

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2012



35029/2012/4

Front cover / Na obálce:

Snímek z filmu *Člověk z mramoru / Man of Marble* (Andrzej Wajda, 1977).

ILUMINACE

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

4 / 2012

Ročník / Volume 24

MAIN TOPIC / TÉMA:
SCREEN INDUSTRIES IN EAST-CENTRAL EUROPE

OBSAH

Články

- Václav Macek:** Karel Pečený versus Pavol Čambala.
O dvou letech spolupráce Aktuality a Nástupu (1938–1940) 5

Články k tématu

- Editorial 27
Balázs Varga: Take the Money and...? Questions of Self-governance
in the Hungarian Film Industry 29
Marcin Adamczak: Polish Cinema after 1989. A Quest for Visibility
and a Voice in the Market..... 45
Anna Misiak: The Polish Film Industry under Communist Control.
Conceptions and Misconceptions of Censorship..... 61
Beata Hock: Coming into Age/ncy. Women in Filmmaking — The Hungarian Case..... 85

Hlasy z praxe

- Pavel Berčík:** Půjčka za oplátku aneb Počátky minoritních koprodukcí v Česku..... 103

Ad fontes

- Jarmila Petrová:** Artur Heller-Film 1936–1941 (1946)..... 110

Obzor

- Martin Franc:** Velmi dobrý standard (*Pavel Skopal /ed./, Naplánovaná kinematografie.
Český filmový průmysl 1945 až 1960*) 113
Tereza Hadravová: Proč se dnes ptát po filmu jako umění
(*Berys Gaut, A Philosophy of Cinematic Art*) 117
Jan Hanzlík: Bridging the Gaps
(*Screen Industries in East-Central Europe Conference, Brno 2012*)..... 120

Projekty

- Alena Otmarová:** Vliv polymerní podložky a podmínek uložení
na stabilitu barevných kinematografických filmů 123

Přílohy

- Z přírůstků Knihovny NFA..... 128
Obsah XXIV. ročníku..... 133

110488

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



CONTENTS

Articles

- Václav Macek:** Karel Pečený vs. Pavol Čambala.
Two Years of Cooperation Between Aktualita and Nástup (1938–1940)..... 5

Theme Articles

- Editorial 27
- Balázs Varga:** Take the Money and...? Questions of Self-governance
in the Hungarian Film Industry 29
- Marcin Adamczak:** Polish Cinema after 1989.
A Quest for Visibility and a Voice in the Market 45
- Anna Misiak:** The Polish Film Industry under Communist Control.
Conceptions and Misconceptions of Censorship..... 61
- Beata Hock:** Coming into Age/ncy. Women in Filmmaking — The Hungarian Case..... 85

Film Industry Voices

- Pavel Berčík:** Measure for Measure. The Beginnings of Minority Coproduction
in the Czech Republic 103

Ad fontes

- Jarmila Petrová:** Artur Heller-Film 1936–1941 (1946) 110

Horizon

- Martin Franc:** A Very Good Standard (*Pavel Skopal /ed./, Naplánovaná kinematografie.*
Český filmový průmysl 1945 až 1960) 113
- Tereza Hadravová:** Why Question Cinema as Art Today
(*Berys Gaut, A Philosophy of Cinematic Art*) 117
- Jan Hanzlík:** Bridging the Gaps
(*Screen Industries in East-Central Europe Conference, Brno 2012*)..... 120

Projects

- Alena Otmarová:** The Impact of Polymer Layer and the Conditions
of Deposition on the Stability of Color Films 123

Appendices

- Recent Acquisitions of the NFA Library 128
- Contents of Volume XXIV of *Iluminace* 133

Václav Macek

Karel Pečený versus Pavol Čambala

*O dvoch rokoch rokoch spolupráce Aktuality
a Nástupu (1938–1940)¹⁾*

Pri príprave opraveného a doplneného druhého vydania *Dejín slovenskej kinematografie* je potrebné do nového textu okrem iného zahrnúť výsledky výskumov, ktoré boli publikované po roku 1996 v Čechách, na Morave i na Slovensku. Za toto pomerne dlhé obdobie sa objavili početné štúdie, knihy, zborníky, monografie, ktoré vo väčšej alebo menšej miere dopĺňajú či aj menia obraz toho, ako sme zobrazovali premeny kinematografie pred takmer dvadsiatimi rokmi.

Výrazne sa doplnil obraz kinematografie v rokoch 1938–1945, ktorý naša povojnová filmová historiografia buď obchádzala alebo skreslovala. Z mnohých príspevkov ktoré musíme brať do úvahy, stojí za pozornosť rozsiahla štúdia Karla Margryho: „Filmové týdeníky v okupovaném Československu“, ktorá predtým, než vyšla v *Iluminaci*,²⁾ bola uverejnená v štvrťročníku *Historical Journal of Film, Radio and Television*.³⁾

Jún 1937 – október 1938

**Od premiéry prvého čísla AKTUALITY, československého filmového týždenníka,
po premiéru NÁSTUPU, slovenského zvukového týždenníka**

Vzťah medzi slovenskou a českou kinematografiou získal nový rozmer na konci tridsiatych rokov. Predtým sa o ňom hovorilo najmä v súvislosti s niektorými hranými filmami resp. s Plickovým opusom *ZEM SPIEVA*, ale v závere druhej dekády spoločnej Československej republiky sa vynorili aj otázky týkajúce sa filmového spravodajstva.

1) Nasledovný text by nevznikol bez pomoci Terezy Czesany Dvořákové z Filozofickej fakulty UK v Prahe a Petry Hanákové zo Slovenskej národnej galérie v Bratislave, ktorých rady mi pomohli objaviť pre mňa predtým neznáme historické dokumenty.

2) Karel Margry, Filmové týdeníky v okupovaném Československu. *Iluminace* 21, č. 2, 2009, s. 83–134. Tato studie je též citována dále v textu.

3) Karel Margry, Newsreels in Nazi-occupied Czechoslovakia: Karel Peceny and his Newsreel Aktualita. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24, 2004, č. 1, s. 69–117.

V spomínanej štúdii Karel Margry uvádza jednu podkapitolu titulkom „Slovenský týdeník Aktuality NÁSTUP“ (s. 105). O dve strany neskôr píše, že Pečený chcel v októbri 1939 prerušiť spojenie s Nástupom a distribuovať „svuj týdeník na Slovensku jinak“ (s.107).

Podľa starších prác slovenských historikov, aj podľa Pavla Čambalu, vtedajšieho riaditeľa Ústrednej správy spojených kín, v novembri 1938 začal vychádzať SLOVENSKÝ ZVUKOVÝ TÝŽDENNÍK NÁSTUP. Aby sme mohli zaujať stanovisko, musíme overiť hypotézu, že pod týmto názvom Karel Pečený vydával AKTUALITU upravenú a premenovanú pre slovenský trh.

Nikto nebude spochybňovať, že iniciatíva pre vznik Nástupu nepatrila Karolovi Pečenému, ale určite viacerým postavám slovenskej politiky a kinematografie. Bez nároku na úplnosť môžem spomenúť Ivana J. Kovačeviča, Pavla Čambalu, Alexandra Macha. Aktualita nevyrábala špeciálne vydanie pre slovenský trh, na rozdiel od nemeckej verzie, ktorá prestala vychádzať po č. 36/1938, jej žurnál bol jednotný pre celé Československo (vždy bol v češtine s výnimkou šotu *Andrej Hlinka do slovenskej zeme*, AKTUALITA č. 35/1938) až do vyhlásenia autonómie Slovenska 6. októbra 1938 v dôsledku mníchovskej dohody. V polovici októbra 1938 Karel Pečený nechal vyprodukovať slovenskojazyčnú podobu týždenníka AKTUALITA č. 42/1938 — všetky príspevky boli také isté ako český variant, ale komentár už bol preložený do slovenčiny. Nasledujúce dve čísla — 43/1938 a 44/1938 — už predstavovali špeciálne slovenské verzie, s odlišnou dramaturgiou oproti českým vydaniám, niesli stále názov AKTUALITA.

V prvom novembrovom týždni — 6. novembra 1938 — sa už neobjavuje v slovenských kinách AKTUALITA, ale nový SLOVENSKÝ ZVUKOVÝ TÝŽDENNÍK NÁSTUP. Čo sa stalo? Aktualita zanikla? Bola premenovaná? Kam sa podela? Aby sme našli odpovede, môžeme pokračovať vysvetlením, kedy a za akých podmienok je možné označiť filmový týždenník za mutáciu a kedy platí jeho charakteristika ako nezávislej snímky.

Ministerstvo priemyslu, obchodu a živnosti v roku 1935 vydalo nariadenie, podľa ktorého 20 % materiálu v každom žurnále musí byť o Československu.⁴⁾ Obchod s filmovými týždenníkmi v Československu ovládali v druhej polovici tridsiatych rokov americké týždenníky spoločností Fox a Paramount a nemecká spoločnosť UFA s vlastnými zvukovými týždenníkmi.⁵⁾ Každá z týchto spoločností dodávala pod svojou značkou do kín titul schválený cenzúrou, ktorý obsahoval obvykle minimálne dva šoty z Československa a s českým komentárom (slovenský komentár až do výroby Elite-žurnálu na jar roku 1938 nikto nepoužíval). Dramaturgia žurnálov závisela od stratégie majiteľov, v prípade Zvukového týždenníka UFA sa viac či menej zjavne propagovalo nacistické Nemecko, ostatné žurnály propagovali demokratické štáty a kultúru demokracie, v amerických hrala podstatnú úlohu zábava. Väzba na ich „domáce“ — nemecké či americké — spravodajstvo bola voľná, boli to „výrobky“ globálne, ale aktualizované pre československý trh (jazykom, šotmi, dramaturgiou).

Ich majitelia investovali peniaze a očakávali ich návratnosť prostredníctvom požičovného.

O dva roky neskôr, 4. novembra 1941, sa uskutočnilo informatívne rokovanie zástup-

4) Vyhláška ministerstva priemyslu, obchodu a živnosti z 24. 1. 1935. *Kinema*, 1935, č. 9–10, s. 77.

5) Pavel Z e m a n, Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Illuminace* 11, 1999, č. 1, s. 86.

cov Auslandswochenschau a predstaviteľov Nástupu, slovenskej filmovej spoločnosti, ktoré pripravovalo náhradu za zmluvu medzi Nástupom a Universum Film AG (Ufa) zo dňa 15. marca 1940. Tam nájdeme odpoveď na otázku, či v novembri roku 1938 vznikol len „slovenský týdeník Aktuality“ alebo vznikol nový samostatný týždenník.⁶⁾ Na stretnutí sa diskutovalo aj o úvodnej titulke. Slovenskí zástupcovia nesúhlasili s tým, aby sa na plátne objavilo označenie „Nástup, slovenský zvukový týždenník v spolupráci s Ufou“. Argumentovali tým, že keď „Nástup uzaviera ujednania s Deutsche Wochenschau, je celkom zbytočné robiť pritom propagandu obchodnej firme, akou je UFA“.⁷⁾ Pavol Čambala zdôraznil, že už v zmluve s Aktualitou z decembra roku 1938 bolo uvedené, že Ústredná správa spojených kín, ako predchodca Nástupu, si zabezpečila „absolútnu ingerenciu a gesciu tak pri nakrúcaní slovenských scén ako aj pri výbere cudzieho materiálu, pri zostavovaní komentárov, pri synchronizovaní atď.“.⁸⁾

V žiadosti o milosť Karla Pečeného zo dňa 4. 8. 1947, adresovanej prezidentovi republiky, máme túto informáciu potvrdenú aj od druhého účastníka kontraktu z decembra roku 1938: „V Nástupe v našich rukou byly jen práce technicko-výrobní — redakci a námět si obstarávali a dodávali Slováci sami.“⁹⁾ Môžeme si to doplniť aj Pečeného tvrdením z jeho správy o činnosti počas rokov 1939 — 1945, keď uvádza, že z Aktuality „sa stal pohybový dodávateľ kamerových štábů a techniky za stanovenou cenu“.¹⁰⁾

Treba ešte pripomenúť, že prechod k novému týždenníku bol postupný. Pečený sa adaptoval na zmenené podmienky, na vznik druhej Česko-slovenskej republiky tým, že vytvoril slovenskú verziu AKTUALITY, ktorá sa premietala ako AKTUALITA, československý filmový týždenník, ale určený pre Slovensko. Podobne, ako keď vyrábala pred 6. októbrom 1938 nemeckú verziu AKTUALITY pre Sudety.

V prípade Aktuality čísiel 43/1938 a 44/1938 sa v pražskom štúdiu sústredili technicko-výrobné práce, ale aj dramaturgia, redakcia, komentáre, toto bola AKTUALITA pre Slovensko.

O dva týždne neskôr vznikol NÁSTUP, ktorý Aktualita vyrábala, ale ho neurčovala.

Zdá sa mi teda správne tvrdenie Čambalu, Rumanovského, Mihálíka, ale aj tvrdenie v *Dejinách slovenskej kinematografie* (1997), že sa u nás od novembra roku 1938 nepremietal „slovenský týdeník Aktuality NÁSTUP“, ale NÁSTUP, SLOVENSKÝ ZVUKOVÝ TÝŽDENNÍK.

6) Politisches Archiv Des Auswärtigen Amts, Gesandtschaft (PAAA G) Pressburg, krabica č.61. Zápis na pamäť / napísaný dňa 4. novembra 1941, s. 1.

Podľa zápisu sa na stretnutí zúčastnil Hans Fleischmann, zástupca Auslandswochenschau vo Viedni a dr. Konradowitsch, povereník ríšskeho ministerstva propagandy, ktorý zodpovedal za Deutsche Auslandswochenschau.

Texty z nemeckého jazyka do slovenčiny prekladal VM.

7) Tamže, s. 15.

8) Tamže, s. 4.

9) Státní oblastní archiv Praha, fond Mimořádný lidový soud. Žiadosť o milosť (odpustenie zvyšku trestu) Karla Pečeného adresovaná prezidentovi republiky zo dňa 4. 8. 1947.

10) Karel Margray, Filmové týdeníky v okupovaném Československu. *Illuminace* 21, 2009, č. 2, s. 85.

December 1938 – marec 1939**Od podpisu zmluvy medzi Ústrednou správou spojených kín, zastúpenou Pavlom Čambalom, a Aktualitou, zastúpenou Karlom Pečeným, po jej potvrdenie po zániku Československa**

Kedy došlo k prvému stretnutiu medzi Pečeným a Čambalom, sa môžeme len dohadovať. Je celkom možné, že ich cesty sa prvýkrát prekrížili v roku 1938, keď sa Čambala musel rozhodovať pre niektorý z týždenníkov, ktoré boli na trhu dostupné. Pritom vieme, že Ufa žurnál sa „v jeho“ kinách určite nepremietal, lebo tento exploatoval Josef Čerovský, najvýznamnejší slovenský distribútor. A Čambala určite premietal v kinách Tatra banky obidve čísla slovenskej verzie AKTUALITY z októbra roku 1938.

Životné dráhy Pečeného a Čambalu sa diametrálne odlišovali. Margry u Pečeného vy zdvihuje, že bol „zaniatený filmový nadšenec“ (s. 83), „umelec“ (s. 109), v roku 1938 mal za sebou dlhoročnú prácu v kinematografii, patrilo k výrazným osobnostiam, ktoré budovali filmové spravodajstvo. A keď v roku 1937 inicioval a presadil vznik nového žurnálu, tak musel byť úplne pohltený touto prácou.

Naproti tomu jeho generačný rovesník Pavol (Pavel) Čambala bol bankový úradník, ktorý začínal v roku 1921 v Tatrabanke, v roku 1930 pracoval vo funkcii hlavného tajomníka a prokuristu. Od roku 1933 začala jeho dráhu križovať kinematografia. Tatra banka ho menovala v tomto roku za vedúceho jej kina Tatra, v roku 1938, keď jej patrili už tri kiná (Metropol, Uránia, Tatra), zriadila „administratívny úrad kinopodnikov — Ústrednú správu spojených kín“ (ÚSSK), ktorá podliehala Slovenskej hotelovej účastinnej spoločnosti (jeden z podnikov Tatra banky), a 1. februára 1938 menovala Pavla Čambalu jej riaditeľom. Pod neho patrilo aj „zvláštne oddelenie pre výrobu a exploitáciu SLOVENSKÉHO ZVUKOVÉHO TÝŽDENNÍKA NÁSTUP“, ktoré bolo zriadené pri obchodnej správe Tatra banky začiatkom novembra 1938.¹¹⁾

Čambala bol bankár, peňažník (súčasným slovníkom manažér), ktorý existoval vo sfére čísiel, zisku. Jeho plat v lete roku 1939 pozostával zo mzdy za vedenie ÚSSK (3000 korún slovenských), filmovej požičovne (3 500 korún slovenských), od februára 1938 bol závislý aj od tržieb, „z celého čistého zisku kinovej kancelárie“ mu patrilo 5 %.¹²⁾

V októbri sa muselo uskutočniť stretnutie Pavla Čambalu, Karla Pečeného a Alexandra (Šaňa) Macha, predsedu Úradu propagandy, ktoré viedlo k premiére nového žurnálu 6. novembra 1938. Dohody sa uzatvorili len ústne, lebo písomná zmluva medzi ÚSSK, v zastúpení Pavlom Čambalom, a Aktualitou, v zastúpení Karlom Pečeným, bola podpísaná až 7. decembra 1938. NÁSTUP v tom čase už mal vyrobené štyri čísla.

Prečo Pečený netrval na tom, že bude dodávať slovenskú verziu AKTUALITY do kín, ale radšej akceptoval rolu dodávateľa technicko-výrobných prác? Myslím, že bol dosť pragmatický na to, aby odhadol, že jeho miesto výrobcu by mohla nahradiť iná firma (hoci určite nie nemecká, lebo tá už spolupracovala s Čerovským). Navyše, sám prešiel podobnou situáciou na začiatku roku 1937, keď práve idea vlastnej českej alternatívy k zahraničným

11) Slovenský národný archív, fond Tatra banka, kartón č. 289.

12) Archív NBS, fond Štátna banka československá, oblastný ústav pre Slovensko. Osobné spisy, Pavol Čambala, krabica 51.

týždenníkom bola spúšťačom vzniku Aktuality podporovanej štátom. Oprávnené mohol predpokladať, že Čambalova iniciatíva sa nakoniec presadí — takisto ako tá jeho rok predtým — a určite nechcel stratiť slovenský trh, i keď malý, ale predsa len s tržbami, ktoré by pomohli vylepšiť ekonomickú bilanciu vtedy nie veľmi úspešne fungujúceho podniku (podľa finančnej bilancie k 30. júnu 1940 strata za roky 1939–1940 dosiahla 675 624,10 korún).¹³⁾

V zmluve medzi ÚSSK a Aktualitou sa dohodla dodávka ôsmich kópií za 8 750 Kč. Aktualita mala povinnosť aspoň raz do mesiaca dať k dispozícii zvukový aparáturu pre naskrúcanie. Nástup sa zaviazal, že sa postará, aby sa na Slovensku nepremietal iný týždenník než NÁSTUP — ani Fox, ani Paramount, ani Ufa. Do týždenníka sa nesmeli zaradiť scény, ktoré by „nezodpovedali intenciam slovenskej vlády“.¹⁴⁾ Spolupráca sa veľmi rýchlo rozbehla, nepodarilo sa mi nájsť doklady o nejakých sporoch, komplikáciách, podľa všetkého prvé mesiace fungovala výroba nového týždenníka pomerne hladko. Ukázalo sa, že zmluva bola riešením výhodným pre obidve strany. ÚSSK prišla na trh so spravodajstvom, ktoré stávalo na mnohoročnej Pečeného praxi, a Aktualita v novej situácii nestratila prácu, trh si v inej forme udržala.

Pečený ako riaditeľ Aktuality využíval technické, tvorivé kapacity podniku, prinášal tržby, vykázal k júni 1940 čistý zisk 80 000 korún.¹⁵⁾ Čambalovi štart nového týždenníka zásadne uľahčila skutočnosť, že nemusel riešiť žiadne technické, jazykové, legislatívne či colné problémy, ktoré by inak podstatne výrazne ohrozili začiatky nového podnikania. Slovenský bankový úradník našiel spoločnú reč s českým „nezávislým obchodníkom“, ktorý si vždy „zaistil alebo sa pokúsil si zaistiť dobrý výsledok a maximalizovať zisk“.¹⁶⁾

Z hľadiska historického filmového kontextu sa na Slovensku v októbri/novembri roku 1938 zopakovala situácia z českého filmového prostredia rokov 1936 až 1937. Počas leta roku 1937 sa pod domácim tlakom začala budovať tradícia kvalitnej českej filmovej reportáže, ktorá mohla byť konkurenciou zahraničnej produkcie. Bola „naša“ (česká) a okrem toho aj remeselne kvalitná. S touto istou stratégiou slovenské filmové prostredie, v zhode s politikmi autonómnej vlády, na jeseň roku 1938 vystúpilo s iniciatívou založenia vlastného slovenského žurnálu. Ani pri vzniku Aktuality nebolo podstatné, kde sídli Fox, Paramount či UFA, ale to, že neexistoval priestor pre vyjadrenie českého stanoviska. A toto isté prebiehalo o rok neskôr pri založení Nástupu. Bol to pokus o budovanie „našej“ (slovenskej) filmovej spravodajskej školy prostredníctvom žurnálu NÁSTUP. Nebol to problém provincie (Bratislavy) a centra (Prahy), ale problém dvoch národných kultúr.

Problém dominantne nebol v tom, že „slovenská administratíva nebola nadšená“ z toho, že Aktualita bola riadená z Prahy,¹⁷⁾ ale v stave slovenskej kinematografie. V tom, že sme chceli mať vlastný týždenník a Čambala s Machom prijali spoluprácu s Pečeným ako ideálne riešenie na vytvorenie slovenskej obdoby týždenníkov Aktuality, Foxu, Paramountu, Ufy.

13) K. Margry, c. d., s. 84.

14) BA PAA G Pressburg, krabica č.61, c. d., s. 8.

15) Státní oblastní archiv Praha, fond Mimořádný lidový soud. Moje činnost za okupace 1939–1945, s. 55–57.

16) K. Margry, c. d., s. 98 a 133.

17) K. Margry, c. d., s. 85.

Pohybujeme sa v období druhej Česko-slovenskej republiky, štát je oklieštený o Sude-ty, o južné územia Slovenska a časť Podkarpatskej Rusi. Vzostup nemeckej moci sa nedá nevidieť, začínajú platiť prvé antisemitské nariadenia, na Slovensku sú zrušené politické strany. V tomto čase prichádza na služobnú cestu na Slovensko Günther Schwarz, riaditeľ Oborovej skupiny filmového exportu nemeckej Ríšskej filmovej komory (RFK). Zo svojich rokovaní v Bratislave podáva vedeniu RFK správu dňa 16. februára 1939 pod názvom Stav filmového trhu ku dnešnému dňu na Slovensku. Správa sa venuje distribúcii, kinám aj výrobe žurnálu. Cieľom jeho cesty bolo zbieranie informácií, ktoré mali slúžiť na to, aby nemecké „štátne orgány prijali rozhodnutia“, ktoré pomôžu nemeckému filmovému priemyslu určiť „spôsob, akým treba pristupovať k českému a slovenskému trhu“, žiadal rýchle kroky, aby sa predišlo strate „trhu pre celý produkčný rok“.¹⁸⁾

V prvej polovici februára Schwarz rokuje aj s Pavlom Čambalom, riaditeľom ÚSSK, predsedom Spolku majiteľov biografov na Slovensku. Tento bankár, dva mesiace po uzavretí zmluvy s Pečeným v decembri 1938, navrhol vo februári 1939 Schwarzovi, že by mohol presunúť objednávku výroby *Nástupu* do spoločnosti UFA. Určite mal celkom jasnú predstavu, akú štruktúru by týždenník mal ponúkať, ale kládol si jednu podstatnú podmienku — UFA by mohla prípadne nahradiť *Aktualitu*, vyrábať slovenský týždenník „im Lohn und Auftrag“¹⁹⁾, ale musí prestať dodávať materiály *ELITE-ŽURNÁLU*, teda konkurenčnému týždenníku, ktorý ako prvý slovenský zvukový týždenník produkoval Josef Čerovský od jari 1938.²⁰⁾

Riaditeľ ÚSSK, producent *NÁSTUPU*, po tom, ako v novembri 1938 dosiahol, že *Aktualita* musela Tatra banke prepustiť časť svojich ziskov, lebo sa obmedzila jej prítomnosť na slovenskom trhu, vo februári 1939 už plánoval likvidáciu iného konkurenta. *NÁSTUP* mal byť monopolný týždenník, nie vládny nariadením, ale obchodnými postupmi. Je iróniou, že naplňal aj jeden z bodov dohody s Pečeným, podľa ktorej má ÚSSK zaistiť, aby sa v kinách nepremietal iný týždenník než *NÁSTUP*.

