: Other Visions

Aport animace

Aport Animation

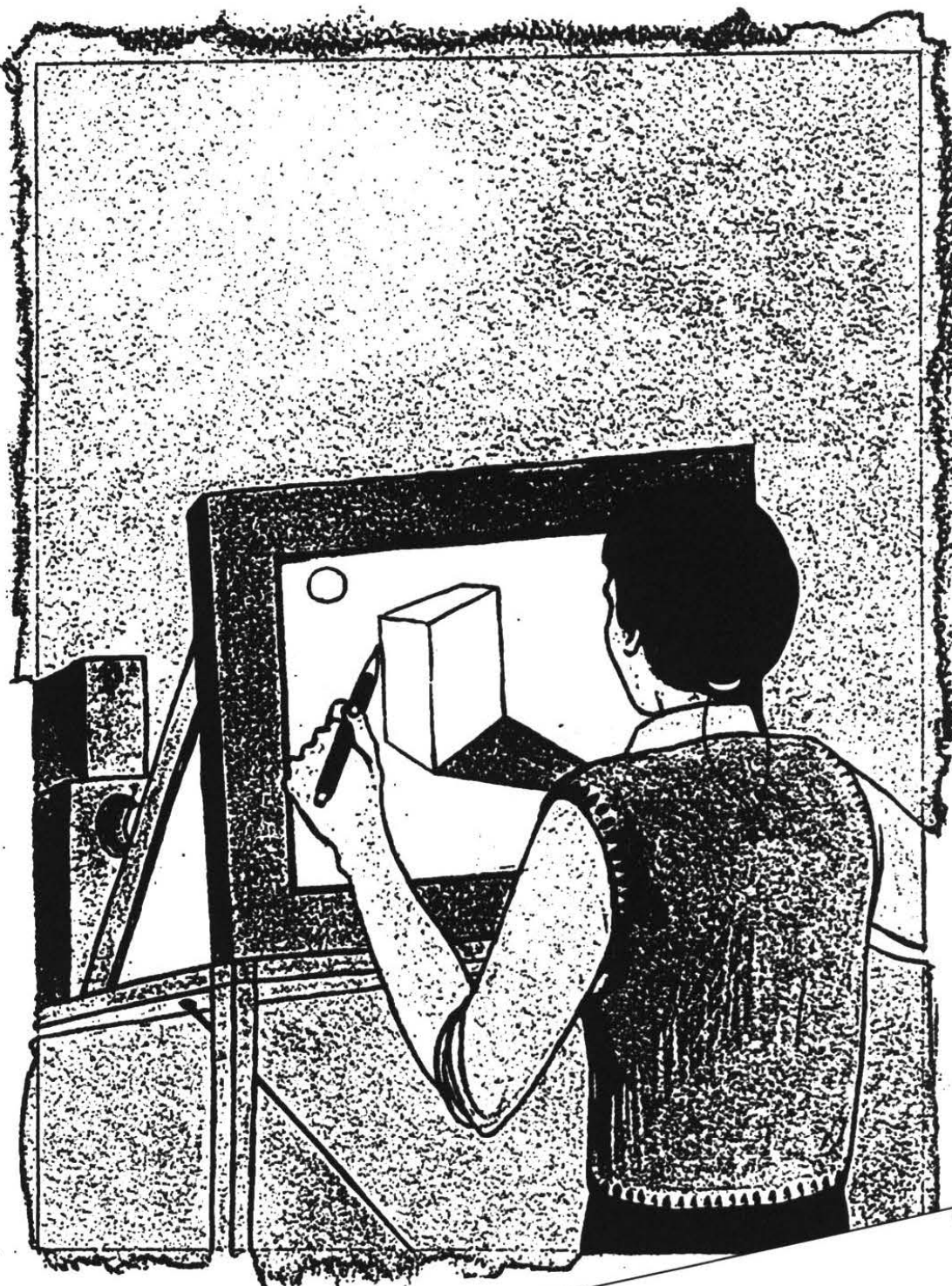
Konvikt Resident

Konvikt Resident

PAF Kult

PAF Cult

PAF Art



www.facebook.com
/PAFOlomouc

Umělecké centrum
Univerzity Palackého,
Univerzitní 3, Olomouc

články

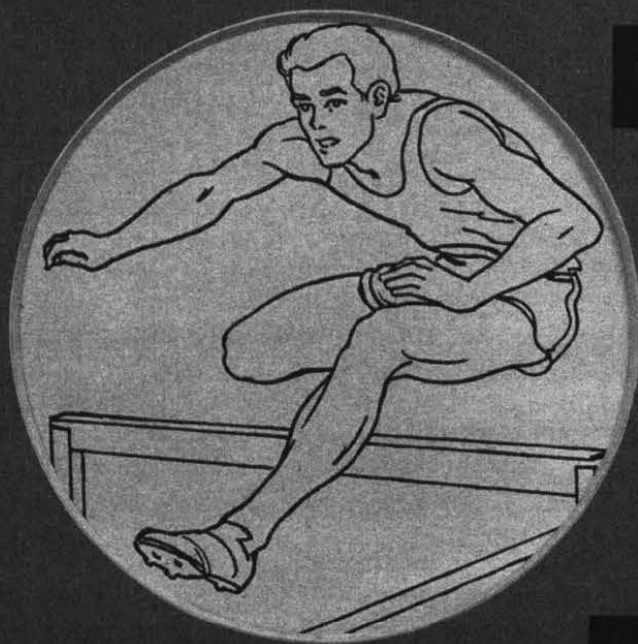
archiv

polemiky

recenze

zprávy

Filip Turek, Z dějin umění: Michelangelo Buonarroti, Studie letící postavy, 1533



**současný pohled
na nesoučasné umění**

u m ě n í A r t

www.umeni-art.cz

Časopis Ústavu dějin umění
Akademie věd České republiky

Vychází šestkrát ročně
Cena 99 Kč

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

www.iluminace.cz

Redakce / Editors:

LUCIE ČESÁLKOVÁ,
JAN HANZLÍK, IVAN KLIMEŠ

PETR SZCZEPANIK (Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Redakční rada / Editorial Board:

ANNA BATISTOVÁ, PETR BEDNAŘÍK,
PETR BILÍK, KAREL ČADA, JANA DUDKOVÁ,
NATAŠA ĎUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ,
MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN,
ALICE LOVEJOY, MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, PAVEL SKOPAL,
KATEŘINA SVATOŇOVÁ, KAREL THEIN,
VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout: Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988, fax ++420/2/2423 1948

Vydává / Published by:

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia (CEFS) / Iluminace is the publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies

Sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2010

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4× ročně. Cena jednoho čísla 85,- Kč
MK ČR E 55255; MIČ 47285

Předplatné zajišuje / Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko
300 Kč

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
tel. ++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries

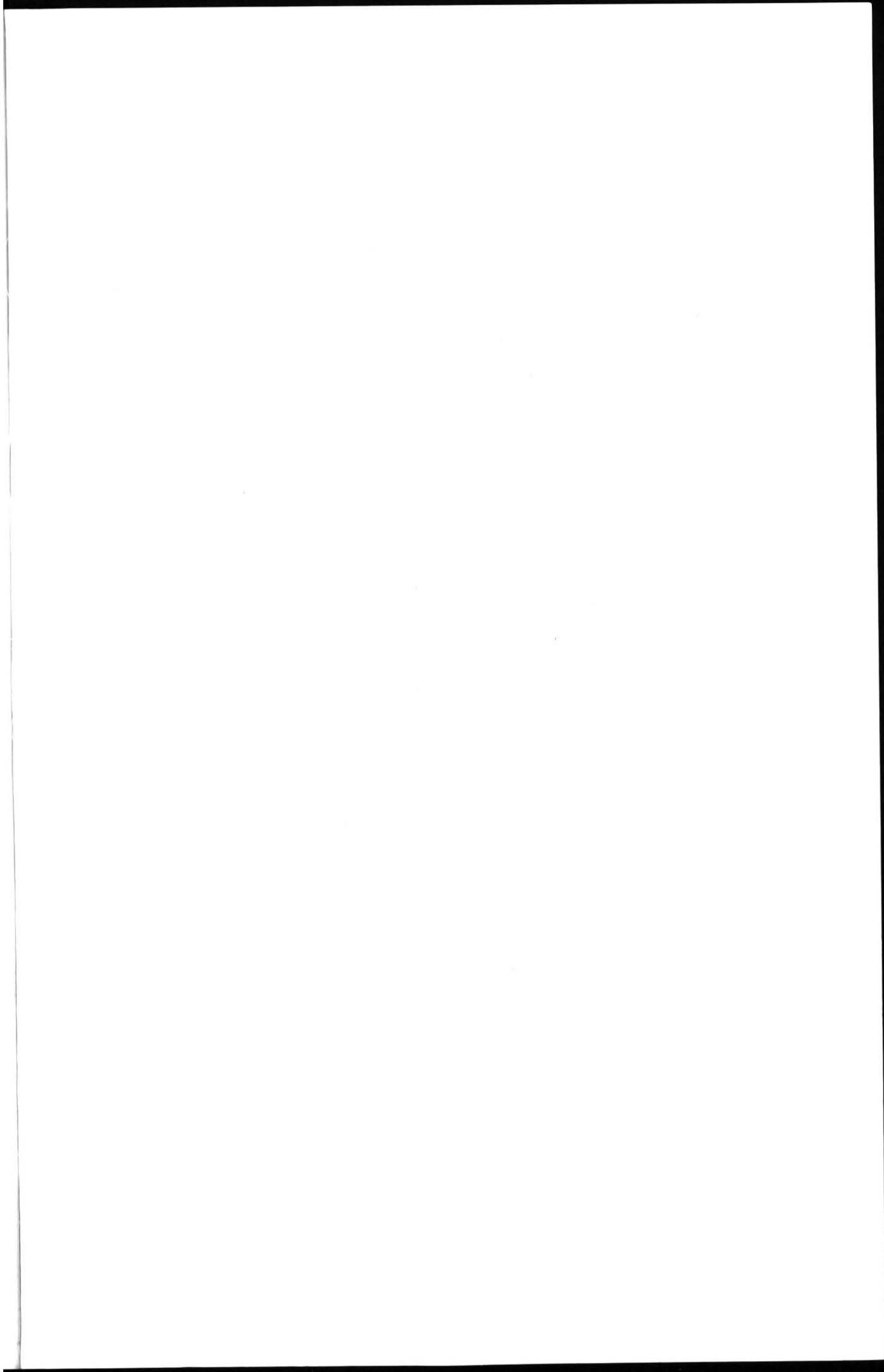
Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Florin Piersic jako dobrodruh Mărgelatu ve filmu *Vzpouza podsvětí* (Misterele Bucureștilor),
režie Doru Năstase, Rumunsko 1983.



35 029/2011/3



10108028 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdržení ducha i skutečnosti do jasů, notnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochopně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustín i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, pohled do podstaty věcí, není záležitost chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veskerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co vše je život? A co vše je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.