Čambalove rokovanie z februára 1939 mohlo vyvolať u niekoho dojem, že nebol „dúveryhodný spojenec proti nepriateľom“, „hrál na dve strany“, v marci ponúkol dôkazy „o ochotě Slováků přeběhnout“.²¹⁾ Z hľadiska dejín je zaujímavé, že Karel Pečený, ktorý sa mal cítiť podvedený, po rokoch, keď podával svedectvo o vzťahoch *Aktuality* a *Nástupu*, tvrdil, že u Čambalu „nalézal pro svoje snahy a zásady vždy největší porozumění. S jeho pomocí jsem udržel výrobu *NÁSTUPU* v našich rukou přes nejhorší dobu, až do dubna 1940.“²²⁾

Štrnásteho a 15. marca 1939 sa situácia radikálne zmenila. Najprv Slováci vyhlásili samostatnú republiku (podpísali ochrannú zmluvu s Nemeckou ríšou). O deň neskôr ne-

18) Bundesarchiv, Berlin, R-109 I/1615, Die Entwicklung des Filmmarktes in der Slowakei bis zum heutigen Standes, 16. 2.1939, s. 11.

19) Tamže, s. 9.

20) Prvé číslo *ELITE-ŽURNÁLU* (Prvý slovenský hovorený zvukový týždenník) uviedli do kín vo februári 1938, pod týmto názvom vychádzal až do júna roku 1939, potom sa zmenil na Slovenský zvukový týždenník UFA. Prestal vychádzať v apríli roku 1940, keď *Nástup* začal spolupracovať s Ufou.

Viac pozri Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Vydavateľstvo Osveta 1997, s. 77.

21) K. Margry, c. d., s. 106.

22) Státní oblastní archiv Praha, fond Mimořádný lidový soud, c. d., s. 55–57.

mecké vojská obsadili Čechy a Moravu, vznikol Protektorát Čechy a Morava, Maďari obsadili Podkarpatskú Rus a ďalšie slovenské územia vrátane Košíc. Druhá Česko-slovenská republika zanikla. Mocenské pomery sa úplne zmenili a Nemci ovládli takmer celé územie bývalého Česko-slovenska. Mohlo sa zdať, že vzhľadom na napäté slovensko-české vzťahy Nástup využije situáciu a preruší vzťahy s Aktualitou a začať týždenník vyrábať s Ufou. Nebolo tomu tak.

Citujem z Pečeného správy: „19. 3. 1939 jsem byl v Bratislavě, abych na místě zjistil, co se dá dělat. [...] Do Prahy jsem se vracel — moje další vydávání slovenského týdeníku podle staré smlouvy pro nejbližší dobu zajištěno.“²³⁾ Čambala potvrdil, čo podpísal, a Slováci nikam „neprebehli“. Nevedno, či boli Čambala s Pečeným priateľmi alebo nie, ale určite boli obchodní partneri, ktorí sa jeden na druhého spoliehali. A hrali v rokoch 1938/1939 na tej istej strane.

A to, že Čambala nezrušil dohodu s Pečeným, môže mať rôzne ďalšie motivácie. Napríklad aj tú, že podľa Bohumila Havránka bol Pečený zadobre s Machom, ktorý v Úrade propagandy nielen podporil vznik Nástupu, ale aj kontroloval, čo sa bude a čo nebude na Slovensku premietat. Možno rolu zohralo aj to, že Nemci si stále ponechávali v hre Josefa Čerovského ako dlhoročného partnera UFA na Slovensku, čo Čambala nebol ochotný akceptovať. Ale to sú len špekulácie. Fakt je, že aj po 14. marci 1939 Čambala premietal na Slovensku v NÁSTUPE to isté, čo Pečený v AKTUALITE v Protektoráte.

Až do 14. marca 1939 sa Pečený aj Čambala pohybovali v rámci celkom jasne vymedzeného podnikateľského priestoru tak, ako sa sformoval v priebehu predchádzajúcich dvadsiatich rokov. Obidvaja vedeli, že ich podnikanie musí byť v čiernych číslach, že si nemôžu dovoliť straty, lebo zbankrotujú. Súčasne si museli čoraz viac uvedomovať, v dôsledku mníchovskej dohody i čoraz väčších medzinárodných úspechov nacistov, že bez politického zázemia nebudú v novej situácii ekonomicky úspešní.

Niekedy sa tvrdí, že 14. marec roku 1939 mal vyústiť do situácie, v ktorej sa na Slovensku začne riešiť „závislosť na českých penězích“²⁴⁾ Nedokážem posúdiť, ako to bolo v iných odvetviach hospodárstva, ale v kinematografii môžem zodpovedne povedať, že žiadne „české“ peniaze do filmového podnikania na Slovensku neprichádzali. Nemohla tam teda byť žiadna závislosť.

Kde sa mohli „české“ peniaze v kinematografii investovať, čo mohli ovplyvňovať? Kiná to určite neboli, požičovne taktiež nie, filmové štúdiá tiež nie, ostáva len filmová výroba. A tam, po krachu filmu ZEM SPIEVA, ktorý na dlhé roky finančne zlikvidoval Ladislava Koldu a Maticu slovenskú a donútil ich v podstate úplne zastaviť filmovú výrobu, sa žiadne filmy na Slovensku nevyrábali. Všetko so slovenskou témou, hercami, spevákmi, produkovali české spoločnosti, v dokumentárnej sfére to bolo rovnaké

Vecné skúmanie slovensko-českých vzťahov v období rokov 1938/1939 niekedy naráža na stereotypy, ktoré bránia preniknúť do pomerne zložitej siete vzťahov. Vznik fašistickej slovenskej republiky a nemecká okupácia Čiech a Moravy akoby oprávňovali stupňovanie negativizmu voči Slovákom. V texte sa potom prechádza od slovenských „zradcov“ či „mocnej nenávisti k všetkému českému“ k tvrdeniu, že — „Slováci preferovali kolabo-

23) Tamže.

24) K. Margry, c. d., s. 106.

raci s Němci“. Na rozdiel od toho, že „fašizmus sa, s výnimkou krátkého vzostupu v roku 1940, v Čechách a na Morave neujaľ“²⁵⁾

Tvrdenie o kolaborácii je kruté nielen kvôli jednotlivým osudom, stačí pripomenúť osud Pavla Branka, jedného z našich najlepších filmových kritikov 20. storočia, ktorý bol za roznášanie protifašistických letákov odsúdený v roku 1942 na doživotie, ale aj kvôli iným historickým faktom spojeným s 14. marcom 1939: „Vyhlásenie samostatnosti prijaľo slovenské obyvateľstvo bez nadšenia... slovenský štát vznikol neočakávane, v danej chvíli dokonca proti vôli väčšiny jeho obyvateľov, a navyše v podmienkach, ktoré ho odsudzovali k naprostej závislosti na nacistickom Nemecku.“²⁶⁾

Časť Slovákov (jednoznačne celá slovenská politická elita) bola fašistická aj kolaborovala, veď bez toho by neboli možné arizácie ani vraždenie v koncentračných táboroch, ale toto určite neplatí ani o celom národe, ani o všetkých filmároch.

O trendoch po 14. marci 1939 si môžeme urobiť dobrú predstavu aj z listu Deutsche Partei z 26. augusta 1939 prezidentovi Ríšskej filmovej komory Karlovi Frohlichovi. Zdôrazňuje sa v ňom, že Nemci na Slovensku sú „šťastní, že vďaka ochrannej zmluve medzi Ríšou a Slovenskom nie sme žiadnym ‚zahraničím‘ v bežnom slova zmysle, ale cítime sa byť predmostím Ríše. [...] Film nám má slúžiť tak isto ako našim súkmeňovcom v Ríši, preto potrebujeme rovnaké inštitúcie v kinematografii a rovnaké filmy ako v Ríši.“²⁷⁾ A tiež tvrdili, že je nesprávne, aby sa dodávali materiály priamo z Berlína, ako chce RFK, ale mali by sa dodávať z Viedne, lebo Slovensko nie je pre Nemecko žiadne skutočné zahraničie a nemalo by sa k slovenskému filmovému trhu pristupovať z ekonomického hľadiska, ale najmä z nacionálne a politického. Konečným zámerom bolo, aby požičovné územie Slovenska splynulo s veľkonemeckým požičovným územím.²⁸⁾

Apríl 1939 – jún 1939

Od prvých návrhov na zriadenie monopolnej filmovej organizácie až po jej schválenie slovenskou vládou v júni 1939

V dňoch 22. až 27. marca roku 1939 sa Günther Schwarz z Ríšskej filmovej komory v Berlíne opäť vydal na služobnú cestu. Strávil ju v Prahe aj v Bratislave, už však bol v inej pozícii. Protektorát Čechy a Morava patrľ priamo pod Berlín a Slovenská republika vďaka ochrannej zmluve tiež závisela od Nemecka. Jeho cieľom bol dosiahnuť, aby sa splnili obidva základné ciele nemeckého filmového priemyslu — zisk a propaganda nacizmu. Zaujímal sa o všetky aspekty podnikania — distribúciu, kiná, filmovú výrobu (v slovenskom prípade len o žurnál).

Po rozhovoroch v Prahe sa uskutočnilo stretnutie všetkých zainteresovaných v Bratislave (vrátane Čambalu, Kovačeviča, zástupcov Úradu propagandy, ministerstva hospodárstva, Deutsche Partei, Spolku majiteľov biografov na Slovensku). Ani nie dva týždne po

25) Tamže, s. 106 a 112.

26) Jan Rychlík, *Češi a Slováci ve 20. století*. Praha: Vyšehrad, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 183.

27) PAAA G Pressburg, krabica č. 61, list Deutsche Partei prezidentovi RFK, 26. 8. 1939.

28) Bundesarchiv, Berlin, R-109 I/1615, Bohmen – Mähren – Slowakei, 17. 4. 1939, s. 3.

rozpade Československa a jeho ovládnutí Nemcami. Na rokovaní už Schwarz „nesondoval“ možnosti ako pred mesiacom v rozhovore s Čambalom, ale kládol požiadavky. Má vzniknúť Filmová komora, v ktorej budú paritne zastúpení Slováci a reprezentanti nemeckej národnostnej skupiny na Slovensku. Nové licencie pre kiná musia dostať len árijci. Cenzúra sa musí riadiť podľa nemeckých pravidiel. Založenie novej slovenskej distribučnej spoločnosti nesmie ísť proti vývozným záujmom nemeckého filmového priemyslu.

Záznam z rokovania uvádza, že slovenskí zástupcovia si kládli za cieľ osamostatniť sa pri dovoze filmov od pražských spoločností. Na mysli mali dovoz nemeckých, resp. iných zahraničných titulov, nešlo o české diela. Uprednostňovali dovoz cez Viedeň, iba doplnkovo sa mal uskutočňovať dovoz filmov z Prahy. Nerokovalo sa vôbec o tom, že by Nástup odišiel od Aktuality — bolo to týždeň po tom, ako Čambala, nepochybne so súhlasom Úradu propagandy a ministerstva hospodárstva, potvrdil Pečenému platnosť zmluvy.²⁹⁾

Dvadsiateho druhého marca 1939 počas ich stretnutia v Prahe požiadal Schwarz Pečeného, aby predal svoj 15-percentný podiel Ufe a prinútil k predaju aj ostatných akcionárov Aktuality.³⁰⁾

V apríli sa riešili právne dôsledky zmeny štátnych hraníc, pričlenenia Čiech a Moravy k Nemecku.

Štvrtého apríla 1939 Oborová skupina domácich filmových podnikov Ríšskej filmovej komory žiadala, aby pre Protektorát platili rovnaké pravidlá ako pre ostatné domáce nemecké požičovne. K Slovensku sa malo pristupovať podobne ako k Luxemburgu, Gdansku, teda nie rovnako ako k Taliansku či Španielsku. Dohody sa mali uzatvárať cez Viedeň, ale vždy so súhlasom Berlína — cieľom bol čo najvyšší príjem devíz a pôsobenie v duchu nemeckej kultúrnej propagandy.³¹⁾

Pečený spolu s Čambalom mali zásluhu na tom, že na Slovensku „se z projekčného plátna biografu neozvalo ani jediné slovo proti Čechům“.³²⁾ Šéf Aktuality cestoval na Slovensko do Bratislavy dvakrát mesačne na niekoľko dní (v bilancii Aktuality k 30. júnu 1940 sú uvedené aj jeho veľké výdaje za cesty do Bratislavy a Berlína), ale priority ich zápasov sa v apríli 1939 rozdelili. NÁSTUP bez problémov vychádzal, výroba fungovala, každý z nich sa sústredil na niečo iné.

Karel Pečený musel bojovať o zachovanie Aktuality v českých rukách, tlak Nemcov na jej prevzatie sa stupňoval počas celého roka 1939, Čambala sa sústredil na ovládnutie celej slovenskej kinematografie Tatra bankou. Čo naznačila Schwarzova správa z februára 1939, sa v apríli už naplno presadzovalo — Nemci z politických, ale aj hospodárskych dôvodov chceli prevziať do svojich rúk celý filmový priemysel.

Na Slovensku sa v apríli až máji roku 1939 odohrali v zákulisí zásadné rozhodnutia. ÚSSK zriadila začiatkom mája samostatné oddelenie pre požičiavanie filmov. „Táto naša činnosť zásahmi, ktoré sme podnikli na kompetentných miestach, riešená má byť v tom zásahu, aby filmový dovoz a obchod bol na území Slovenského štátu usmernený pod ges-

29) Bundesarchiv, Berlin, R-109 I/1615, Bericht über die Reise nach Prag und Pressburg vom 22.–27. 3. 1939, s. 17–20.

30) K. Margry, c. d., s. 95.

31) Bundesarchiv, Berlin, R-109 I/1615, zasadnutie Reichsfilmkammer, 4. 4. 1939, s. 3–4.

32) Státní oblastní archiv Praha, fond Mimořádný lidový soud, c. d. s. 55–57.

ciou nášho ústavu s vylúčením akejkoľvek konkurencie. Plán, ktorý som zostavil, schválený bol práve v posledných dňoch všetkými kompetentnými miestami.³³⁾

Čambala takto zaistil Tatra banke podstatný nárast ziskov — patrili im kiná, požičovňa, vyrábali žurnál, kruh sa uzavrel, monopol im umožňoval určovať ceny aj zisky. Aj Pečený prežíval úspešné obdobie. V máji 1939 čelil pokusom Nemcov o odkúpenie jeho podielu v Aktualite, ale dokázal ho zvrátiť, napriek nátlaku argumentov, že nenemeckí akcionári nemôžu byť tolerovaní ani v protektorátnej kinematografii tak isto, ako nie sú v nemeckej. Začiatkom júna Nemci súhlasili s tým, že ak dokáže odkúpiť podiely ostatných českých akcionárov v Aktualite (Orbis, Melantrich, Havel), tak nebudú trvať na odkúpení jeho podielu. S podporou protektorátnej vlády sa Pečený koncom roka stal jediným majiteľom Aktuality.³⁴⁾

V „prospech“ obidvoch riaditeľov hral fakt, že boli árijcami, že sa nestali obeťami protizidovského ťaženia, ktoré už zasiahlo aj českú, aj slovenskú kinematografiu. Nemci dôsledne trvali na tom, že nebudú spolupracovať s nikým iným, len s árijcami.

Z tohto všetkého je zrejmé, že zmena situácie spočívala v tom, že bez súhlasu Nemcov sa ani v kinematografii nedali robiť žiadne rozhodnutia, bol to „hráč“, ktorý disponoval právom veta v každej otázke.

Josef Čeřovský

V tridsiatych rokoch vybudoval Josef Čeřovský požičovňu Elitefilm, ktorá bola v roku 1938 najväčšou slovenskou spoločnosťou. Okrem distribúcie vyrábala týždenník (premietal sa v dvoch kópiách), podporoval vydávanie časopisu *Slovenský filmový kuriér*, bol najdôležitejším (najbohatším) filmovým podnikateľom na Slovensku.

Jeho postavenie v kinematografii sa však zmenilo po tom, ako koncom roka 1938 autonómna vláda rozhodla, že vo filmovom podnikaní zavedie monopol. A dočasne poverila všetkými právomocami ÚSSK. Čeřovského podnikanie sa ocitlo v konflikte so záujmami Pavla Čambalu (Tatra banky).

Po 14. marci 1939 a vyhlásení Slovenskej republiky sa jeho postavenie ako Čecha na Slovensku zhoršilo.

O politike Tisovej vlády, ktorá sa rôznymi zákonmi usilovala vyhnúť Čechov zo Slovenska, niet sporu. Tridsiateho prvého decembra roku 1938 žilo na Slovensku 77 488 Čechov, v roku 1943 ich zostalo len 31 451. (Úlohu v spomalení vyhánania zohral aj fakt, že ako protiopatrenie české firmy v Protektoráte začali prepúšťať slovenských robotníkov.)³⁵⁾ Historik česko-slovenských vzťahov správne konštatuje, že „nacionalistická antičeská vlna z počiatku existence slovenského štátu pomerně rychle přešla a v následujícím období byl naopak vztah Slováků k Čechům na Slovensku velmi přátelský.“³⁶⁾ Je zrejmé, že slovensko-český vzťah nebol vôbec jednoduchý.

33) Archív NBS, fond Štátna banka československá, oblastný ústav pre Slovensko. Osobné spisy, krabica 51. List Pavla Čambalu obchodnej správe Tatra banke, 17. 6. 1939.

34) K. Margry, c. d., s. 97–101.

35) J. Rychlík, c. d., s. 217.

36) Tamže, s. 218.

Čeřovský pestoval úzke vzťahy najmä s nemeckou spoločnosťou Ufa, preto na báze jej týždenníka postavil svoj žurnál. K okruhu jeho blízkych kontaktov patrili Procházka, zástupca Ufa v Prahe, ale aj Hans Fleischmann, ríšsky Nemec, ktorý pracoval v Procházkovej firme.

Na základe udania bývalého zamestnanca Elite-filmu, ktorý už pracoval pre Čambalu, v júni roku 1939 Čeřovského vyšetrovala polícia kvôli údajným „protištátnym“ výrokom. Čeřovský sa obhajoval, že presadzoval premietanie nemeckých filmov ešte počas československej republiky, aj keď „UFA filmy boli veľmi bojkotované a len od štátneho prevratu prišli do kurzu. Takže keby sa terajší režim skutočne zmenil, bolo by to iba na moju škodu, čo si ako obchodník neprajem“.³⁷⁾

Pre túto dobu je príznačné, že sa ho nezastal ani Ivan J. Kovačević, ktorý v roku 1938 redakčne pripravoval ELITE-ŽURNÁL, potom však prešiel v novembri 1938 do týždenníka Nástup.

V zápase o získanie dominancie na nevelkom slovenskom trhu sa liciovalo aj s Čeřovského firmou. Podľa úvah zástupcov Deutsche Partei, ale aj Schwarza, existovala možnosť, že by prijali ponuku Čeřovského, aby buď odkúpili jeho firmu a na jej báze vybudovali vlastnú požičovňu pre nemecké filmy, alebo si prenajali jeho priestory a v nich založili vlastné podnikanie. Keď však na augustových rokovaníach roku 1939 na ministerstve hospodárstva Schwarz zisťoval, či by bolo možné, aby v novô zakladanom Nástupe dostal funkciu Čeřovský, resp. či by Nemci mohli prevziať jeho firmu Elite, tak dostal zamietavú odpoveď. Argumentom slovenskej administratívy bolo, že to sa nemôže stať, lebo je Čech a ešte sa proti nemu aj vedie policajné vyšetrovanie.

Nemci potvrdili Čeřovskému, že zabezpečia, aby nebol odsunutý. V priebehu pol roka sa z lídra filmového trhu stal outsider, ktorého Nemci používali na nátlak voči Nástupu, používali ho ako alternatívu, vyhrážku, že ak im Čambala neustúpi a nesplní ich požiadavky, tak podporia Čeřovského. Počítali s ním v niektorých kalkuláciách, ale reálne už ho nedokázali presadiť.

Ako sa dá zladiť údajná „nenávisť k všetkému českému“ s faktom, že české filmy mali stále vysokú popularitu? Keď Čeřovský radil Schwarzovi v lete 1939, ako má robiť program kín na Slovensku, tak mu pripomínal, že musí stavať na českom programe, lebo inak nebude ziskový. To isté sa odohrávalo počas stretnutia rôznych iných slovenských inštitúcií. V prospech dovozu českých filmov sa vyslovil aj Lednár, nový predseda Zväzu majiteľov biografov na Slovensku, ktorý ho obhajoval aj jazykovou blízkosťou, takže „najmä na vidieku sú skvele navštevované, podstatne lepšie ako nemecké filmy, diváci nemusia čítať titulky“.³⁸⁾

Vyhrotenie sporu o Čambalu viedlo v decembri 1939 k ostrému výpadu proti Čeřovskému. V správe o názoroch Šaňa Macha z 29. 12. 1939 sa uvádza, že Mach označil Čeřovského za nepriateľa voči Nemcom i Slovákom, ktorý zbohatol na obchode so židmi, že aj jeho spolupracovník Fleischmann sa stretáva v kaviarňach so židovskými filmovými podnikateľmi.³⁹⁾

37) Slovenský národný archív, fond Policajné riaditeľstvo, krabica 455, zápisnica spísaná na Policajnom riaditeľstve dňa 7. 7. 1939, s. 5.

38) Bundesarchiv, Berlin, R-109 I/1615, zasadnutie RFK zo dňa 25. 5. 1941.

39) PAAAG Pressburg, krabica č. 61, 29. 12. 1939, s. 6–7.

Po tejto správe do Berlína sa už viackrát v rokovaní na začiatku roka 1940 Čerovského meno neobjavovalo.

Júl 1939 – december 1939

Od rozhodnutia slovenskej vlády o filmovom monopole na Slovensku až po chvíľu, keď sa Pečený stáva majiteľom Aktuality

Po tom, ako slovenská vláda súhlasila v júni roku 1939 s tým, že vznikne filmový monopol, čo vyhovovalo ÚSSK (lebo to znamenalo vyššie príjmy pre Tatra banku), Úradu propagandy (lepšia a jednoduchšia kontrola filmového podnikania), došlo k napätiu s Ríšskou filmovou komorou. Nemeckí reprezentanti boli postavení pred hotovú vec a začali intenzívne naliehať, aby sa toto rozhodnutie zmenilo, resp. úplne zrušilo. Cieľom RFK bolo zvýšenie počtu premietaných nemeckých filmov v kinách, dovoz priamo z Berlína, žiadala 50 až 60-percentný podiel na projekciách, pridelenie kín Deutsche Partei (získali 16 licencií), dovoz filmov spoločnosťou, ktorú budú sami ovládať. Posledný cieľ sa stal problémovým, slovenskí zástupcovia trvali na tom, že dominantným majiteľom spoločnosti bude ministerstvo hospodárstva spolu s dvomi bankami — Tatra bankou a Ľudovou bankou —, nemeckej Deutsche Partei schválili len 9-percentný podiel akcií.

V lete 1939 podľa Pečeného správy Goebbelsovo ministerstvo propagandy vydalo rozkaz, že „Aktualita musí ze Slovenska. Rozhodně jsem odmítl ustoupit dobrovolně. [...] Protože po dobrém Němci se mnou nic nepořídili, záleželo vše na pevnosti Slováků. Víím, že tehdy dávali upřímně přednost nám před Ufou a všechny německé pokyny odráželi podle mých pokynů.“⁴⁰⁾

Čambala sa teda ocitol v konflikte, ktorý sa netýkal len týždenníka, ale aj distribúcie. U Pečeného sa spor s Nemcami krútil len okolo Aktuality. O Čambalovej stratégii svedčí aj udalosť z polovice júla roku 1939. Bol obchodníkom, pre neho nehrala rolu loajalita k inému okrem jeho zamestnávateľa. Od 14. marca 1939 uplynul dostatok času, aby bolo jasné, kto si osobuje právo v konečnom dôsledku rozhodovať v novej republike. Napriek tomu Čambala v júli 1939 odoslal takmer súčasne dva listy — jeden nemeckým producentom v Berlíne, druhý distribútorom nemeckých filmov v Prahe. Zmyslom bolo zistiť podmienky, za akých by mohol nakupovať nemecké filmy.

Obidva listy sa ocitli na stole Günthera Schwarza, ktorý to pochopiteľne vnímal ako snahu o obchádzanie požiadaviek Ríšskej filmovej komory na odoberanie nemeckých snímok priamo z Berlína. Opäť vycestoval na služobnú cestu do Bratislavy, spolu s prokuristom Gerhardom Kronem, v dňoch 6.–10. augusta 1939, aby „urobil poriadky“ v Nástupe. V tomto prípade nešlo o výrobu týždenníka NÁSTUP, ale o zabezpečenie filmov pre kiná, no aj tak to potvrdzuje myšlienku, že Čambala sa vždy usiloval o najvýhodnejšie finančné podmienky.

Niekedy je veľmi ťažké určiť príčinu a následok, udalosti prebiehali takmer paralelne a vzájomné súperenie o čo najvýhodnejšie kontrakty — do úvahy sa brali nielen ekonomické, ale aj politické dôvody — sa dá rekonštruovať len neúplne.

40) Státní oblastní archiv Praha, fond Mimořádný lidový soud, c. d., s. 55–57.

V júli roku 1939 opäť vstúpila do hry diskusia o týždenníku. Jozef Fleischer z oddelenia kultúry Deutsche Partei, ktorý zodpovedal v kulturamt Deutsche Partei za film, čo bolo postavenie obdobné veľkonemeckému Gaufilmstellenleiters, navrhoval v liste RFK a UFA, aby sa zrušil týždenník NÁSTUP a aby sa dovážal týždenník UFA ako jediný týždenník na Slovensku za predpokladu, že Ufa bude vysielat' na Slovensko zvukový voz kvôli nakrúcaniu domáci šotov.⁴¹⁾ O tri týždne neskôr, počas Schwarzovej cesty na Slovensko, na rokovaní RFK v Bratislave s vyslanectvom Nemecka, ale aj s Deutsche Partei, prehlásili nemeckí predstavitelia na Slovensku, že sú nespokojní s aktuálnou formou NÁSTUPU. Sťažovali si na nedostatok nemeckých šotov nielen v NÁSTUPE, ale aj v Čerovského ELITE-ŽURNÁLI (označovanom ako týždenník UFA v slovenskej reči). „V nemeckých kruhoch vládne názor, že musíme žiadať od slovenskej vlády, aby sa na Slovensku uvádzal nemecký týždenník v neskrátenej forme, buď so slovenskými titulkami, alebo v slovenčine, ktorý eventuálne môže byť doplnený šotmi zo Slovenska.“⁴²⁾

Aj vyslanectvo Nemecka, aj slovenskí Nemci zdôrazňovali, že sú nespokojní s Nástupom (nie slovenská administratíva). Podľa Schwarzovej správy z 15. augusta 1939 Jozef Fleischer urobil analýzu 36 čísiel NÁSTUPU, ktoré podľa neho tvoria na 80 % snímky produkované Aktualitou. Schwarz dopĺňa, že to potvrdila aj projekcia jedného čísla NÁSTUPU, ale aj ELITE-ŽURNÁLU (vtedy už premenovaného na Slovenský zvukový týždenník Ufa), že tam takmer vôbec neboli nemecké šoty, a ak, tak nepodstatné udalosti.

O tomto probléme sa hovorilo aj na rokovaní Auslandsbesprechungs 28. 9. 1939. Zástupca Tobisu, riaditeľ Hubert, však hneď zdôraznil, že nespokojnosť nemôže byť obsahová, pretože Tobis, ktorý mal zmluvu s Aktualitou o dodávaní nemeckých materiálov do Aktuality pravdepodobne od decembra 1938,⁴³⁾ dbá o to, aby každé číslo bolo vyrobené v duchu nemeckých záujmov. A keď Nástup preberá šoty od Aktuality, tak aj jeho dramaturgia zodpovedá nemeckým záujmom. Všetci prítomní uznali, že NÁSTUP v poslednom období uverejňuje vo veľkom počte nemecké šoty. Ako protiargument v prospech zmeny vzťahu Aktualita-Nástup sa použil návrh ministerstva hospodárstva zo septembra roku 1939, aby sa NÁSTUP vyrábal v Berlíne, ale najmä tvrdenie, že ak bude Nástup preberať priamo AUSLANDSWOCHENSCHAU UFA, tak slovenský týždenník bude na 100 % v nemeckých rukách. Zástupca Tobisu túto zmenu akceptoval.⁴⁴⁾

Máme tu teda rozpor — správu z bratislavskej projekcie NÁSTUPU a ELITE-ŽURNÁLU zo Schwarzovej cesty 6. až 10. 8. 1939 a tvrdenie z Auslandsbesprechungs z 28. 9. 1939, ktoré s obsahom týždenníkov vyslovuje spokojnosť. Kritika slovenských týždenníkov v Bratislave zaznela od Jozefa Fleischera, zástupcu Deutsche Partei, zástupcu slovenskej vetvy nemeckej nacistickej strany, ktorá plánovali čo najrýchlejšie splynutie s Ríšou. Naproti tomu stál fakt, že všetky týždenníky po 14. marci 1939 prechádzali trojnásobnou cenzúrou — v Berlíne, v Prahe, v Bratislave. Predstava, že by cenzúra dostatočne neobhajovala propagandu Nemecka v týždenníku UFA, ktorý bol základom ELITE-ŽURNÁLU, či v AKTUALITE, spolupracujúcej s Tobisom, ktorej príspevky preberal NÁSTUP, sa mi zdá byť mylná.

41) PAAA G Pressburg. Bericht über die Filmlage in der Slowakei, 15. 8. 1939, s. 2.

42) Tamže, s. 10.

43) K. M a r g r y, c. d., s. 87.

44) Bundesarchiv, Berlin, R-109 I/1615, zasadnutie Reichsfilmkammer, 28. 9. 1939, s. 4.

Pečený v texte z júna roku 1945 správne píše, že „žádný filmový týdeník na světě by nemohl vycházet ani 14 dní s otevřenou tendencí proti směru vládnoucímu na území, kde je exploituován. Nepřipustila by to ani nejslabší výkonná moc, natož taková, jakou měli u nás Němci.“⁴⁵⁾ Hlavným argumentom bolo úplné ovládnutie výroby týždenníka NÁSTUP, nie obsahová nespokojnosť s ním, ale jeho úplná kontrola.

Nie sú žiadne doklady o tom, že by v tomto období, od potvrdenia zmluvy s Pečeným 19. marca 1939 až po návštevu predstaviteľov RFK začiatkom augusta v Bratislave, zazneli výhrady zo strany ministerstva hospodárstva, úradu propagandy či ÚSSK na Aktualitu.

Výsledkom návštevy bolo nemecké memorandum z 9. augusta 1939, ktoré odovzdali na ministerstve vnútra počas svojej návštevy. Jeden z dôsledkov nátlaku sa prejavil o mesiac neskôr.

Na zasadnutí komisie pre export RFK dňa 28. 9. roku 1939 v Berlíne informoval Schwarz, že slovenské ministerstvo hospodárstva prijalo myšlienku výroby týždenníka NÁSTUP v Berlíne s tým, že šoty sa budú posielat na spracovanie do Berlína, vložia sa do týždenníka UFA a zhotoví sa slovenský komentár. V memorande z 9. augusta 1939 sa v šiestom bode uvádza: „Dovoz a premietanie nemeckých týždenníkov a kultúrnych filmov musí byť schválený bez akýchkoľvek obmedzení“⁴⁶⁾ s tým, že ak sa tento a ostatné body neschvália, tak Ríšska filmová komora vydá nariadenie, aby sa neobnovil dovoz nemeckých filmov na slovenský trh.

Keď vás vydierajú a prijmete požiadavku, je to niečo celkom iné, ako keď sám ste iniciatívny. Takže Schwarzovo tvrdenie o súhlase ministerstva hospodárstva bolo až druhým krokom, nie slovenskou iniciatívou voči Aktualite. Navyše, v odpovedi ministerstva hospodárstva z 13. septembra 1939 sa nehovorí o žiadnom odstúpení od zmluvy s Aktualitou, ale iba o tom, že ministerstvo hospodárstva schválilo pre týždenník NÁSTUP možnosť, aby prehľbil spoluprácu s nemeckým zvukovým týždenníkom.⁴⁷⁾

V septembri 1939 bola situácia iná aj v tom, že 1. septembra roku 1939 vypukla druhá svetová vojna, Nemci prepadli Poľsko (na ich strane bojovala aj slovenská armáda), akoby ich nemohlo nič zastaviť v ovládnutí európskeho priestoru.

Od júna 1939 Pečený sústavne rokoval s Nemcami, ktorí chceli ovládnuť Aktualitu. Rozhodujúce bolo jeho rokovanie v júni v Berlíne, na ktorom nemecká strana súhlasila s tým, že ak ostatní akcionári budú ochotní predať svoj podiel Pečenému a všetko bude koncentrované u jedného majiteľa, tak Nemci možno budú súhlasiť s jeho vlastníctvom. Ich protinávrh spočíval v tom, že 70-percentný podiel akcií sa rozdelí rovnomerne medzi Ufu a Tobis.

Počas rokovaní v Prahe so zástupcami Orbisu a Melantrichu aj dosiahol ich súhlas s predajom a súčasne získal aj dotáciu od českej vlády na vykrytie predchádzajúcich strát Aktuality. Hlavným argumentom podpory Pečeného návrhu bola snaha, aby sa Nemci nedostali do českého filmu a do Aktuality, a najmä, aby zostala v českých rukách. Súčasťou dohody o predaji bola aj klauzula o návrate akcií ich majiteľom za rovnakých podmienok, ak sa situácia zmení.⁴⁸⁾ V decembri roku 1939 boli tieto dohody aj formálne potvrdené.

45) Státní oblastní archiv Praha, fond Mimořádný lidový soud, c. d., s. 45.

46) PAAAG, Pressburg, krabica č. 61.

47) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. List z ministerstva hospodárstva v Bratislave do RFK, 13. 9. 1939, s. 4.

48) K. Margry, c. d., s. 98–100.

Čambala bol v úplne opačnej situácii než Pečený. Od júla 1938 sa začala cielená kampaň na jeho odstránenie z čela spoločnosti Nástup. Dr. Fries, hlavný právnik ministerstva národnej osvety a propagandy v Berlíne, píše v správe zo dňa 21. 6. 1939: „Čambala nemôže byť menovaný za riaditeľa, pretože má úzke kontakty so židovskými a českými benešovskými kruhmi [...] a pripravuje organizáciu slovenského filmu v úzkej spolupráci s Prahou“.⁴⁹⁾

Problém Čambala výrazne vstúpil do rokovaní o pripravovanej monopolnej spoločnosti Nástup, ktorá mala nahradiť ÚSSK. Odpor slovenských Nemcov z Deutsche Partei voči nemu bol zásadný. V Schwarzovej správe o rokovaníach v Bratislave zo dňa 15. 8. 1939 sa píše, že spolupráca „der volksdeutschen Gruppe“ s ním je z „osobných a vecných dôvodov nemožná“ a že Deutsche Partei odovzdala na ministerstvo vnútra Čambalovu obžalobu pozostávajúcu z deviatich bodov.⁵⁰⁾

V augustovej správe nájdeme aj informáciu, ako na stretnutí s dr. Širsichom z ministerstva hospodárstva nemeckí zástupcovia pohrozili, že ak bude Čambala menovaný za riaditeľa, tak nemecké exportné firmy v Berlíne môžu dostať príkaz, aby nedovážali takejto spoločnosti filmy a „celá monopolná firma skrachuje“. Nemci navrhovali, že buď prevezmú Čerovského spoločnosť Elite-film, ktorá potom bude dovážať nemecké filmy, alebo budú podporovať novovznikajúcu spoločnosť Nástup, ak jej riaditeľom bude sudetský, resp. ríšsky Nemec.

Ministerstvo hospodárstva v odpovedi z 13. 9. 1939 na memorandum z dňa 9. 8. 1939 vyhlásilo, že územie je malé, nemôžu prežiť dve požičovne, a nemecké záujmy sa budú chrániť tým, že v monopolnom Nástupe bude patriť nejaká časť Nemcom. Ešte aj v decembri 1939 sa v liste Deutsche Partei objavilo tvrdenie, že by malo byť možné založiť špeciálnu nemeckú požičovňu, ale stanovisko slovenskej strany z 13. 9. 1939 sa už nezmenilo.

O desať dní neskôr, v sobotu 23. septembra 1939, sa v Bratislave uskutočnilo stretnutie zástupcov ministerstva hospodárstva, Tatra banky a dr. Schwarza, ktoré opäť rokovalo o podmienkach, za akých sú Nemci ochotní dodávať na Slovensko filmy. Nemci súhlasili s tým, že sa môžu dovážať aj filmy s neslovenskými titulkami, ale žiadali, aby táto možnosť vypršala do 31. decembra 1939 — čo vyplývalo z ich tlaku, aby sa nič nedovážalo z Prahy na Slovensko. Okrem finančno-technických otázok dovozu filmov, zloženia dozornej rady, kapitálovej účasti Deutsche Partei atď. opäť Nemci zdôraznili, že ak bude Čambala na čele Nástupu, tak prestanú filmy dovážať a spoločnosť skolabuje. Schwarz informoval, že Ríšska filmová komora zašle príkazy nemeckým firmám v Berlíne, aby Nástupu nedodávali žiadne filmy, a súčasne požiada protektorátne úrady v Prahe, aby urobili to isté.

Nemci tiež požadovali, aby ku každému predstaveniu bol pripojený slovenský, resp. nemecký kultúrny film (keďže slovenské neexistovali, išlo len o pridávanie nemeckých kultúrnych filmov). A ríšskonemecký týždenník v slovenskej reči ako NÁSTUP so slovenskými šotmi musí byť pevnou súčasťou každého predstavenia.⁵¹⁾

49) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. List z ministerstva propagandy na ministerstvo zahraničných vecí, 21. 6. 1939, s. 1–2.

50) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. Bericht über die Filmlage in der Slowakei, 15. 8. 1939, s. 12.

51) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. List Schwarza, ataše vyslanectva, princovi Solmsovi v Bratislave, 23. 9. 1939.

Siedmeho novembra roku 1939 bola založená slovenská filmová účastinná spoločnosť Nástup, dozorná rada na jej čelo menovala Pavla Čambalu.

Zachovala sa štrnásťbodová správa „Fall Cambala“ (prípád Čambala), ktorú podpísal Franz Karmasin 16. novembra 1939. Výhrady z pôvodnej deväťbodovej obžaloby sa iste opakovali: 16. marca roku 1939 žiadali ing. Tarisch z Deutsche Partei na ministerstve vnútra, aby boli zatvorené všetky kiná, ktorých majiteľmi sú židia alebo Česi. O deň neskôr Čambala oznámil, že to nepôjde, ale že je možné dosadiť komisárov do takýchto kín. Nemci v tomto materiáli ako doklad jeho politickej nespoľahlivosti uvádzali okrem iného aj to, že sa o neho zaujímalo gestapo, že „všetky vyjednávania s nemeckými filmármi v roku 1939 sabotoval a nedodržiaval, že nemajú k nemu dôveru“.⁵²⁾ V správe z Bratislavy zo dňa 20. 12. 1939, pravdepodobne z Deutsche Partei, sa píše, že Čambala je predstaviteľ „kliky nepriateľskej voči Ríši, ktorá v rokoch československej republiky potláčala filmy naklonené Ríši a podporovala Ríši nepriateľské protinemecké, židovské a liberálne tendencie“.⁵³⁾

Štrnásteho novembra 1939 pozval generálny riaditeľ Tatra banky Rudolf Kubiš na rokovanie atašé nemeckého vyslanectva princa Solmsa. Nemeckí zástupcovia ho informovali, že v žiadnom prípade nebudú súhlasiť s tým, aby Čambala zostal riaditeľom Nástupu, Kubiš naopak trval na rozhodnutí ponechať Čambalu na vedúcom poste Nástupu. A iba v prípade, že by sa objavili voči nemu závažné výhrady, tak by mohol uvažovať o zmene stanoviska.⁵⁴⁾ V priebehu nasledujúcich dvoch týždňov zmenil stanovisko Šaňo Mach, ktorý súhlasil s tým, že by namiesto Čambalu menovali do čela Nástupu iného pracovníka, ktorý by vycestoval do Berlína a obnovil pozastavené rokovania s Ríšskou filmovou komorou, kvôli dokončeniu zmluvy o spolupráci medzi RFK a Nástupom.⁵⁵⁾

Nemci nežiadali o zmenu stanoviska bez toho, aby reálne nenaplnili hrozby. Svedčí to o mocenskom rozložení síl v trojuholníku Bratislava — Praha — Viedeň. Keď Schwarz počas rokovaní v Bratislave v septembri písal do Berlína, že je potrebné, aby protektorátne miesta dostali žiadosť, na základe ktorej malo dôjsť k zastaveniu dovozu filmov z Prahy na Slovensko, rovnakú žiadosť mala adresovať RFK svojim zástupcom v Prahe. Táto hrozba sa aj naplnila.

Najprv český Zväz filmového priemyslu a obchodu (ZFPO), na základe upozornenia Antona Kogla (vedúceho úradu, ktorý po anšluse Rakúska reorganizoval rakúsky film a v Prahe fungoval ako zmocnenec Ríšskeho filmového archívu pri ministerstve propagandy)⁵⁶⁾, žiadali, aby slovenská vláda zakázala priamy nákup filmov od českých požičovní, obežník z 24. 10. 1939 — čo nebola pravda. Potom ZFPO rozoslal obežník dňa 24. 11. roku 1939, ktorý oznámil zákaz „predaja monopolov a filmových kópií na Slovensko. [...] Žiadosti o schválenie vývozu na Slovensko budú zamietnuté.“⁵⁷⁾ A obežníkom z 21. 12. roku 1939 ZFPO priamo prikázal svojim členom, aby prerušili styky so Slovenskom kvôli

52) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. Auszug aus dem Fall Cambala, november 1939.

53) PAAA G Pressburg, krabica č. 61.. Betrifft: Falls Čambala, 20. 12. 1939, s.1–2.

54) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. list Solmsa Schwarzovi, 14. 11. 1939.

55) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. List z vyslanectva v Bratislave na MZV do Berlína, 29. 11. 1939.

56) K. Margry, c. d., s. 109

57) V. M., Nepriateľský čin českého filmového ústredia voči slovenskej kinematografii. *Slovák* 21, 1939 (12. 12.), č. 285, s. 4.

zákazu projekcií filmov s českými titulkami (čo tiež nebola pravda, žiadne také nariadenie nebolo schválené, bol to len zámer Nemcov).⁵⁸⁾

Z krátkozrakého hľadiska by niekto mohol písať, že „Češi podrazili Slovákov“, ale v skutočnosti Nemci využívali priamo obsadené územie bývalého Česko-slovenska, aby si upevnili postavenie aj v druhom, tzv. chránenom priestore.

Začiatkom decembra 1939 Čambala podal demisiu.

December 1939 – marec 1940

Od Čambalovej demisie po nahradenie Aktulity zmluvou s UFA

Rudolf Kubiš, generálny riaditeľ Tatra banky, demisiu odmietol prijať 15. decembra. Vzápätí Deutsche Partei napísala do RFK v Berlíne, že rokovania stroskotali, že treba založiť nemeckú filmovú spoločnosť na Slovensku a menovať Hansa Fleischmanna za jej riaditeľa.

Tretieho januára 1940 prišiel Schwarz opäť do Bratislavy na rokovania.

Po tom, ako nebolo možné doviesť filmy z Protektorátu, Čambala hľadal nových dodávateľov. Začiatkom roku 1940 s pomocou slovenského veľvyslanectva v ZSSR začal rokovanie s INTORG-KINO, dostal ponuku, že cena každého zakúpeného filmu z Moskvy by sa pohybovala v rozmedzí 15–20 tisíc Ks, plus 3 Ks za meter pri licencií na 3 roky. INTORG-KINO akceptoval platbu aj v ríšskych markách. Riaditeľ Nástupu rokoval aj so zástupcami americkej spoločnosti Universal v Budapešti, plánoval objednávku 12 filmov, napriek tomu, že táto americká firma bola v Nemecku zakázaná. Vyslanectvo Nemecka na Slovensku žiadalo Ríšsku filmovú komoru, aby dosiahla zrušenie týchto rokovaní.⁵⁹⁾

Podobnú sťažnosť zaslala na Ríšsku filmovú komoru aj Deutsche Partei z Bratislavy. Tvrdí sa v nej, že zmluva o nákupe amerických, Nemecku nepriateľských filmov s Universalom v Budapešti bola aj podpísaná, pretože boli lacnejšie ako americké filmy kupované cez Ríšu; že jediné riešenie, ako dosiahnuť zákaz ich dovozu je pri cenzúrnom schvaľovaní, keď sa bude upozorňovať na ich protinemecké tendencie; že dosiahol pri nákupe talianskych filmov v Ríme výhodnejšie ceny než v Berlíne. „Nástup má kupovať viac nemeckých filmov, a nie nadväzovať kontakty s Moskvou, Rímom, Budapešťou.“⁶⁰⁾

Čambala rokoval priamo s producentmi v Rusku či Taliansku, lebo chcel obísť sprostredkovateľov, ktorí kvôli svojej provízii prirodzene ponúkali požičovniam filmy drahšie než ich výrobcovia. Až do tohoto obdobia vari žiaden slovenský distribútor nerokoval s nikým iným, než so zástupcami požičovní v Prahe, priame kontakty boli len s českými filmovými producentmi, ostatné boli len nepriame.

58) Štátny archív, Bratislava, fond Ludové súdy, spis Pavol Čambala. Návrh Pavla Čambalu správnej rade Nástupu zo dňa 3. 2. 1940. Čambala okrem iného uvádzal, že proti obežníkom protestovalo slovenské ministerstvo zahraničných vecí cez Generálny konzulát SR v Prahe, ale neúspešne. Odporúčal správnej rade, „aby poverila Eugena Fodora, aby sa cestou z Berlína zastavil v Prahe a intervenoval u tamojšieho ministerstva obchodu, resp. u kultúrne politického oddelenia ríšskeho protektora, aby úrady, resp. film ústredie s okamžitou platnosťou uvoľnilo vývoz filmov z Protektorátu, menovite českých a iných zahraničných produkcií (okrem nemeckých, ktoré dostávame priamo z Berlína a Viedne).“

59) Bundesarchiv Berlin, R-109, I/1615. Zápis zo zasadnutia Reichsfilmkammer, 23. 5. 1940.

60) Bundesarchiv Berlin, R-109, I/1615. List z Deutsche Partei, Bratislava, 5. 6. 1940 na RFK.

Veľmi užitočný je zachovaný pohľad na dôvody, ktoré pripisovali Nemci — že stále nie sú ukončené rokovania o spolupráci medzi RFK a Nástupom. Deutsche Partei odoslala koncept ako podklad k rokovaniam pre Schwarza z 20. 12. 1939, kde uvádza dôvody, pre ktoré Slováci, podľa ich názoru, nťahujú rokovania. Slováci: 1. chcú zistiť, či Ríša dokáže akceptovať aj osoby, ktoré nie sú jej naklonené, aby s ňou spolupracovali; 2. myslia si, Nemci sú odkázaní na dovoz filmov na Slovensko, preto chcú zvýšiť vlastný zisk; 3. je zrejme, že na Slovensku, rovnako ako v iných krajinách, sme svedkami toho, že Slováci idú do konfliktu s Ríšou, aby ukázali vlastnú suverenitu. Ríša má chrániť ich hranice, ale nemá sa starať do domácich záležitostí.

V tajnej šifrovanej správe z 22. 12. 1939 z Vyslanectva Nemecka v Bratislave odoslanej na ministerstvo zahraničných vecí do Berlína sa píše, že „rokovania so Slovákmi sú neúspešné, preto im treba oznámiť, že 3. 1. 1940 vzniká na Slovensku pobočka RFK, jej riaditeľom bude Hans Fleischmann, ktorá bude poskytovať filmy priamo kinám mimo monopolnej spoločnosti Nástup“ (podpísaný vyslanec Bernard).

V správe z 29. 12. 1939, ktorá zhrňala Machovo stanovisko, sa opäť objavuje motív suverenity ako zásadný v spore o Čambalu. Podľa Macha Hans Fleischmann pred Ivanom Kovačevičom vyhlásil, že UFA žurnál nahradí Nástup a prehlásil: „Slováci nás musia vo všetkom poslúchať. Musia si byť vedomí, že ich oslobodil führer, a keď z nich urobí Protektorát, tak budú tancovať ako on píska.“ Podľa Macha Fleischman podnecoval politické spory, namiesto toho, aby sa staral o filmy. Podľa Petersa, ktorý túto správu zostavil, Mach sa vrátil k obhajobe Čambalu, lebo keby Slováci súhlasili s menovaním Nemca do čela Nástupu, tak by mohol vzniknúť dojem, že dovoľia ohroziť suverenitu ich štátu.

V podkladoch pre Schwarza na jeho rokovania v Bratislave 3. 1. 1940, ktoré mu pripravilo berlínske ministerstvo zahraničia, sa uvádza, aby nespomínal v rokovaniach dovoz českých filmov a ak by s tým začala slovenská strana, má odpovedať, že Protektorát patrí do Ríše a vyslanectvo nemá žiadne možnosti toto ovplyvniť. A Schwarz, keď ho na januárovom stretnutí žiadalo ministertsvo hospodárstva, aby požiadal protektorátne firmy o uvoľnenie dovozu, odpovedal, že sú to samostatné firmy a on im nemôže nič prikazovať a ani RFK nemôže preto nič urobiť.⁶¹⁾

V správe z týchto rokovaní Schwarz uvádza, že slovenskí predstavitelia ho informovali, výhrady Deutsche Partei voči Čambalovi preskúmali štyri ministerstvá, politické miest a polícia a že nič z nich sa nepotvrdilo. Slovenskí zástupcovia trvali na pôvodnom stanovisku, Čambalu nie je dôvod odvolať z funkcie riaditeľa Nástupu. Rokovania boli prerušené, aby Schwarz mohol telefonicky konzultovať s Berlínom, výsledkom bolo stanovisko ministerstva zahraničných vecí, že problém Čambala nemôže byť otázkou prestíže, a tiež, že nie je možné ďalej diskutovať o druhej nemeckej distribučnej spoločnosti na Slovensku, keďže to je v rozpore s nariadením o monopole Nástupu. Nemci sa nechceli vzdať svojich požiadaviek, pretože sa im v poslednom čase stávalo, že tlak Slovákov na vlastnú autonómiu silnel. Schwarz dal návrh, že Nástup nebude spolupracovať s českým žurnálom, ale bude brať UFA Auslandswochenschau, kde budú aj šoty zo Slovenska. A za tých istých finančných podmienok aké boli v dohode s Pečeným. Ministerstvo hospodárstva

61) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. Bericht über die Verhandlungen mit der slowakischen Regierung und der „Nástup“, 4.–10. január 1940, s. 9.

odvetilo, že v zásade je to možné, ale musí o tom rozhodnúť dozorná rada Nástupu a že koncom januára 1940 príde do Berlína komisia, ktorá bude riešiť tento problém. K 1. februáru 1940 vypovie slovenská strana zmluvu s Aktualitou a od 1. marca 1940 môže žurnál Nástup vyrábať Ufa.⁶²⁾

Po týchto rokovaníach sa dosiahla rámcová zhoda, ktorá vyústila do podpísania zmluvy medzi RFK a Nástupom dňa 15. januára 1940 — prípad Čambala už neblokoval zmluvu, hoci ešte neskôr Deutsche Partei vo februári žiadala jeho odstúpenie z čela spoločnosti.

V tomto období aj protektorátne miesta na príkaz z Berlína vstúpili do Pečeného „so-uboje na Slovensku s Nemci. Odmítli mi stále povolení k cestám na Slovensko, tlačili na mně skrytými i otevřenými hrozbami, až to došlo v únoru 1940 tak daleko, že pro moji slovenskou neústupnost byla přímo ohrožena Aktualita v Praze. [...] Trval jsem na tom, že Aktualita bude tak dlouho plnit smlouvu se Slováky, dokud nebude vypověděna. My ji neporušíme a nevypovíme nikdy. Abych mohl dál na Slovensko jezdit, musel jsem se v Praze zavázat, že kdyby Slováci naši smlouvu zrušili, že se v žádném případě nepokusím ji znovu obnovit. [...] V březnu 1940 slovenská vláda povolila a smlouvu s Aktualitou vypověděla.“⁶³⁾ Podľa Margryho Pečený, aby sa vyhol politickej argumentácii v spore s nemeckým ministerstvom propagandy o Nástup, zdôrazňoval, že mu ide len o zachovanie pozitívnej ekonomickej bilancie, že sa nemôže „obejiť bez slovenského trhu, který mu vynáší 80 tisíc korun ročně“.⁶⁴⁾ V realite tomu tak nemuselo byť, pretože Pečený po vojne v správe o činnosti v rokoch 1939–1945 písal, že dával zaúčtovať na výrobu NÁSTUPU len časť skutočných nákladov, veľkú časť miezd platil priamo na Slovensku bez zaúčtovania do účtovníctva. (Asi po odpočítaní všetkých nákladov, ide teda o čistý zisk.)

Zmluva medzi Nástupom a spoločnosťou bola podpísaná tak, že 1. apríla 1940 už bolo nové číslo žurnálu vyrobené v spolupráci s Nemcami.

Epilóg

V nasledujúcich mesiacoch a rokoch sa cesty Pečeného a Čambalu prekrížili aj po tom, ako miesto Aktuality prevzala Ufa. Určite aj preto, že podľa zmluvy z 7. decembra roku 1938 patrili negatívy slovenských šotov Aktualite. V prípade, že Nástup chcel využiť staršie zábery do strihových filmov, musel požiadať o negatív Aktualitu a zaplatiť 10 Ks za každý meter negatívu.⁶⁵⁾

Tiež je celkom možné, že spolu komunikovali, keď Pečený musel z materiálov nakrútených nemeckým kameramanom vybrať 500 m materiálov o Slovenskom národnom povstaní, ktoré sa dostali do Aktuality z 3. novembra 1944. Koncom októbra 1944 musel vyslať aj filmového reportéra Aktuality nakrúcať o porážke povstania.⁶⁶⁾ Pavol Čambala

62) Tamže, s. 3–9.

63) Státní oblastní archiv Praha, fond Mimořádný lidový soud, c. d., s. 55–57.

64) K. M a r g r y, c. d., s. 106.

65) PAAA G Pressburg, krabica č. 61. Zápis na pamäť napísaný dňa 4. novembra 1941, s. 14.

66) K. M a r g r y, c. d., s. 123. Redakčné opravy v Margryho texte: a) 29. 8. 1944 nie slovenskí partizáni, ale slovenské vojsko a dôstojníci (60 000) a partizáni (17 000) začali ozbrojené povstanie proti Nemcom; b) sloven-

musel riešiť podobné problémy, keď pripravoval špeciálne číslo o víťazstve Nemcov nad povstalcami a príspevok o vyznamenaní, ktoré prezident Tiso odovzdával fašistom v Banskej Bystrici.

Po skončení II. svetovej vojny, po porážke fašistov a obnovení Československa sa obidvaja filmoví riaditelia ocitli vo väzení. 23. apríla 1945 Národná bezpečnosť zaistila Pavla Čambalu, stále vo funkcii generálneho riaditeľa *Nástup*, odovzdala ho do Krajskej väznice v Bratislave. Čambala bol obvinený z úmyselného a iniciatívneho kolaborantstva s Nemcami a z toho, že sa exponoval pre bývalý režim.⁶⁷

Karel Pečený bol odsúdený na päť rokov väzenia, neskôr po odvolaní bol trest zmierený na 18 mesiacov a stratu majetku. Pavol Čambala bol oslobodený.

Prof. Václav Macek, CSc. (1952)

Absolvoval odbor divadelnej a filmovej vedy na Karlovej univerzite. Po štúdiách pracoval okrem iného v Ústave Dejín umenia Slovenskej akadémie vied, v Slovenskej národnej galérii a Slovenskom filmovom ústave. Od roku 1993 je pedagógom Katedry audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave.

Citované filmy:

Zem spieva (Karel Plicka, 1933).

skí povstalci okrem iných boli inšpirovaní aj Varšavským povstaním, ale nie iba ním; c) povstalci sa okolo 27. 10. 1944 „nerozhodne nevytratili“, ale časť bola zajatá, časť sa vrátila domov a časť ostala v horách a pokračovala v boji.

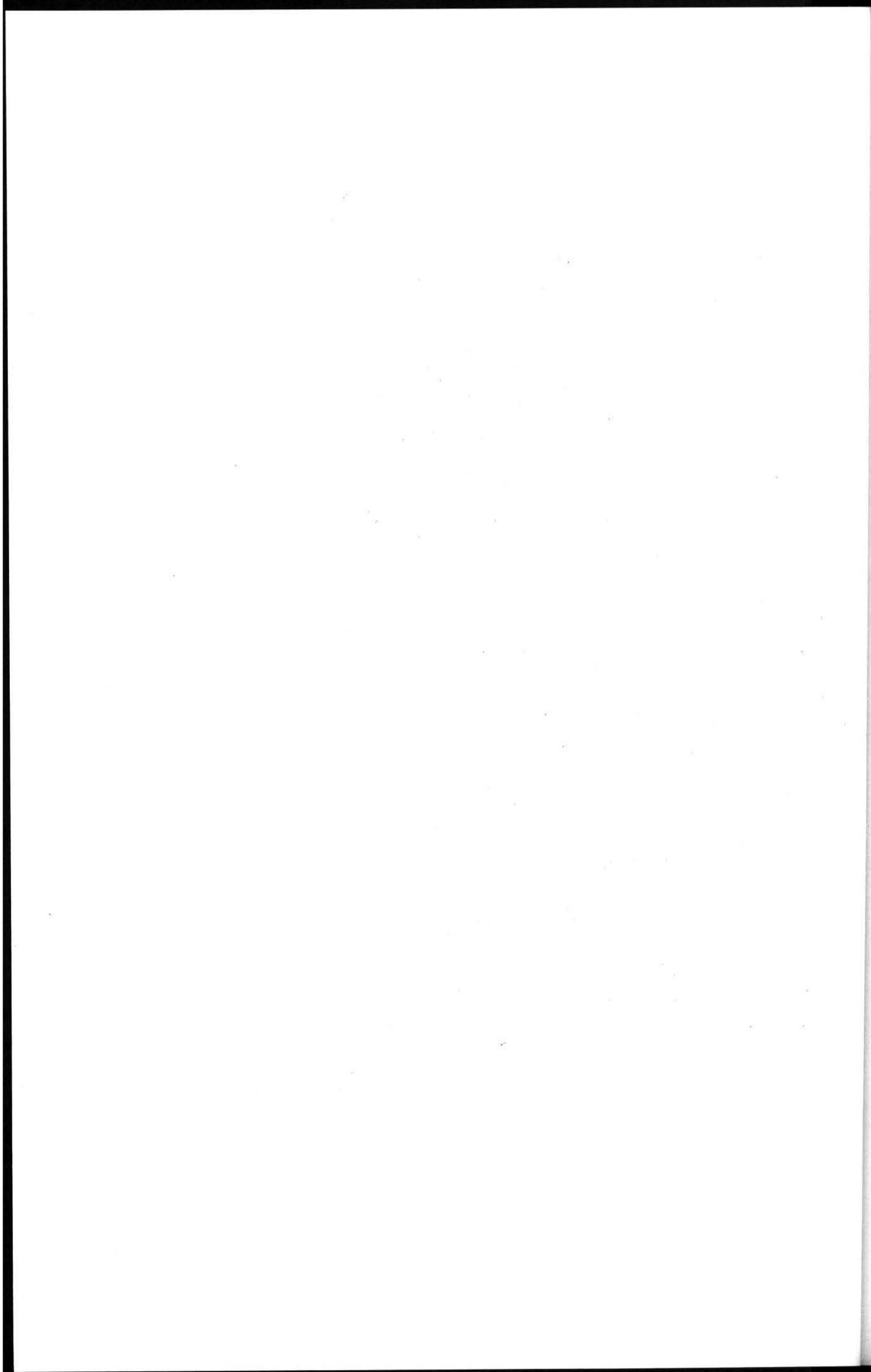
67) Štátny archív, Bratislava, fond Ludové súdy, spis Pavol Čambala. Zo žiadosti o prepustenie Pavla Čambalu z väzby zo dňa 14. 11. 1945 adresovaná povereníkovi informácií Samuelovi Bellušovi.

SUMMARY

Karel Pečený vs. Pavol Čambala.*Two Years of Cooperation Between Aktualita and Nástup (1938–1940)*

Václav Macek

The study analyses in detail Slovak-Czech cooperation from the autumn of 1938 up to the spring of 1940 in connection with the production of the weekly film journal AKTUALITA. The cooperation was significantly influenced by German interests as of early 1939. The study reconstructs the founding of the Slovak weekly journal NÁSTUP and its connection with the Czech weekly journal AKTUALITA. Newly found documentation serves to alter our understanding of the behind-the-scenes power struggles within the relatively small Slovak market of German producers represented by the Film Chamber of the Reich. These included issues related to the production of NÁSTUP. Research on Karel Pečený, the director and also later owner of Aktualita, and Pavel Čambala, the director of the journal and later also of the entire company Nástup, reveals that the situation was much more complex than Karel Margry's study, published in Czech translation in *Iluminace* in 2009, has suggested. The primary argument of the text in question leads to the conclusion that the interruption of film business cooperation between Prague and Bratislava by the end of 1939 was by no means the choice of Čambala or Pečený, but rather the result of orders by German figures in the Protectorate. The text details the individual travels by Gunther Schwarz to Bratislava, the reactions by the relevant ministries, as well as by Aktualita and Nástup. The study also reconstructs a crucial meeting which took place in early January 1940 and led to the termination of the contract between Aktualita and Nástup at the end of March 1940 and to the conclusion of a new contract between Nástup and Ufa.



Screen Industries in East-Central Europe

The collection of themed articles that appear in this issue of *Illuminace* has its origin in a conference on film and television industries in East-Central Europe (SIECE) that was held at Masaryk University in Brno from 11 to 13 November 2011.¹⁾ The conference, which is now in its second year, was intended to break new ground in terms of scholarly understandings of the region's modes of production, distribution, exhibition, and delivery, and of the communities of industry personnel that have worked there.²⁾ The Screen Industries in East-Central Europe Conference represented, to the best knowledge of its organizers, the region's first intervention into the field of media industry studies and production studies — disciplines that continue to develop at a rapid pace in the United States and Western Europe. It investigated both historical and contemporary dimensions of the region's screen industries and professional communities, from a variety of angles — local, transnational, economic, cultural, social, and political — and through a suitably broad range of conceptual papers and empirically researched case-studies.

Out of the eighteen presentations that were delivered at the conference, we selected four that together covered historical and contemporary developments in two of the Visegrad countries: Hungary and Poland. The essays contributed by Balázs Varga and Marcin Adamczak provide general overviews of these nation's production systems during the turbulent post-1989 period, focusing on the changing nature of state support and its relationships to national politics. Drawing upon extensive archival research, Anna Misiak critically re-evaluates the history of censorship in Cold War Poland. She emphasizes that the nation's censors and filmmakers were not the wholly distinct groups that they are often claimed to have been, but that they actually interacted on a regular basis, and often shared common interests. Beata Hock offers a rare feminist analysis of the changing char-

1) See the 2011 conference program <www.cefs.cz/img/CEFS_SIECE_A3-1.pdf> and reports by Balázs Varga (*Illuminace*, vol. 23, no. 4 /2011/, pp. 140–143) and Olof Hedling (*Studies in Eastern European Cinema*, vol. 3, no. 1 /March 2012/, pp. 119–123).

2) See the 2012 conference program <www.projectfind.cz/files/siece2012/SIECE_A3.pdf> and reports by Jan Hanzlík in this issue of *Illuminace* and by Kevin Sanson online: <www.carseywolf.ucsb.edu/mip/mip-siece>.

acter of women's participation in the Hungarian film industry from 1945 to 2005, and gestures to the influence their presence might have had on film content.

It perhaps goes without saying that this modest collection is unable to fully represent the breadth and variety of research being conducted on the region or the complexities of its screen industries; it must inevitably leave many important topics aside, including the fourth Visegrad country of Slovakia, the strong role that public television played in the region, and its pre-1945 ties to Austria and Germany. Nevertheless, this issue represents the first of no doubt many steps towards establishing forms of intellectual exchange that may go beyond traditionally narrow canons of celebrated films, directors, and actors, and beyond the well-worn issues of ideology and national heritage. We believe that this issue's links to the conference may provide a springboard for *Illuminace* to become a key regionally-based publication for innovative scholarship focusing on screen industries in their widest possible sense. The present issue would not be possible without the extensive assistance of our partner editor Richard Nowell. A selection of the presentations that were delivered at the 2012 conference will be included in the third issue of *Illuminace* to be published in 2013.

P. S.

Balázs Varga

Take the Money and...?

Questions of Self-governance in the Hungarian Film Industry

The past two decades have witnessed both local and global changes in the Hungarian film industry, in Hungarian cinema, and in terms of their cultural significance. During the 1990s and the early part of the twenty first century, Hungarian cinema tended to be seen as offering something of a blueprint with respect to its institutional structure and the role that the state played therein. The newly established Motion Picture Foundation of Hungary — known in Hungarian as Magyar Mozgóképek Alapítvány or the MMA — was seen to be exemplary insofar as it was a self-governing institution that operated outside of the political sphere.¹⁾ Legislation that was passed in 2004 became a standard for developing investment incentives, tax benefits, and legal frameworks for film industries as well as other sectors of cultural production. The second half of the 2000s is often regarded as the most dynamic period in the two decades following the fall of communism, one marked by successes at film festivals, investment in infrastructure, and fiscal growth. In the past two years, however, the system changed fundamentally. A series of disputes and scandals have erupted over the running of the Motion Picture Public Foundation of Hungary. At first, the Hungarian government cut support for the foundation, before ordering its closure in the spring of 2011. In the place of the foundation, emerged a new system, at the heart of which lay the Hungarian National Film Fund (Magyar Nemzeti Filmalap).²⁾ One-time Hollywood producer Andy Vajna was made the government commissioner responsible for overseeing the industry's reformation. The abolition of the foundation and the establishment of this new system drew criticism from filmmakers who feared the demise of art cinema. Their main objection was that the Film Fund would do away with the foundation's

1) In 1998, the Foundation became a Public Foundation (Motion Picture Public Foundation of Hungary — Magyar Mozgóképek Közalapítvány, MMK).

2) The Hungarian National Film Fund was founded by the government. The Fund receives 80% of the tax revenue earned from the Hungarian National Lottery. The Fund's budget for 2012 was 5.5 billion HUF (€20m). The Fund supports script and production development and the production of feature films (including full-length documentaries and animated films). Decisions are made by a five-member Board.
<http://filmalap.hu/en/images/stories/overview_may2012_download.pdf> [accessed at 6 December 2012].

system of self-governance, Vajna's calls for a modern, transparent, efficient institution notwithstanding. During this period of transition, Hungarian film production all but stopped. More time is needed to evaluate the new system with the first films supported by the Fund scheduled for released in 2013.

In 2011, my attention turned to the post-communist Hungarian film industry and to the changing cultural significance of Hungarian cinema. As I am still in the early stages of this project, my focus in this essay will be restricted to addressing problems I have faced, to providing an historical overview of the period, and to gesturing to hypotheses that will likely shape subsequent research.

From State Control to Public Support

The transformation of the East-Central European screen industries in the early 1990s was primarily determined by political changes and cultural globalization. The influence of these factors can be described in terms of disintegration and integration. Disintegration refers to the breaking up of the state-socialist system, integration to supranational cooperation between the European screen industries. Regime change and cultural globalization necessitated new forms of funding and cultural policy. The consequences of regime change and the transition to a market economy precipitated the end of censorship and state-control of the cultural industries. Political changes also catalyzed both the liberalization of media and cultural globalization, which prompted new regulations in European countries.³⁾ During the 1990s, legal and economic mechanisms were established on both a national and a supranational level.⁴⁾ The European Community's audiovisual support system was developed in parallel to the fall of the Soviet bloc (the MEDIA I Program was launched in 1991).⁵⁾ Thus, the disintegration of the state-controlled cultural industries and the increasing integration of European screen industries provided two key challenges for Eastern European cinema of the early 1990s.

The forty-year history of the state-socialist mode of production ended with the political changes of the late 1980s and early 1990s. Censorship and state-controlled production ground to a halt, and the centralized system started to collapse. At this time, plans to restructure the Hungarian film industry were drawn up. Financial questions and structural

3) Peter Humphrey writes: "Since the 1980s in the audiovisual sector new forms and arenas of regulation have developed, as policymakers have sought to adapt to new market and technological realities: principally, globalisation, trans-frontier broadcasting by satellite, and the digital convergence of broadcasting, telecoms and the internet. One key element of regulatory change is the European Union's (EU) accumulation of regulatory influence in the audiovisual field, in part to re-establish problem-solving capacity that is escaping the national level as the result of the new technologies (satellite broadcasting, etc.)." Peter Humphrey, 'EU audiovisual policy, cultural diversity and the future of public service broadcasting', in Jackie Harrison and Bridgette Wessels (eds), *Mediating Europe: New Media, Mass Communications and the European Public Sphere* (New York: Berghahn Books, 2008), p. 183.

4) Tim Bergfelder, 'National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies', *Media Culture Society*, vol. 27 no. 3. (May 2005), pp. 315–331.

5) The implementation of the EU's audiovisual support system was accompanied by debates about the principles of cultural policies. The tension between the liberal (economic) and the interventionist (cultural) aspects reaffirm the importance of integration in the analysis of the East European screen industries.

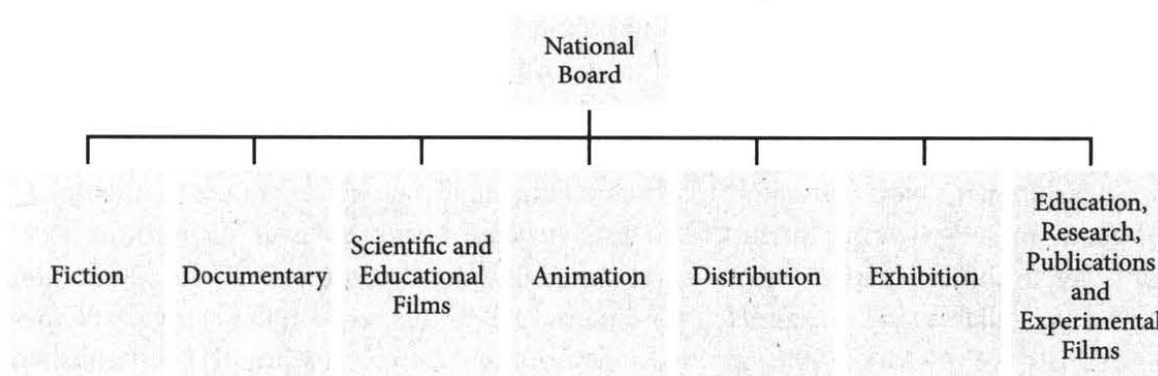


Figure 1: The organizational structure of the Motion Picture Foundation of Hungary's Boards and decision-making system.

changes were at the center of debates. Following protracted negotiations, a new structure was established in 1991 under the banner of the Motion Picture Foundation of Hungary. It was based on a consensus between representatives of the Hungarian film industry and the country's new political parties. The foundation was established by the Ministry of Culture and Education and thirty other organizations. For the next two decades, it was the central institution of the Hungarian film industry, with its basic operations remaining unchanged throughout the period. As Hungary's primary funding body, the foundation concerned itself with all sectors of the Hungarian film industry, from production to distribution and exhibition, and even education.

The foundation's operations were based on a two-tier decision-making process. The National Board, which consisted of cultural elites such as politicians and intellectuals, allocated money to Advisory Boards that represented different sectors of the industry. In turn, the Advisory Boards, which themselves were mainly made up of critics, intellectuals, and filmmakers, determined how capital was allocated in a given sector.⁶⁾ However, in addition to being the principal beneficiary of state funding, according to its mission statement the foundation was also a self-governing institution. The members of the National Board and the Advisory Board were selected from a pool of individuals nominated by the founding organizations; the founders had to agree on the composition of the Boards. Because the selection of these decision-makers was based on negotiations and consensus among the founders, the Boards could testify to the democratic and self-governing nature of the foundation. During the 1990s, the foundation boasted seven Advisory Boards, each representing a sector of the Hungarian film industry (see Figure 1).

Because the state-socialist cinema industries' transformation was characterized by decentralization, it is necessary to consider financing and the mode of production. Decentralization (or diversification) of financing relates to motion picture funding com-

6) Due to new regulations for public foundations, the 2000s witnessed changes to the decision-making processes of the Foundation. Decisions on all applications had to be made by the National Board based on recommendations by the Advisory Boards. The question of balance between the Advisory Boards and the National Board was a delicate matter, but the National Board mostly approved the Advisory Boards' recommendations.

ing from various sources instead of being provided solely by the state, as was the case in the state-socialist system. Decentralization of production led to a shift away from a socialist studio system that involved state-owned companies and creative units of filmmakers to a package-unit system that was based on individual producers and their projects.⁷⁾ These two developments were intimately intertwined during the early years of the foundation.

Through self-governance the foundation became responsible for distributing state subsidies to the Hungarian film industry. After the fall of communism, the foundation served as a reliable single-channeled funding model. In this respect, the Hungarian cinema industry of the early 1990s retained much of the state-socialist model but jettisoned the political control that had been central to it. Self-governance was the major change, as financing had yet to be decentralized, and the shift from to the package-unit system would take several years to complete.

Self-governance as the Fulfillment of the Socialist Era System of Creative Units

It is customary to discuss the post-communist transformation of East-European film industries in terms of a transition from the socialist studio system's creative units to the producer-based package-unit system.⁸⁾ This perspective provides a useful starting point for considering the developments that took place in the Hungarian film industry from the late 1980s to the 2000s.

The units (known in Hungarian as studios) that were established in Hungary during the first half of the 1960s offered a creative hub for film production, based as they were on the collective efforts of filmmakers. The units were run by directors, production managers, and intellectuals. All units elected a council of four, which consisted of a head, a director, a story editor, and a production manager. The units had the authority to make important decisions, including the scripts they greenlighted and the scheduling of shoots. The influence of censorship (and self-censorship) notwithstanding, units were pivotal decision-making forums when it came to evaluating proposals and to approving completed films. They therefore operated with a high degree of autonomy.⁹⁾ In fact the units continually sought greater levels of autonomy, levels which they achieved in 1987 when the four ma-

7) On the package-unit system and its role in classical Hollywood see David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 571–579.

8) Dina Iordanova, 'East Europe's cinema industries: financing structure and studios', *Javnost/The Public*, vol. 6, no. 2 (1999), pp. 45–60.

9) The structure of creative units allowed for greater autonomy than the Central Dramaturgy of the 1950s. It can be divided into four parts. The first acknowledges the importance of professionalism, the second refers to the units' creative autonomy and internal self-governance, the third to the possibility of organization according to different artistic platforms (compared to the uniformed, centralized and hierarchical system of the 1950s), and the last to the growth of diversity and the establishment of alternative options (filmmakers were allowed to transfer an unsuccessful bid team to another studio team). See Balázs Varga, 'Cooperation: the organization of studio units in the Hungarian film industry of the 1950s and 1960s', in Marcin Adamczak, Piotr Marecki, and Marcin Malatynski (eds), *Film Units: Restart* (Kraków: Ha!art, 2013).

jor units (namely: Budapest, Dialóg, Hunnia, and Objektív) separated from MAFILM (the state film production company) to become independent companies. Henceforth, the studios operated as creative production units and received government support, but they were no longer required to work with MAFILM, which allowed them to pick and chose partners from a growing number of private companies that had emerged. It is a mark of the studios' strength in representing their own interests that they were able to maintain their dominant position after the foundation was set up. Where new companies submitted each of their projects individually, the studios could submit a number of projects simultaneously as a package. The lion's share of state support was, however, given to those studios that submitted applications for packages of films — which the Advisory Board evaluated as a block. Studio executives decided how best to distribute funds among their projects. The model did not therefore change substantially from that of previous decades. The framework of financial support for the studios may no longer have been decided by the ministry or executives of the film industry but studio executives still decided on the actual selection of films.

The early years of the foundation witnessed countless debates about studio efforts to minimize the board's enforcement of its views. Discussions raged over whether the board could cherry pick from the individual films that had been submitted as a package or whether it could vote for additional funding to be given to projects that it deemed particularly worthy. The studios argued that their creative teams should be regarded as juries at the lowest level of the system since the studios were more than "a delivery service for individual film projects".¹⁰⁾ They also suggested that the board should not form an opinion on individual films in the package but base its decision on the studio's track-record. This system favored established directors and greatly inhibited the development of young, independent, or alternative filmmakers who worked outside the system.¹¹⁾

In summary, the establishment of the Foundation safeguarded Hungarian film production and state support for the film industry while at the same time minimizing political interference. This represented a major achievement given the hostility that erupted over the reconfiguration over other sectors of the Hungarian media.¹²⁾ The changes primarily served the interests of the studios and their most powerful directors. The concept of self-governance and the foundation's operational model also stood to provoke internal conflicts, relating for example, to the amount of financial support that was given to individual sectors of the Hungarian film industry. Conflict also arose because the founders of the foundation were applying for financial support to the very Advisory Boards they had voted into office. Furthermore, law dictated that the circle of founders could not be altered. As a result of these conditions, questions emerged about the ability of the newly established organizations and companies to represent their own interests and to ensure professional self-determination. Ad hoc forums and organizations served to diffuse this

10) Quoted in a letter by the Guild of Hungarian Film Directors to the Fiction Films Advisory Board of the Motion Picture Foundation of Hungary, *Magyar Filmlevél*, vol. 2, no. 1. (1992), pp. 16–17.

11) Balázs Varga, 'A magyar filmszakma és a rendszerváltás: Intézménytörténeti vázlat', *Metropolis*, vol. 14, no. 4 (2010), pp. 10–18.

12) Péter Bajomi-Lázár, 'Freedom of the media in Hungary, 1990–2002' (Dissertation, Central European University, 2003).

situation, with, for example, the Motion Picture Roundtable providing an opportunity for industry-insiders to meet with the foundation.

The Transformation of the Support System

In terms of state support, the transformation of the Hungarian film industry in the 1990s can also be described as having been characterized by decentralization. When the foundation was established, it was the only institution that distributed state subsidies to the film industry. However, there was no regulation of the amount of state support provided annually to the film industry, and it was unclear whether subsidies were to be distributed exclusively through the foundation. In its first year, the foundation had presided over almost one billion HUF (approximately US\$1.26m). In the following years, rising inflation caused comparable amounts of state funding to drop in real terms (see figure 1 and figure 2).

Because foundation grants rarely covered the cost of producing a film, filmmakers were required to top up their budgets with capital secured from other sources. This situation led to the demise of the single-channeled model as new forms of state, European, and private investment in film production opened up. State funding bodies included the Hungarian Historical Film Foundation, the National Cultural Fund, and the National Radio and Television Board.¹³⁾ Moreover, even though many European Television stations underwrote the production of national cinema, financial limitations prevented their Hungarian counterparts from doing so in a sustained and meaningful manner.¹⁴⁾ Hungarian films may have been financed with capital secured from a range of sources, and the late 1990s may have seen contributions allocated by the National Radio and Television

13) The Hungarian Historical Film Foundation (Magyar Történelmi Film Alapítvány) was established in 1992 by the Ministry for Culture and Education. Its main goal was to fund documentaries on the twentieth century history of Hungary. A year later, this brief was expanded to include historical feature films. The Foundation's annual budget was around HUF100m.

The National Cultural Fund (Nemzeti Kulturális Alap) was set up in 1993. It was supported by culture taxes and its boards were organized by artistic areas. Its motion picture board primarily supported scriptwriting, project development, distribution, exhibition, education, film festivals, and magazines, while also subsidizing film production. Each year, the specialized board gave approximately HUF 200m in the 1990s and HUF300–400m in the 2000s.

The Media Law of 1996 restructured radio and television broadcasting in Hungary and opened the way to the dualistic (public/private) television system. It took around five years of political debate and struggle to ratify it. The Media Law also established the National Radio and Television Board (Országos Rádió és Televízió Testület), which was the supervisory body for broadcasters, and a new funding body for the audiovisual sector. In addition to television programmes, documentaries, and animation, the Authority occasionally supported film production.

14) Due to the ambiguity of the media law and the financial collapse of public television, hardly any Hungarian telefilms and television series were made in the late 1990s and early 2000s. In order to open up new avenues for TV film production, which has been reduced dramatically after the fall of communism, the media law would have needed to be rewritten, but due to disagreements between the government and the opposition this remained unfulfilled. Due to the Media Law, the two national commercial televisions (TV2 and RTL Klub), which enjoyed hegemony in the market, were required to allocate a small part of their advertising income to the Foundation, thereby providing important additional financial source for the Hungarian film industry.

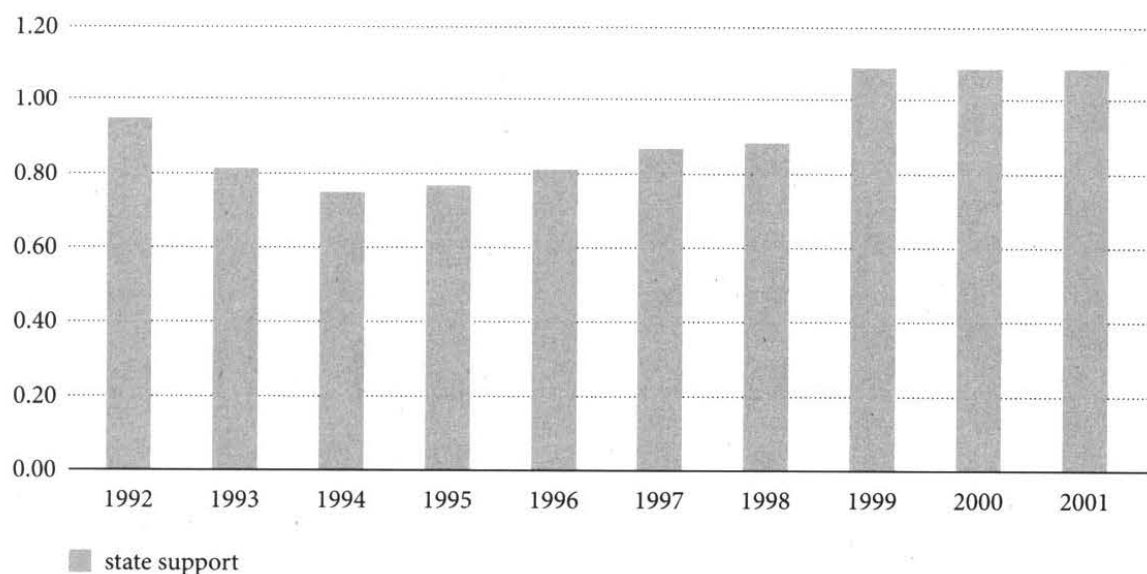


Figure 1: State support for the Motion Picture (Public) Foundation of Hungary, 1992–2001 (HUFb). Source: Motion Picture Public Foundation of Hungary.

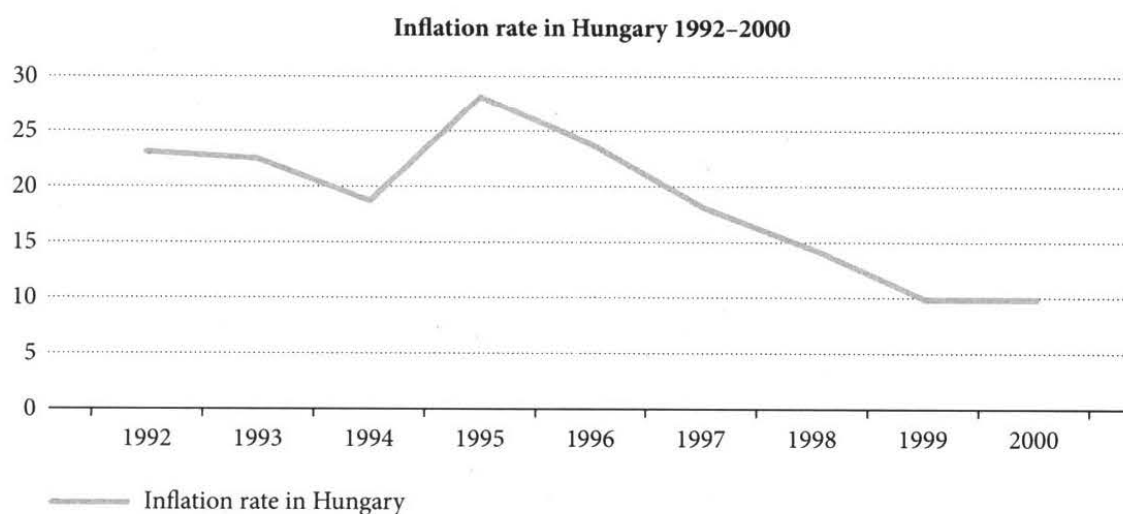


Figure 2: Inflation in Hungary, 1992–2000. Source: Hungarian Central Statistical Office.

Commission exceed those handed out by the foundation itself, but the foundation nevertheless remained the most important institution in the industry (see Figure 3).¹⁵⁾ The foundation's system might not have been perfect but it functioned.

As it was not part of governmental decision-making, the foundation was unable to lobby for its interests during annual budget meetings, which partly explains why the cap-

15) Sources: Hungarian Motion Picture Foundation; Réka Sárközy, *Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útjai* (Budapest: 1956-os Intézet–L'Harmattan, 2011); Zsolt Zádori, 'Az alapötlettől az alapprogramig,' *Beszélő*, no. 4 (2003) <<http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-alapotlettol-az-alapprogramig>> [accessed 6 December, 2012]; National Radio and Television Board. <<http://tamogatas.mtva.hu/index.php?mid=97&m1=87&m2=97>> [accessed 6 December, 2012].

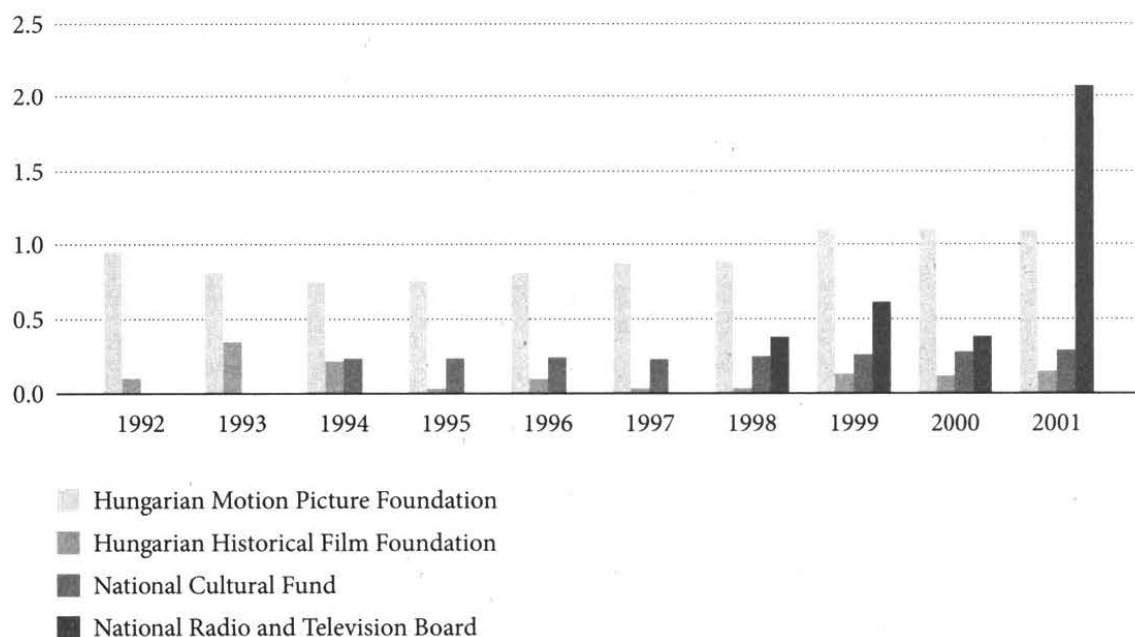


Figure 3: Amount of State support given to major Hungarian film funding bodies (HUFb).

ital it distributed to the Hungarian film industry dropped in inflation-adjusted terms. The late-1990s explosion of private organizations and state institutions may have filled this void to a greater extent but it also led the domestic financing scene to become increasingly complicated and convoluted. Industry regulation was one way of bringing a semblance of order to this increasingly chaotic situation.

The Hungarian Film Law

During the 1990s, Hungarian cinema appeared to have become increasingly disconnected from the political sphere. However, in the early 2000s, politics once again took center stage as discussion turned to how the Hungarian state might participate in the restructuring of the nation's film industry. Central to this question were issues of motion picture financing and industry structure.

New legislation was drafted. It was innovative insofar as it involved allocating to the foundation an annual budget that was based on levies (for example on ticket sales) or investor tax benefits and was not determined by the short-term political agenda of the party in power. Such an approach, it was hoped, would give rise to a stable and fully functioning system built on the autonomy and self-governance of the foundation. However, efforts to ratify such a law ended in failure. The first failed attempt took place in 1998 when protests from distributors and the Hungarian Ministry of Finance slowed down ratification to the extent that the draft legislation could not be written into law because the ruling Socialist-Liberal coalition had been voted out of office. A second attempt was made after the 1998 elections, with the new conservative coalition government placing the secretary

of the foundation in charge of drafting the legislation. By the end of 2000, a new draft had been written that promised to appease the various sectors of the film industry, maximize revenue, be appropriately transparent, and use monies from culture taxes and investment tax allowances so as to increase the amount of capital available to the industry. Ultimately, however, the government decided to abandon this legislation and instead proposed to replace the foundation with a new institution called the National Film Center — an institution that would jettison the foundation's system of boards in favor of a professional committee presided over by a head that had been appointed by the Ministry of Culture. The ministry's proposal promised to increase film production subsidies, providing that the center boasted high levels of transparency. This proposal provoked intense debate, with, for example, Hungarian film directors roundly criticizing the proposed center because they feared it would be underfunded and that its reliance on public monies would pave the way for the kind of political interference that the industry had been fighting.

In spring 2001, the debates ended. The vast majority of Hungarian filmmakers believed that the ministry's proposal essentially institutionalized political interference in film funding. As such, they denounced the concept of a centralized film center, even though it guaranteed an increase in production capital. In response, the government initially put the near-completed draft legislation on ice, stating that film subsidies would only be increased if the film center was accepted, before dropping the idea once it recognized the depth of hostility it had provoked. Despite the resumption of negotiations between filmmakers and the government, no deal was cut. Rather, the ministry agreed to subsidize several films, many of which were historical dramas. The cost of just two of these films — *BRIDGEMAN* and *BÁNK BÁN* (both 2002) — approached €11m, a sum that easily surpassed that which had been allocated to the foundation. As a consequence, the advisory board struggled to allocate its meager resources among the hundreds of filmmakers who had applied for support, and was forced to postpone any decision on the matter. These circumstances led to a sizable injection of capital into the system but to most of it being disseminated by the ministry.

The impasse was finally resolved after the 2002 elections when the Socialist-Liberal coalition replaced the conservative government. The new government rejected the idea of a film centre and reopened negotiations with filmmakers about the terms of the new legislation. After lengthy debate, all parties came to an agreement, and the legislation was ratified unanimously by the Hungarian parliament in December 2003. When the new legislation was written into law, it provided a legal framework and an institutional-organizational structure in which state subsidization of film production would operate. In addition to direct funding, it introduced investment incentives and tax breaks that were designed to increase the competitiveness of the Hungarian film industry, to promote production services to runaway productions being shot in the country, and to encourage international co-production. These measures were seen to be well overdue as the Hungarian film industry had lagged behind those of its East-Central European neighbors since the early 2000s. The new law reinforced the foundation's position as the central institution of the Hungarian film industry albeit under a modified mandate. New types of subsidy were introduced, the most important of which was the prioritization of support to filmmakers who had enjoyed commercial success or who had entered their films into leading interna-

tional festivals.¹⁶⁾ This policy change meant that the foundation now promoted popular cinema and not just prestigious art cinema.¹⁷⁾

The new law was intended to increase the domestic standing of Hungarian films and to integrate the nation's film industry into the international market. Positive developments have been seen on both fronts. Hungarian productions have captured a larger share of the domestic market and the international standing of the nation's film industry has also improved (see figure 4). Thanks in large part to a generous 20% tax deduction, capital has flowed into the Hungarian film industry from inside and outside of the country (see figure 5). Alongside the surge in domestic output, more and more overseas productions are being shot in Hungary. Films such as *MUNICH* (2005), *HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY* (2008), and *A GOOD DAY TO DIE HARD* (2013) have seen the country become an important player in the so-called "subsidy game", wherein nations compete to host Hollywood's runaway productions.

It was clear that infrastructural changes would need to be implemented if the Hungarian film industry was to fully exploit the new opportunities that were opened up by the film law. Filmmakers wanted to be able to have a say in the control of, and direction taken by, industry institutions, and were concerned by the role of the state and the possibility of privatization. The filmmakers' lobby was successful and, following discussions with the government, the foundation gained a leading role in the management of the onetime state-owned film studio MAFILM and the Hungarian Filmlab (the oldest film laboratory in Hungary).¹⁸⁾ The prosperity of the Hungarian film industry and an accompanying boom in service jobs provided to runaway productions such as the BBC television series *ROBIN HOOD* (2006) was driven by new investments made by venture capitalists. Unlike other East-Central European nations, by the early 2000s, Hungary still did not possess studio facilities capable of serving Hollywood productions. This situation changed in the middle of the decade with the construction of private studios on the outskirts of Budapest.¹⁹⁾ Due to tax incentives, the city has become one of Europe's hottest sites for runaway productions.²⁰⁾

The mid-2000s also saw an increase in the amount of support that the Hungarian government gave to the foundation. Yet, a byproduct of this injection of capital has been a significant amount of debt. This situation came about because the foundation allocated sub-

16) The system was quite complex. Directors and producers received so-called "funding points" for commercially successful films (the higher the attendance the more points they were awarded) and for A-category festival participation (prize-winners were given extra points). The foundation decided each year on the exact fiscal value of these points based on the number of applications they had received. On the whole, the value of these points decreased as time went by.

17) Little has been done to encourage cooperation between the film industry and public television, as had been called for by the legislation.

18) In 2012, the National Film Fund took over the Foundation's dept as part of a liquidation and dept settlement with the Motion Picture Public Foundation of Hungary. In exchange, the Fund obtained MAFILM and Hungarian Filmlab.

19) The first was Stern Film Studios and Media Center in Pomáz (20km north of Budapest) which opened in late 2006. The Korda Studios (located in Etyek, 30km west of Budapest) opened in 2007 and the Raleigh Studio Budapest (on the outskirts of the city) opened in 2010.

20) Dan Bilefsky, 'Hollywood on the Danube', *New York Times*, 2 July 2010, unpaginated.

<http://www.nytimes.com/2010/07/03/business/global/03iht-eastfilms.html?_r=1&pagewanted=all> [accessed 6 December 2012].

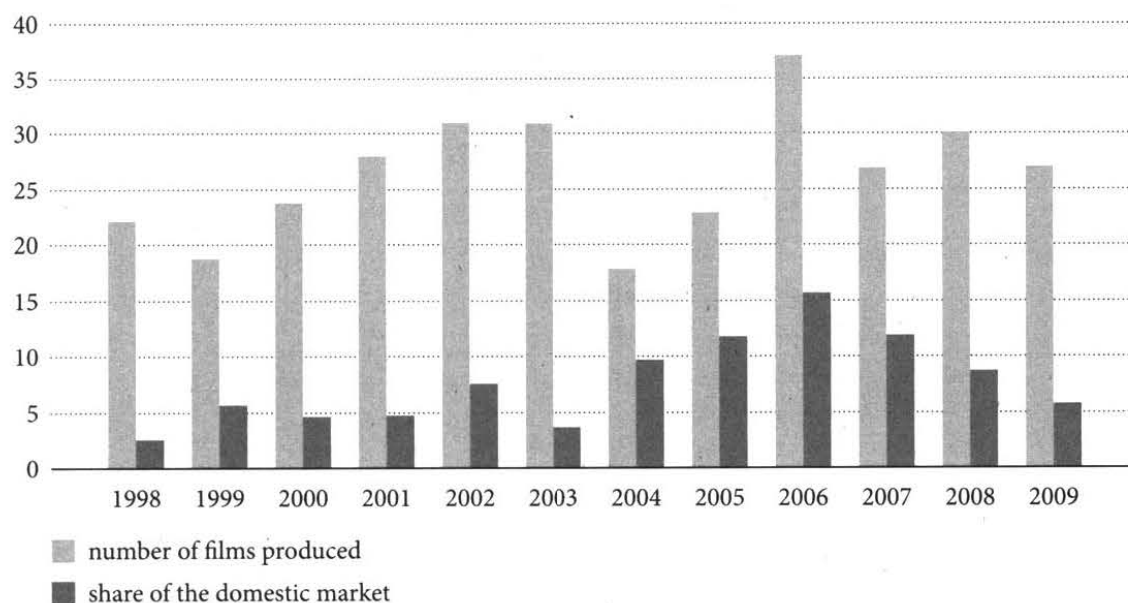


Figure 4: Domestic market of Hungarian-produced films, 1998–2009. Source: Hungarian Film Guide.

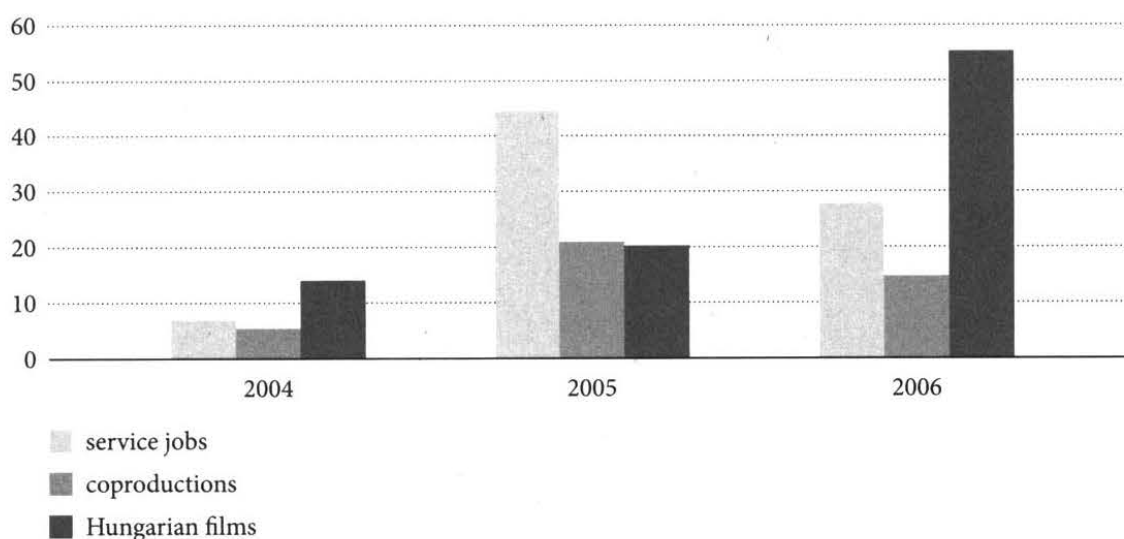


Figure 5: Expenditure on film production in Hungary (HUFb), 2004–2006. Source: Filmunio/National Film Office.

sidies based on monies that the government agreed to provide rather than those that it actually provided. During 2003's Film Week, the Hungarian Prime Minister, Péter Medgyessy, promised to gradually increase state subsidies to ten billion HUF (€40m) by 2006, but the foundation received significantly less than it was anticipating (see figure 6). In 2005, the amount of support that the state promised to provide was cut by about 40%. That year, the government did not allocate the HUF2.85b that it had promised the foundation but instead let it "borrow" this amount from the following year's budget. In 2006, the foundation may have been allocated a budget of HUF6.2b, but in reality it received under HUF3.5b due to the additional HUF2.85b it had used in 2005. As with the previous

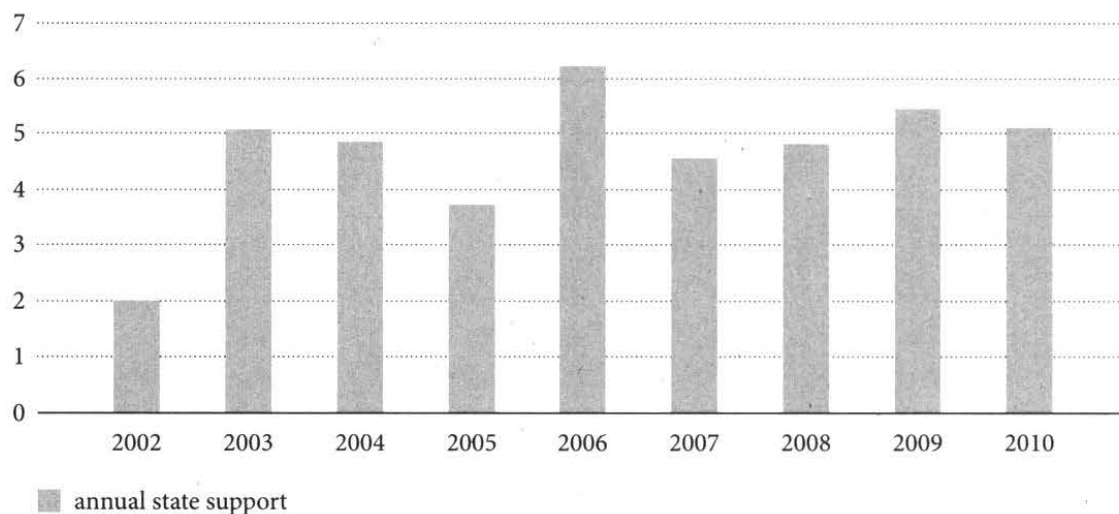


Figure 6: Amount of state support provided to the Motion Picture Public Foundation of Hungary (HUFb). Source: Motion Picture Public Foundation of Hungary and the State Audit Office's (Állami Számvevőszék) audit of Motion Picture Public Foundation of Hungary, 2003, 2006.

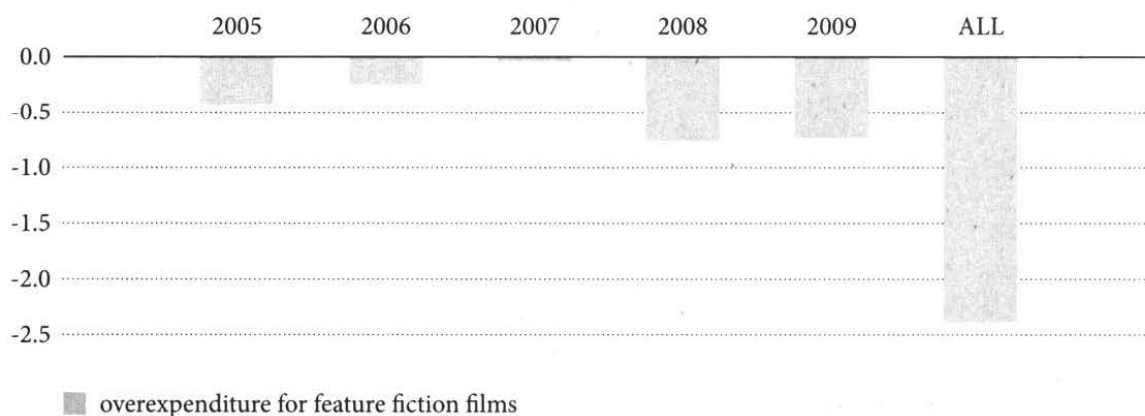


Figure 7: Over-expenditure on feature film production, 2005–2009 (HUFb). Source: Internal Audit of the Motion Picture Public Foundation of Hungary, 2010.

year, the foundation was permitted to make up the shortfall by using HUF3.1b that had been set aside for 2007. To manage these transactions, and thereby support production without causing the industry to collapse, the foundation merely presented a letter of intent to the production companies, who on this basis turned to banks for loans, which the foundation would then repay from the state support it received the following year. Problems increased however because each year the foundation's outgoings exceeded its income (see figure 7).²¹⁾ In 2007, the financial support that the state gave the foundation decreased by

21) In November 2012, *Atlatszo.hu*, a Hungarian Wikileaks-like portal and investigative journalism center published the Motion Picture Public Foundation of Hungary's 2010 internal audit. All financial data cited are from this report. <<http://atlatszo.hu/2012/12/04/fraudulent-misuse-of-state-funds-for-the-film-industry/>> [accessed 6 December 2012]

30%. Concurrently, an agreement was made between the foundation and the Ministry of Culture that guaranteed that no additional cuts would be imposed on those monies remaining after the initial 30% cut had been made. The foundation was plunged into debt through a combination of over-expenditure and the interest that it had incurred on bank loans, leading to numerous scandals and ultimately to its closure.²²⁾

Self-governance as a System of Obligations and Commitments

Across its twenty year history, self-governance has been a leitmotif of the Motion Picture Foundation of Hungary. The issue of self-governance amounts to a yearning for independence; that the support of individual films and the industry as a whole should not be made on ideological-political grounds and not by a government ministry but by a committee of professionals. Efforts to secure this kind of independence can be traced to the years before the new law was ratified, when "take the money and shoot (a film)" logic was in full effect. Nevertheless, in light of the failures to get earlier legislation written into law, the 2004 legislation employed a quite different form of logic to legitimate the foundation on the principle of self-governance. This logic can be described in terms of a reciprocal relationship; as a system of obligations and commitments inasmuch as it not only emphasized the state's responsibility to the support of domestic film culture but the film industry's right to operate as a self-governing institution. Among these obligations were the reaching of production targets, the fostering of cultural diversity, and the support of popular cinema. The role domestic box office performances played with respect to state support of the domestic film industry was underscored by an initiative proposed during negotiations over the terms of the legislation. In 2003, the foundation set aside tens of millions of HUF in additional subsidies if applicants could make the case that a proposed film stood to sell at least 80,000 tickets domestically; if the film in question failed to reach this target, applicants were required to repay the monies.

Ultimately, the developments of the early 2000s indicate some of the ways in which the self-governance of the Hungarian film industry could be made acceptable both for politicians and the general public. From this perspective, the operations of the foundation can be seen as something of a learning process underwritten by acts of self-correction. However, due to financial mismanagement, misplaced faith in government promises, over-expenditure, and over-production, the foundation became trapped in debt.²³⁾

Although the post-communist development of the Hungarian film industry is in many ways similar to the development of the film industries of other former Eastern bloc countries, it is also characterized by some specificities due to the rise and fall of the Motion Picture (Public) Foundation of Hungary. The transition from a state-controlled industry to a public support system was comparatively rapid and smooth. It was also one tainted by

22) There are different figures circulating about the total debt of the Motion Picture Public Foundation of Hungary.

23) As there are the Government Monitoring Office (Kormányzati Ellenőrzési Hivatal) and the police are still conducting investigations of the financial affairs of the Motion Picture Foundations of Hungary, it would be inappropriate to sum up the Foundation's financial affairs.

the inability of the film and television industries to cooperate with one another. Finally, it was characterized by the belated reorganization of the production sector through the development of up-to-date facilities such as film studios.

The establishment of the foundation in the early 1990s was a success in the sense that it maintained continuity in the Hungarian film production sector. Yet one might stop to consider the type of production it maintained. One might ask if this type of Hungarian film production does not need to be justified. Can there be national film production and a national cinema without the cooperation of the film and television industries? In addition to largescale social, political, economic, and cultural questions, fundamental questions also remain about the challenges facing industry professionals and institutions. Such questions relate to the ways structural change (studio-based support and production-based support), generational change (the rise of young and independent filmmakers), and attitudinal changes (the value that is placed respectively on art cinema and popular cinema) may challenge the transitional era's valorization of Hungarian filmmakers who prioritized socially- and politically-engaged cinema. The 2010s have already witnessed radical changes in the Hungarian film industry, notably the fall of the Motion Picture (Public) Foundation of Hungary and the establishment of the Hungarian National Film Fund. Time will tell if these developments mark a new chapter in Hungarian film history.

This essay was supported by the Janos Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

Balázs Varga is an Assistant Professor of Film Studies at Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary. He writes and lectures on contemporary Hungarian cinema, contemporary European cinema, documentaries, and the cultural history of cinema. He is a founding editor of *Metropolis*, a scholarly journal on film theory and history.

(Address: b.varga7@upcmail.hu)

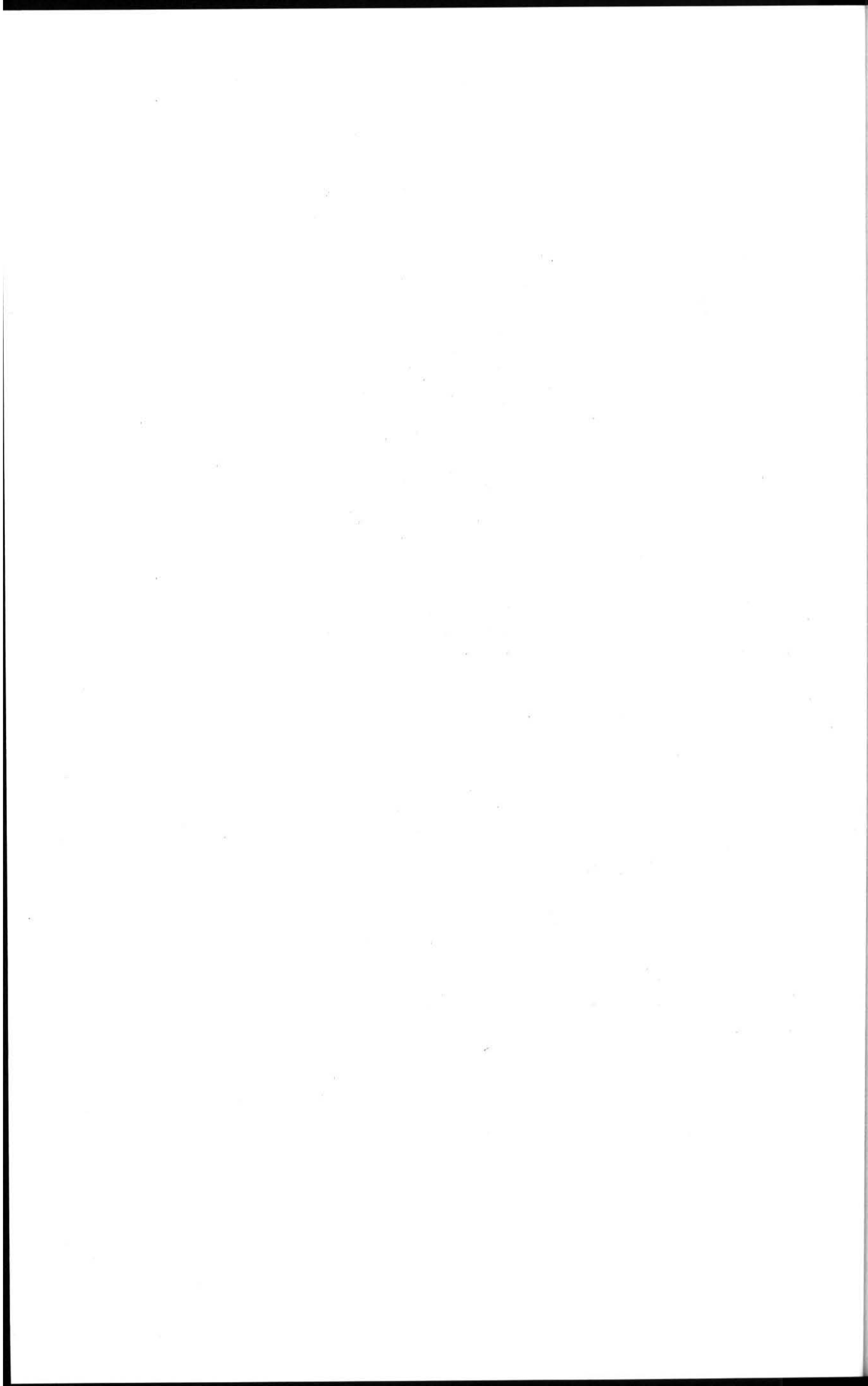
Films Cited:

47 Ronin (Carl Rinsch, 2013), *Bánk bán* (Csaba Káel, 2002), *The Borgias* (Neil Jordan, TV series, 2011–), *Bridgeman* (Géza Bereményi, 2002), *A Good Day to Die Hard* (John Moore, 2013), *Hellboy 2* (Guillermo Del Toro, 2008), *Munich* (Steven Spielberg, 2005), *Robin Hood* (Foz Allan, Dominic Minghella, 2006–).

SUMMARY

Take the money and...?*Questions of Self-governance in the Hungarian Film Industry***Balázs Varga**

This essay provides an overview of the post-communist transformation of the Hungarian film industry and the changing roles the state played therein. At the center of the essay is an analysis of the rise and fall of the Motion Picture Public Foundation of Hungary (Magyar Mozgóképek Közalapítvány), Hungary's principal film funding body. Both the establishment of the foundation in the early 1990s and new film legislation that went into effect in 2004 were success stories in the sense that they preserved continuity in Hungarian cinema. However, during the second half of the 2000s, the foundation got into debt, which led to its closure in the early 2010s. The essay reviews the workings of the foundation with special attention being paid to issues of self-governance — a leitmotif of the institution's twenty-year history.



Marcin Adamczak

Polish Cinema after 1989

A Quest for Visibility and a Voice in the Market

This essay describes the ways in which economics and state support have shaped contemporary Polish cinema. Primarily concerned with changes that have unfolded since 1989, it considers how the collapse of socialism has prompted ongoing efforts to re-establish cinema within a free market environment. The essay draws on a range of materials including published accounts of industrial and state practices, economic data provided by the Polish Film Institute, documents relating to the country's "Cinema Act" (legislation designed to provide state support for Polish cinema), and interviews that were conducted with industry-insiders as part of a separate project.¹⁾

"Imaginary Cinema": Cinema before 1989 as a Living Memory after 1989

The twentieth-century history of Poland is usually divided into three periods. The Second Republic (1918–1939) was founded after the country regained independence. The People's Republic (1944–1989), which was a socialist state, was established after WWII. And the Third Republic (1989–), a democratic state, was founded after Communist rule ended. Polish cinematic output of the postwar communist period tends to be valorized and nostalgized. In contrast to those of the Second and Third Republics, such films are very much a part of Polish film culture thanks to continued popular and academic interest. Exemplifying this situation is the book *The History of Polish Cinema: Masters, Films and Contexts*, in which Tadeusz Lubelski devotes only 67 pages to the cinema of the Second Republic, and just 79 to the Third Republic. These numbers stand in marked contrast to the 374 pages he allocates to the cinema of the People's Republic.²⁾ Lubelski's focus is em-

1) The statistical data used in this essay were produced by the author when conducting an earlier research project. While drawn from official reports, some estimates were required to ascertain the number of films in production. Those films include Polish produced feature films, coproductions between Polish companies and others, and those produced independently.

2) Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty* (Katowice: Videograf II, 2009).

blematic of broader currents in Polish film culture, wherein these periods function as mere bookends to the main body of enquiry. However, it should be stressed that, at the time of writing, the combined duration of the Second Republic (21 years) and Third Republic (23 years) is equal to that of the 44-year-long People's Republic. Estimates indicate that the number of Polish films produced in the two periods is roughly equal to that of the much-vaunted People's Republic. The disproportionate attention paid to the cinema of the People's Republic can only partly be explained as a product of the difficulties involved in accessing surviving Second Republic films or of the time-lag that often characterizes Film Studies' embracing of contemporary cinema.

Matters of economics and production practice are usually left unaddressed in discussions of the cinema of the People's Republic. Instead, claims of artistic significance have tended to be invoked to justify the attention lavished on the period, particularly those of the "Polish School" of the late 1950s and early 1960s, and the so-called "cinema of moral concern" of the late 1970s. Issues arising from the roles of censorship have also dominated scholarship on the cinema of the People's Republic. What sometimes appeared to be an era in which filmmakers were beholden to the political establishment's views on the political, ideological, and artistic qualities of film, can also be seen as a time in which creative practitioners enjoyed significant economic freedom. Interviews show that minimal budgetary restraints existed for filmmakers working for the distinguished Polish film unit "Tor". "The issue of money hardly existed at that time", explained Stanisław Różewicz, "the most important thing was to go through the script commission". Różewicz went on to suggest that "after a positive evaluation of a script, one would go to the company, there they simply typed a letter of referral for production and the money was immediately available: Today such things boggle our mind".³⁾

This situation is quite different from that which has characterized the Polish production sector since 1989; a point made clear by Iwona Ziułkowska, who managed a Polish film unit:

It is difficult to believe how easy it was to produce a movie in the previous system. I am using the word "produce" on purpose, in order to set apart the issue of freedom of speech and censorship. Once you had the decision about sending the movie to production, the financial and organizational issues went smoothly, along usual schemes, although there were some plans, limits, commissions and although naturally, in different periods there were various standards and rules, which were subject to evolution. However, the magical decision about the realization of a movie automatically meant that the money was there. No one perceived the concept of financing a movie as a creative process, a concept, which exists currently in ugly borrowings such as "completion of finances" or their "closure".⁴⁾

3) "W tamtym czasie problem pieniądza właściwie nie istniał. Najważniejsze było przejście przez komisję scenariuszową. Po pozytywnej ocenie scenariusza, następnego dnia szło się do przedsiębiorstwa, tam wystukiwali skierowanie do produkcji i natychmiast uruchamiali pieniądze. Dzisiaj się to w głowie nie mieści." Barbara Hollender and Zofia Turowska, *Zespół TOR* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000), pp. 61–62.

4) "Trudno uwierzyć, jak łatwo było wyprodukować film w poprzednim systemie. Użyłam celowo słowa 'wyprodukować', aby zdystansować się od kwestii wolności wypowiedzi i cenzury. Z chwilą uzyskania decyzji

The People's Republic was exceptional in the sense that in the sphere of film production ideology trumped market economics, leading to what might be called a "reversed economy". It was quite easy for filmmakers to secure financing prior to production or if they went over budget when shooting a picture. In fact, between 1945 and 1989, only one film was officially suspended during shooting for financial reasons: Andrzej Żuławski's *ON THE SILVER GLOBE* (1977/1988). Indeed, even in that instance, economic grounds were used to mask the real reasons for its being closed down: political objections. The paradoxes of the socialist economy — whereby the bottom-line was not always the be all and end all, and state institutions were on hand to offer material assistance to the makers of popular cinema — provided a nurturing environment not only for artistic films but also for relatively big-budget spectacles.⁵⁾ Budgets may have been smaller than those typically used in the West, but a dozen Polish films nevertheless boasted production values comparable to those of contemporaneous Hollywood productions, from *KNIGHTS OF TEUTONIC ORDER* (1960) and *THE SARAGOSSA MANUSCRIPT* (1964) to *PHARAOH* (1966) and *PROMISED LAND* (1975).

Something of a safe haven existed for filmmakers in the People's Republic. In addition to the aforementioned budgetary freedoms, censorship could be negotiated and contested. Moreover, the monetary rewards available to filmmakers were quite impressive, especially for those working for film units, which functioned ostensibly as filmmaking cooperatives. For example, during the late 1950s and early 1960s, directors could earn up to 100 times the average monthly salary on a single film. Furthermore, after 1976, support for filmmakers grew across Polish society, particularly among those intellectuals who opposed the socialist government. Some filmmakers were seen as important counter-hegemonic agents who were capable of sidestepping the control that the State held over the media in such a way that promised to refashion Polish national culture. Therein lay a great paradox of the People's Republic: even though it controlled film financing and production, the State still underwrote the critical filmmaking that made popular heroes out of oppositional filmmakers.

There is no easy answer to the question of why the Polish State backed the production of films that were critical of its social, economic, and political systems. To some extent, this practice was likely driven by the prestige attached to supporting films whose artistic merits were signaled by their winning awards at international film festivals. This situation allowed a socialist state to position itself as a patron of the arts and to present itself to Westerners as a progressive and open institution. Ultimately, such practices led a small

o skierowaniu filmu do produkcji sprawy finansowe i organizacyjne szły gładko, według utartych schematów, choć istniały plany, limity, komisje i choć oczywiście w różnych okresach istniały odrębne wzorce i zasady, które podlegały ewolucji. Ale magiczna decyzja o realizacji filmu automatycznie oznaczała, że są pieniądze. Nikt nie rozumiał pojęcia finansowania filmu jako procesu twórczego, pojęcia, które istnieje obecnie w brzydkich zapożyczeniach językowych: 'skompletowanie finansów' lub ich 'zamknięcie". Ibid., pp. 210–211.

5) This amounted to voluntary work in film production. Consider the following observation by Filip Bajon: "In order to take advantage of the army's help, one had to bring a crate of vodka to the military training area for their general and next morning there were 300 extras available. And a few officers on top of that, who kicked their arse to keep discipline and make them stand under command no matter if in sun or snow". Quoted in Hollender and Turowska, *Zespół TOR*, p. 87.

number of directors to enjoy a measure of international recognition, which in turn put pressure on their relationship with the Polish authorities. It is also possible that on occasion such relationships might have developed out of a genuine respect that members of the political establishment felt toward cultural producers and their work. Some filmmakers cynically dubbed this union "the complex of the swineherd", a phrase that they employed to refer to an apparent inferiority complex that those in power experienced when they were exposed to the intellectual elite.⁶⁾ Other important factors that shaped the relationships between the Polish State and filmmakers were the ebbs and flows of the political character of the People's Republic, notably power struggles, shifts between liberalization and conservatism, and the various personalities of the heads of culture and cinema (thus, where Józef Tejcma was quite liberal, Janusz Wilhelmi ruled with an iron fist).⁷⁾ A final incentive may have been the appeal of reinvesting into new productions those monies that critically applauded Polish films had generated on the International Art Cinema circuit.⁸⁾

In the 1980s, financial crises brought an end to this situation. The same conditions that resulted in a shortage in basic commodities and the introduction of food stamps, also led to the pauperization of the cinematic professions, which were underwritten by State subsidies.⁹⁾ The unstable financial situation in which the nation's filmmakers found themselves is exemplified by the plight that befell one young director who was forced retire from the industry to sell computers shortly after his debut feature won the coveted Bronze Lions at the nation's Gdynia Film Festival.¹⁰⁾ Elsewhere, documentarians Maciej Dejczer and Mirosław Bork were left with little alternative than to back out of a project when their budget could not cover basic travel costs.¹¹⁾ The financial crises widened the gap between Polish filmmakers and their Western counterparts. Polish filmmakers' technological equipment — such as cameras, lighting, editing facilities — was falling behind that used in the West. It is therefore possible to suggest that the type of Polish film production that characterized the 1990s had already taken root in the late 1980s and that dominant discourse in the contemporary Polish film production sphere has tended to romanticize production during the People's Republic by transforming the period into something of an illusionary golden age.

6) Wanda Wertenstein, *Zespół filmowy "X"* (Warszawa: Oficyna, 1991), pp. 59–60.

7) On the institutional and political background of this period see Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005* (Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Studio Filmowe Montevideo, 2009).

8) This led to a situation in the 1970s and early 1980s when several internationally recognized filmmakers (who were often also heads of units) began to see themselves as film producers who were responsible for the profitability of the industry. Evidence of such delusions of grandeur can be seen in a series of points outlined by the Polish director Andrzej Wajda in an open letter in which he addressed deputy minister of culture, Stanisław Stefański, after a screening of his film *INTERROGATION* (Polish: *PRZESŁUCHANIE*). Ryszard Bugajski, *Jak powstało „Przesłuchanie”* (Świat Książki: Warszawa, 2010), p. 172.

9) For a comprehensive overview of the state of the Polish economy at this time see: Janusz Kaliński and Zbigniew Landau, *Gospodarka Polski w XX wieku* (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, 2003).

10) Piotr Wasilewski, *Świadczenia metryk: polskie kino młodych w latach osiemdziesiątych* (Kraków: Oficyna Obecnych, 1990), p. 154.

11) *Ibid.*, p. 115.

Transformation through Collapse and Twenty-First-Century Revival

The introduction of democracy and a free market economy, along with the abolition of restrictions on the importation of audiovisual products, exerted a profound influence on Polish cinema. With the precipitous decline in governmental support for the domestic industry, Hollywood films began to dominate Polish screens. Initially, theatrical attendance declined rapidly as a financial depression accompanied the first phase of Poland's economic transformation. The number of Poles going to the movies plummeted between 1990 and 1992, before rising across the remainder of the decade to roughly half that of the late 1980s. Attendance would only return to late-1980s levels when the Polish Film Institute was established in 2005.

Issues relating to motion picture financing undermined a viable system of supporting local film production after 1989. Operating from 1987 to 2005, the Committee of Cinema, which was made up of filmmakers, furthered the notion of creative self-management as a support mechanism for Polish cinema. This approach changed the ways production subsidies were distributed. Financial support was no longer allocated to film units (subsequently renamed "studios") in order to fulfill their individual budgetary requirements, but was instead awarded on a film by film basis.¹²⁾ Given the economic turmoil that accompanied Poland's transition to democratic rule and a free market, it is perhaps unsurprising that the State did not consider the financial support of motion picture production to be a priority.

Against the backdrop of economic turmoil, debates soon emerged over whether it was morally or financially justifiable for the State to provide subsidies for Polish cinema, and other forms of indigenous culture, that were not self-sustaining, commercially viable ventures in the country's nascent free market. Officials and decision-makers questioned whether funds could not be given to more pressing causes. For example, in 1990, Marian Terlecki, president of the Radio and TV Commission, claimed:

Let's say it honestly — this small number of movies for cinemas on photosensitive film are now produced to be put on the shelf. It is evident that nobody watches them. We cannot continue spending hundreds of billions of Polish zloty on making movies which do not get through to the audience. This should change in the nearest future.¹³⁾

Polish filmmakers and producers often discuss 1989–2005 as the worst period in the history of postwar Polish cinema. The sense of community that they considered to have existed between the nation's filmmakers and the national audience was seen to have been lost, as was the influence Polish cinema exerted on Polish perceptions of the world.¹⁴⁾ As

12) In 1991, three agencies were established with the task of dividing public funds: the Scriptwriting Agency, the Film Production Agency, and the Distribution Agency. Another institution called Polish Film had been set up at an earlier date. The Promotion Agency was established in 2000 and took over the responsibilities of both the Distribution Agency and Polish Film.

13) Zajiček, *Poza ekranem*, p. 312.

14) Tadeusz Lubelski, 'Wzlot i upadek wspólnoty, czyli kino polskie 1975–1995', *Kino*, no. 1 (1997), pp. 17–20.

filmmaker Juliusz Machulski put it: "Paradoxically, in Poland professional cinema ended with the socialist state".¹⁵⁾

At this time, two influential positions emerged in discussions of Polish cinema: what could be called the "invisible hand" and the "helping hand". The former is a reference to a well-known metaphor used by economist Adam Smith. Within this discourse, film is perceived first and foremost as a commodity subject to the demands of the market. Advocates posit that there is little justification for a national cinema that is incapable of turning a profit. They have also tended to conclude that in the long-term cinema in its current form is likely to be superseded by new media such as the Internet and interactive digital TV. The latter — the helping hand — suggests that films ought not be treated solely as commodities, but that they are first and foremost cultural or artistic artifacts.¹⁶⁾ Across the 1990s and the early years of the twenty first century, the invisible handle position dominated high-level discourse on Polish cinema; however, the balance of power shifted in 2005 towards the helping hand position. The turning point came with the ratification of a new cinema act and the establishment of a Polish film institute modeled on those of other European nations. These developments can be seen as symptoms of an increasingly interventionist stance that the Polish State has adopted with respect to cinema.

The new Act on Cinema was passed on the 7 June 2005 by the Sejm (the Lower Chamber of the Polish Parliament).¹⁷⁾ It is worth considering its most important points, which currently shape the institutional structure of the Polish film industry. The act sanctions state support of cinema (article 3), thus ostensibly foreclosing the debates that raged in the 1990s over the appropriateness of such support. The state's activities in the field of cinema fall under the jurisdiction of the Ministry of Culture and National Heritage (article 6) and the Polish Film Institute (article 7). The ministry's responsibilities as specified in the act are quite general (article 6), but those of the Institute are outlined with greater precision and in greater detail (article 8). These responsibilities include: the co-financing and promotion of Polish film production; and creating suitable conditions for the development of filmmaking, Polish film culture, independent cinema, and archives. The institute is run by a director, who is appointed every five years and can serve a maximum of two terms. An advisory body of the Council of the Institute consists of 11 members who are appointed to three year terms by the Minister of Culture. It includes three members representing filmmakers, one representing producers, one from trade unions active in the field of cinema, five from organizations financing the institute, and one proposed by the Minister of Culture. In addition to determining the direction taken by the Institute, the Council is also responsible for evaluating its annual activity plans and reports, for writing financial reports, and for designing policy and strategy. The composition of the Council seems to reflect the self-management of filmmakers on the one hand, and, on the other, the financing organizations' participation in managing the institute.

15) Konrad J. Zarębski, 'Taka piękna przygoda. Juliusz Machulski, Jacek Bromski i Jacek Moczydłowski o tym, skąd się wzięła i jak dojrzała ZEBRA', in *Kręci nas Zebra. 20 lat Studia Filmowego ZEBRA* (Warszawa: Fundacja KINO, 2009), p. 24.

16) It is likely that advocates of these two positions will butt heads over the drafting of a new cinema act.

17) 'Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii', *Dziennik Ustaw*, no. 132 (2005), poz. 1111.

The institute's budget comes from a combination of State subsidies, capital that the institute generates from film titles it owns, and mandatory contributions from the five key players comprising the national distribution-exhibition sector. It was decided that distributors would supply 1.5% from distributions fees. Similarly, theatre chains had to donate 1.5% of the revenue they made from ticket-sales and advertizing. In addition, TV broadcasters were compelled to contribute either 1.5% of their income from commercials and telesales or 1.5% of subscription fees if that sum was the higher of the two. To these monies would be added 1.5% of the digital platform operators' turnover from providing access to TV channels, and 1.5% of the revenue cable TV operators made as service providers. This apparent uniformity of contributions masked very real discrepancies in terms of the actual amounts of money that these players contributed. According to the data from 2010, outside contributions to the institute are in descending order: Terrestrial television broadcasters: 43.07%; Digital TV operators: 34.31 per cent; Cable TV operators: 14.54%; theatres: 7.07%; distributors: 1.01%.¹⁸⁾ Because they provide the overwhelming majority of fiscal support to the institution, it is possible to conclude that television companies of one sort or another are the lifeblood of Polish cinema.

In the short time since its founding, the Polish Film Institute has become the core of Polish cinema. Its status as something of a production hegemon dominating the field is perhaps best exemplified by a series of startling statistics. First, 38 of the 39 movies registered at the 2010 Polish Film Festival in Gdynia were produced in cooperation with the Institute. A year later, out of 12 movies participating in the competition, only one was not supported by the Polish Film Institute, and out of the 9 movies in the Panorama, 6 were made with the Institute's cooperation. Then, in 2012, out of the 14 movies that featured in the main competition, 13 were made with the assistance of the Polish Film Institute, which had also supported 4 of the 6 pictures that participated in the Panorama section of the festival.

The institute's main brief was to support and finance film production. It provides up to 50% of a film's production budget, although this limit could be increased to 90% for films that are deemed to exhibit particularly strong artistic promise but little commercial potential. To date, however, the institute has capped contributions to such projects at 70%, with 90% contributions reserved for artistic projects helmed by first-time directors. Moreover, since 2010, additional subsidies have been provided by the Ministry of Culture and National Heritage for certain historical films that are deemed to be particularly patriotic or to contribute to Polish national heritage.

The subsidies offered by the Polish Film Institute are pooled with capital secured from a range of different types of investor, as is typical of European film financing as a whole.

They include regional funding bodies such as the Krakow Film Commission, the Łódź Film Commission, and Silesia Film; distributors; state or private broadcasting companies; private investors; and, in the case of fairly big-budget projects, companies, banks, and the Polish Treasury. Currently, sales agents do not invest in Polish film production because they have yet to establish a firm foothold in the country.¹⁹⁾ And, in spite of vociferous calls

18) Polski Instytut Sztuki Filmowej, <www.pisf.pl/pl/instytut/budzet> [accessed June 20, 2012].

19) Opus Film's international co-productions such as CONGRESS (in production) are exceptions insofar as they are intended for international distribution.

for such support, tax breaks and similar financial incentives do not exist in Poland — except that is for VAT refunds. The paucity of such financial incentives for producers sets Poland apart from many other European nations. For example, in 2004, steps were taken to incentivize film production in Hungary. The initiative led to investments in the Czech film industry plummeting by 70% as those in Hungary skyrocketed by 480%; a situation which remained roughly the same in 2005 and 2006.²⁰⁾

The Polish Film Institute tends to employ a five point criteria to determine the allocation of production subsidies. Article 22 of the Cinema Act spotlights “artistic values; cognitive and ethical values; contribution to national culture and the strengthening of Polish traditions and the Polish language; potential to enrich European cultural diversity; financial viability”.²¹⁾ Ultimately, the director of the institute decides whether to offer subsidies after consulting with a pool of 120–200 advisors whom the Minister of Culture draws from “film and opinion-making circles” (article 24).²²⁾ The roles that these advisers played provoked controversy before the system was recently overhauled.

In 2012, significant changes were made to the ways in which advisers operated in the decision-making processes of the Polish Film Institute. These changes were intended to streamline the process by reducing the number of advisers considering individual applications, to introduce greater stability by limiting the turnover of advisers, and to introduce increased transparency and answerability by making public the names of those involved. These steps increased the power of six “commission leaders”. The Commission leaders are usually well-known and experienced film directors. The chosen six are appointed to one year terms by the director of the Institute after he has consulted with members of the Polish film community.²³⁾ Each leader forms a one-year commission comprising four-members drawn from the film industry, film journalism, or academe. Film producers applying for subsidies may then chose a particular commission, before which they would like to make their proposal. Following internal discussions, a commission may endorse a proposal, after which it will be handed over to the director and the six commission leaders, who will make a final decision. While the director is not obliged to accept the advice of the commission leaders, to date, 9 out of 10 decisions have respected their conclusions.

The overhaul of the Polish Film Institute can be seen as something of a gamble. It is intended to energize Polish cinema by ensuring that the fiscal responsibility developed in previous years is augmented by the nurturing of more obviously artistic projects. It is also intended to reduce suspicions that projects are supported arbitrarily, to minimize the influence of lobbying, and to prevent cronyism. Nevertheless, the reforms have excited controversies of their own. Questions have been asked about the suitability of the expert advisers and about the limited opportunities to compare applications to each other. The fact

20) ‘Incoming investments of film production companies in the Czech Republic and Hungary 2002–2006’, in *Report on the Czech Cinematography 2008* (Praha: Ministerstvo kultury České republiky, 2009), pp. 38–39. In 2010, the Czech Republic introduced a 20% rebate on production costs. See <www.ppfp.cz/clanky/program.html> [accessed November 2, 2012].

21) ‘Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii’, *Dziennik Ustaw*, no. 132 (2005), poz. 1111.

22) Ibid.

23) This structure relates only to narrative feature film production. There are separate leaders and commissions that are responsible for documentary, animation, and script development.

Number of feature films produced in Poland (selected years)

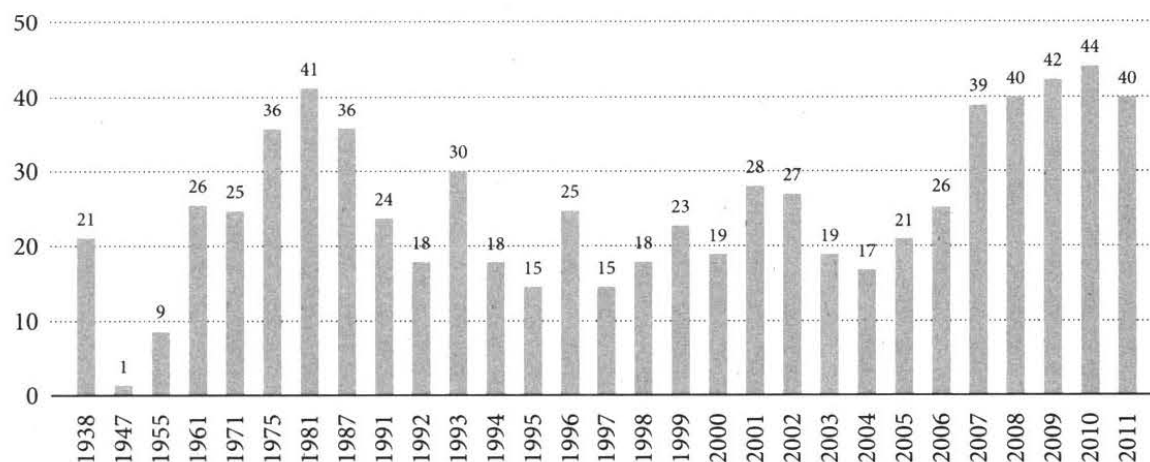


Figure 1: calculated by the author on the basis of: Jerzy Płażewski, *Historia filmu* (Wrocław: Ossolineum, 1995); Krzysztof Kucharski, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000* (Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski, 2002); and data from Polish Film Institute.

Number of feature films produced in Poland (selected years)

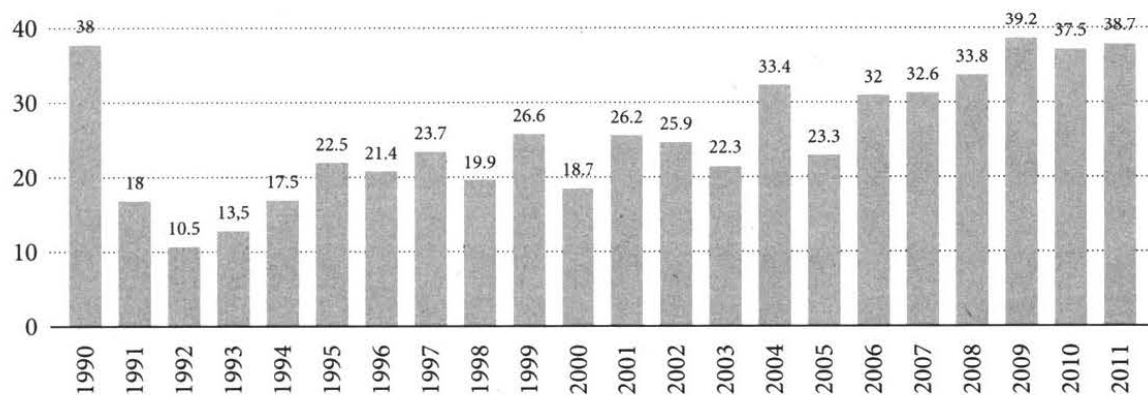


Figure 2: Krzysztof Kucharski, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce 1990–2000* (Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski, 2002); and data from Polish Film Institute.

that producers are entitled to choose who evaluates their projects has also been identified as increasing the chances of cronyism. Moreover, concerns have also been raised about the implications of producers tailoring their applications — and thus the content of the films — in ways that are likely to appeal to the perceived preferences of the publicly known decision-makers or to avoid their alienation. This type of calculated practice threatens to generate safer forms of cinema which balance a measure of social critique with more accessible material, thereby undermining the institutes efforts to cultivate more artistically and ideologically diverse films. The Polish Film Institute's reforms appear to amount to a partial return to the film units of the People's Republic, albeit in such a way that respects the character of the free market. Time will tell if this gamble pays off.

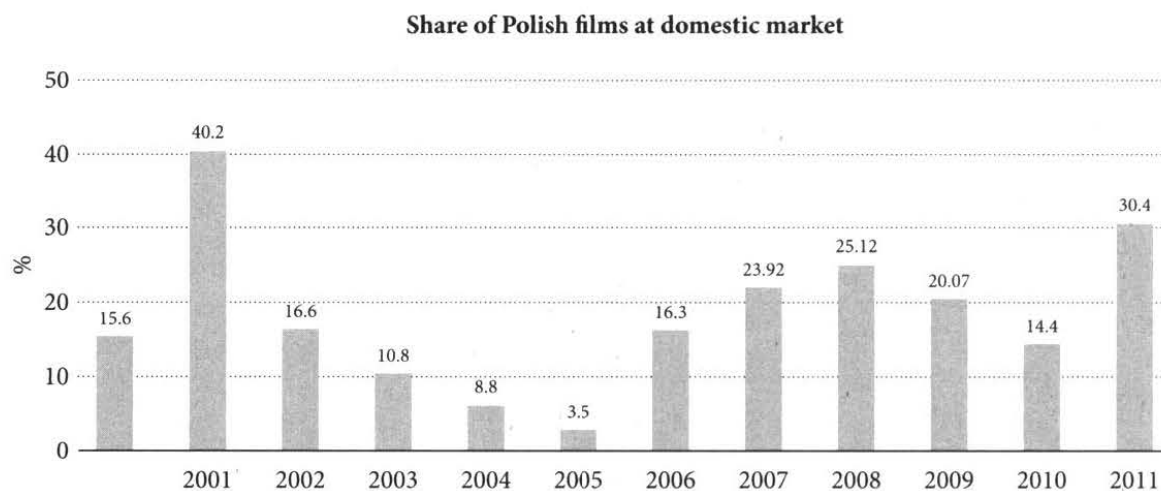


Figure 3: Polish Film Institute.

Top 20 Polish films by gross box office after 1989 (national market)

Ogniem i mieczem (1999)	7.15
Pan Tadeusz (1999)	6.16
Quo Vadis (2001)	4.30
Katyni (2007)	2.75
Lejdis (2008)	2.52
Listy do M. (2011)	2.33
W pustyni i w puszczy (2001)	2.22
Kiler (1997)	2.20
Zemsta (1997)	1.97
Przedwiośnie (2001)	1.74
Och, Karol 2 (2011)	1.70
Tylko mnie kochaj (2006)	1.65
Nigdy w życiu (2004)	1.62
Bitwa Warszawska 3D (2011)	1.51
Nie kłam, kochanie (2008)	1.39
Testosteron (2007)	1.35
Kochaj i tańcz (2009)	1.33
Popieluszko (2009)	1.31
Kiler-ów 2-óch (1999)	1.19
Ja wam pokażę! (2006)	1.17

■ patriotic blockbuster ■ romantic comedy ■ classical comedy

Figure 4: Polish Film Institute and also data from internet box-office sources, mainly at portalfilmowy.pl and stopklatka.pl.

The Contemporary Polish Market

After 2005, signs of economic and industrial progress became evident in Polish cinema. First, there is clear evidence of an injection of capital into the system and a shift towards sustainable growth. This situation stands in stark contrast to 2002 when the Polish film industry was close to collapse. Second, more feature films are being made; quantities are comparable to those of the late 1970s and early 1980s (see Figure 1). Third, after plummeting in the early 1990s, cinema admissions recovered after 2005 to reach levels enjoyed in the final years of Socialism (see Figure 2). The 20–25% share of the national market held by Polish productions also ranks strongly compared to other European markets. Thus, where 2010 was relatively poor due to a dearth of locally produced hits, 2011 saw Polish productions' share of national box office receipts climb to over 30% — one of the highest figures in Europe (see Figure 3).

Companies associated with the Hollywood majors dominate the Polish distribution sector. These companies include United International Pictures, which handles films owned by Universal, Paramount, and DreamWorks; Forum Films, which has long-term contracts with Disney; and Imperial, which has similar agreements with Twentieth Century Fox. In Poland the films that are released by these companies are consumed primarily in multiplex theaters that are owned by one of the three companies holding a combined 82% share of the nation's ticket sales. Movie-going takes place mainly in urban areas, with one in five tickets sold in Poland's capital Warsaw, and over half in the country's five largest cities.

A survey of Polish box office charts reveals that three types of film have provided the greatest number of breakaway hits since 1989. Performing best of all are historical epics that have tended to be stylistically anachronistic and either based on nineteenth-century Polish literature or twentieth-century Polish history. Romantic comedies that powerful media conglomerate ITI group bases on Hollywood models were the second most commercially successful genre. Religious biopics, which were once derided as *sacro movies* and which focus on leading figures in the Catholic Church such as Pope John Paul II and Cardinal Wyszyński, have also fared well.

The ITI group is the dominant non-subsidized film production company operating on the Polish market. It is a huge media and entertainment holding that consists of more than 50 companies that operate in various sectors of the media and entertainment industry. ITI is active in among others the TV market, with a portfolio that boasts the TV stations TVN, TVN 7, and information channel TVN 24, topical channels including TVN Meteo, TVN Turbo, and TVN Style, a business channel, a sports channel, a religion and history channel, and the digital platform "n". The group also owns the internet portal Onet, the Polish multiplex chain Multikino, the theatrical distributor ITI Cinema, DVD (and, in the past, VHS) distribution company ITI Home Cinema, the film production company ITI Film Studio, *Tygodnik Powszechny* (a prestigious weekly newsmagazine), and the football club Legia Warszawa.²⁴⁾ ITI's key holdings are market leaders. For example, its TVN channel is the most powerful private television station in Poland, Onet is the nations' preemi-

24) A major share of Onet was sold in 2012 to the German conglomerate Ringier Axel Springer.

nent internet portal, Multikino is one of Poland's two largest multiplex chains (after its acquisition of its competitor Silver Screen), and ITI Cinema is one of three largest distributors operating on the Polish film market. ITI is also a key player in the nascent digital TV market.

ITI exploits its corporate structure to maximize cross-promotion and in so doing generate high levels of synergy.²⁵⁾ An ITI produced film is promoted by its sister companies — oftentimes in the form of supposedly objective reportage. Thus, ITI's main news broadcast "Fakty" (1997–) relayed extensive information about its romantic comedies. Trivial production information such as child casting would be transformed into Boorstinian "pseudo-events" as they were promoted as hot topics on the talk show ROZMOWY W TOKU (2000–). The popular internet portal Onet also served as an inexpensive vehicle to publicize and advertize these films. The opportunities provided by its corporate structure have enabled ITI to turn low-budget productions into domestic blockbuster hits.

The Quest for a voice and visibility

Concerns remain over the commercial and artistic credentials of Polish films. A general sense of pessimism has pointed to the low key international presence of Polish cinema, as well as a perceived lack of originality and topical relevance. This downbeat perspective also pervades the industry itself. Thus an interview that I conducted with one industry insider brought to light the question of weak screenwriting.²⁶⁾

Furthermore, the generally enfeebled state of the domestic theatrical market (Polish citizens go to the movies on average once a year), coupled with the limited exportability of Polish films, has led the domestic industry to minimize risk by all but abandoning certain types of big budget film. For example, contemporary psychological dramas and romantic comedies tend to be made cheaply, and lavish patriotic historical epics are only produced sporadically with the support of banks and corporate sponsors.²⁷⁾ Although the 2005 establishment of the Film Institute has ushered in a period of relative economic health for Polish cinema, room for improvement clearly remains. In particular, the question of how best to develop an institutional framework that will nurture intelligent filmmaking has yet to be answered, with a partial return to the film units of the past being a possible solution.²⁸⁾

The near absence of Polish cinema from European screens and a lack of success at prestigious international film festivals have also been causes for concern. The current sit-

25) See <www.iti.pl/index.php/Investors/ITIGroup> [accessed: 20 June 2012].

26) The interviews were conducted during spring and summer 2012 as a part of research into the culture of production in the contemporary Polish film industry.

27) For an in-depth picture of Polish cinema see Ewa Mazierska, *Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Level* (Bern: Peter Lang Publishing, 2007)

28) Film units can be seen as forms of partial self-governance in the Polish film industry (as well as in a few other socialist film industries). They are collectives of filmmaking institutions assembled mainly from film directors and run by a head of unit (usually an experienced and rewarded film director), a dramaturgist (writer or literary critic), and chief of production. Film units also provided a nurturing environment for up and coming creative talent.

uation contrasts sharply to that of the Socialist era. With the exception of recent Kieślowski films, which were French co-productions, the Polish presence on the festival circuit has been minimal in the last twenty years.²⁹⁾ The lack of success on the festival circuit has contributed to the low key presence of Polish movies in international theatrical distribution, thus rendering largely invisible such highly regarded Polish productions as *THE DARK HOUSE*, *ALL THAT I LOVE*, *REVERSE* (all 2009), *MOTHER THERESA OF CATS*, and *THE CHRISTENING* (both 2010). Given this situation, and given the market dominance of Hollywood fare (and to some extent that enjoyed by ostensibly domestic productions), it seems unlikely that anything will change in the short-term. Ultimately, international breakthroughs seem most likely to come from Festival winners or from Polish films directed by the prestigious Auteurs of yesteryear. In light of the popularity that some Czech productions have garnered in Poland (especially among young poles), and of Hungarian productions' penetration into the market, it is perhaps worth considering the extent to which regional cooperation might help Eastern European films to break overseas markets. Such cooperation may not necessarily be restricted to co-productions like the commercially disastrous Polish-Czech effort *KARAMAZOV BROTHERS* (2008), but could also include pan-regional distribution and supporting film promotion.

Post-1989 Polish cinema is generally seen as being comprised of low-budget, formulaic films that neither export well nor comment adequately on the domestic social changes of the last quarter of a century. This view may well be fuelled by the sense that contemporary Polish cinema is found wanting when it is compared to that of the 1950s, 1960s, and 1970s; however, the key to progress would seem now to lie in the ways Polish film institutions confront the realities of the market. Only when such matters have been addressed is the quality of Polish films likely to improve.

Marcin Adamczak is an Associate Professor at the Institute of Cultural Studies at the Adam Mickiewicz University in Poznań. He is a graduate of and lecturer at the film production department at the National Film School in Łódź, a scholar of the Foundation for Polish Science in 2010 and 2011, a winner of the Krzysztof Mętrak award for young film critics (2010), and the author of *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* (2010). His interests center on the economics of contemporary cinema and production culture in the Polish film industry.

(Address: mad80@amu.edu.pl)

29) In recent years only two Polish films — *KATYN* (2008) and *IN DARKNESS* (2012) — received Academy Award nominations. Both failed to win statuettes however. Granted, the Jerzy Stuhr directed film *LOVE STORIES* won the FIPRESCI award at the 1997 Venice Film Festival, which of all the major International film festivals remains the most receptive to Polish productions, and, on the back of this success, Stuhr's follow-up *A WEEK OF A LIFE OF A MAN* was accepted into the competition in 1999. Moreover, in 2003, *PORNOGRAPHY* featured in the main competition, followed in 2010 by *ESSENTIAL KILLING*, while *TATARAK* was presented in competition at the 2009 Berlin Film Festival, where it received the Alfred Bauer Prize. On the whole Polish films have failed consistently to win awards at the major European film festivals. The exceptions remain: *RETRIEVAL* winning the Prize of the Ecumenical Jury at the Un Certain Regard section at Cannes in 2006; *THE COLLECTOR* winning the 2006 Prize of the Ecumenical Jury at Berlin's Panorama; *EDI* winning a prize in the "New Cinema" section of the Berlin Film Festival; *TRICKS* winning the Europa Cinemas and Lanterna Magica prize at Venice in 2007; and *ESSENTIAL KILLING* winning the CinemAwenire award at Venice in 2010.

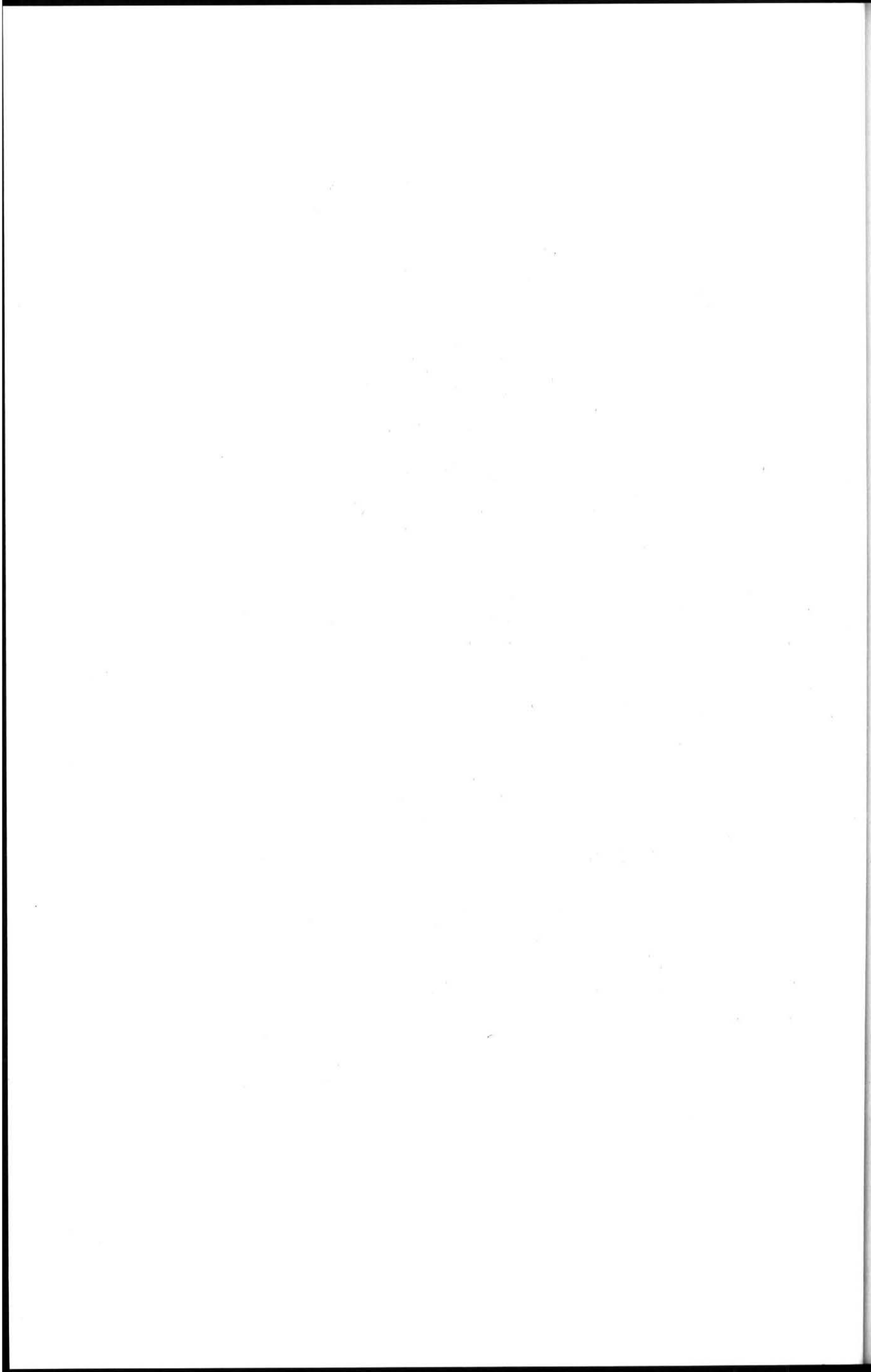
Films Cited:

All That I Love (Wszystko co kocham; Jacek Borcuch, 2009), *The Christening* (Chrzest; Marcin Wrona, 2011), *The Collector* (Komornik; Feliks Falk, 2005), *The Dark House* (Dom zły; Wojciech Smarzowski, 2009), *Edi* (Edi; Piotr Trzaskalski, 2002), *Essential Killing* (Jerzy Skolimowski, 2010), *In Darkness* (W ciemności; Agnieszka Holland, 2012), *Interrogation* (Przesłuchanie; Ryszard Bugajski, 1982/1989), *The Karamazov Brothers* (Karamazovi; Petr Zelenka, 2008), *Katyn* (Katyń; Andrzej Wajda, 2007), *Knights of Teutonic Order* (Krzyżacy; Aleksander Ford, 1960), *Mother Teresa of Cats* (Matka Teresa od kotów; Paweł Sala, 2011), *On the Silver Globe* (Na srebrnym globie; Andrzej Żuławski, 1976/1987), *Pharaoh* (Faraon; Jerzy Kawalerowicz, 1966), *Pornography* (Pornografia; Jan Jakub Kolski, 2003), *Promised Land* (Ziemia obiecana; Andrzej Wajda, 1974), *Reverse* (Rewers; Borys Lankosz, 2009), *Retrieval* (Z odzysku; Sławomir Fabicki, 2006), *The Saragossa Manuscript* (Rękopis znaleziony w Saragossie; Wojciech Jerzy Has, 1964), *Simon of the Desert* (Szymon Pustelnik; Luis Buñuel, 1965), *Tatarak* (Andrzej Wajda, 2009), *Tricks* (Sztuczki; Andrzej Jakimowski, 2007), *A Week in the Life of a Man* (Tydzień z życia mężczyzny; Jerzy Stuhr, 1999).

SUMMARY

Polish Cinema after 1989*A Quest for Visibility and a Voice in the Market***Marcin Adamczak**

This essay describes the ways in which economics and state support have shaped contemporary Polish cinema. Primarily concerned with changes that have unfolded since 1989, it considers how the collapse of socialism has prompted ongoing efforts to re-establish cinema within a free market environment. The essay draws on a range of materials including published accounts of industrial and state practices, economic data provided by the Polish Film Institute, documents relating to the country's "Cinema Act" (legislation designed to provide state support for Polish cinema), and interviews conducted with industry-insiders as part of a separate project.



Anna Misiak

The Polish Film Industry under Communist Control

Conceptions and Misconceptions of Censorship

Introduction: The Blurred Distance between Us and Them

Poland's film directors could finally forget about the pressures of complying with government censorship when communism was pronounced dead in the country on 4 June 1989. That day, the nation's first free elections marked the transformation from socialism to capitalism and democracy.¹⁾ Before long, censors had disappeared, much like the governing Party, whose interests they had once represented. According to Edward Zajiček: "[a]s in a fairy tale [...] filmmakers' dreams came true [...] without any interference from outside, [...] [they] could now work freely on scripts of their choice".²⁾ Ironically, as soon as Polish cinema underwent full political liberalization, it became clear that in exchange for political freedom, it had lost something that was impossible to acquire in a free market environment: the generous financial support of the old censor, the Communist Party.

In pre-1989 Poland, film funding was not driven by the market. Popular entertainment and art cinema had an equal chance of securing Party support. Instead of commercial potential, the promise of contributing to national culture usually sufficed to justify investing state monies into feature films, despite the fact that some production capital came from revenue generated by earlier releases. The Communist Party might have been wary of its own political standing but it was also aware of Polish citizens' appetites for both art and entertainment. Careful to preempt accusations of damaging national film culture, the Party aimed to appear to be committed to its self-proclaimed mission of supporting film. The bureaucrats who controlled the film industry did not want to be seen as tightfisted. Many of the hard-line socialists often subscribed to the view that communist cinema needed to

1) See Norman Davies, *God's Playground: A History of Poland*, vol.2, 2nd edition (Oxford: Oxford University Press, 2005) and Ewa Mazierska, 'Polish martial law of 1981 seen from abroad', *New Cinemas*, vol. 7, no. 3 (2009), pp. 198–9.

2) Edward Zajiček, *Poza ekranem: Kinematografia polska 1918–1991* (Warszawa: FilMOTEKA Narodowa, Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne, 1992), p. 269. The author is responsible for translating all Polish-language quotations into English.

be given the opportunity to demonstrate its superiority to that produced under capitalism. In the early 1990s, when memories of censorship were still relatively fresh, Polish film director Krzysztof Kieślowski confirmed:

I wouldn't say that clerks only aimed at hampering our efforts, it wasn't like that ... People, who acted as film censors, at the same time had cultural ambitions, they wanted film culture to exist ... So, almost paradoxically, they really cared about film and wanted it to be of highbrow quality.³⁾

Recognizing the dual-role played by the Party — as censor and patron — helps us to explain the various paradoxes that characterized postwar Polish cinema, wherein directors often appeared to bite the very hand that fed them; that of the generous communist patron.

Despite their generosity, Party officials, who typically liaised with top industry professionals such as directors, producers, screenwriters, and critics before approving narrative feature films, were also quite pragmatic. As a rule, once a project had been greenlighted, political or ideological concerns were put aside so that film units (*zespoły filmowe*) could go about producing a film. Censorship was therefore used to ensure a film would be completed in a timely fashion. The fact that some pre-1989 films were critical of the very political system that underwrote their production is not evidence of the censors having been duped. Rather, it was a case of the Party protecting substantial investments in the film in question. Sometimes Party officials would even go as far as to cite artistic merits over ideological concerns in order to ensure that films could be exhibited domestically. Documents from the Central Committee's Department of Culture (*Wydział Kultury KC PZPR*) reveal that this situation characterized the release of *MAN OF MARBLE* (1976), *CAMOUFLAGE* (1976/1977), and *TEDDY BEAR* (1980/1981).⁴⁾

The late 1990s saw the demise of the state subsidization of film production, with Polish state television (TVP) taking the responsibility of subsidizing some narrative films. Access to the new sources of funding that had been made available by the national broadcaster, as well as by the private sector, was usually preconditioned by a project's capacity to generate revenue. Financial security perished with censorship. Concern spread across the Polish film community. The once prosperous film units looked to survive by transforming themselves into small production houses that were subject to the ebbs and flows of the market. Among them was Film Unit "Tor", whose head, renowned director Krzysztof Zanussi, lamented in 2000:

The time of freedom and market brought speed to our lives, the rhythm that killed off our old habit of reflective meetings and non-committing informal chats... I am not in a position to predict the fate of filmmaking [in Poland-AM], or, for that ma-

3) Krzysztof Kieślowski featured in the documentary *TREN NA ŚMIERĆ CENZORA* (1992). The published version of the transcript from the film is available as 'Tren na śmierć cenzora.' *Reżyser*, no. 11 (1992), p. 1.

4) See Anna Misiak, *Kinematograf Kontrolowany: Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA). Analiza Socjologiczna* (Kraków: Universitas, 2006), pp. 297–311.

ter, the future of Tor, which despite all shortages has remained an enclave of such thinking that primarily locates film in the domain of arts, where the industrial side of it is only of secondary importance.⁵⁾

It took over fifteen years for the lower chamber of the Polish Parliament (Sejm) to pass an act that sanctioned the opening of the Polish Film Institute (2005), which currently offers “complex assistance to film production” and distributes funding to animators, documentarians, and feature film makers.⁶⁾ Before the institute was established, a period of economic hardship had led to contemplative reassessments of the communist era. The sense of nostalgia for a time of financial security and leisurely work pace that is evident in Zanussi’s musings was widespread among Polish filmmakers. These views stand at odds to Western thinking about Polish cinema’s past, which tends to be quite negative about the communist management of the film industry and typically pays minimal attention to the institutional foundations and practices of the nation’s system of censorship.⁷⁾ The repressive aspects of this system notwithstanding, a more objective and systematic critical assessment of the political control of the Cold War film industry is well over due, especially one that is underpinned by archival research. In 1990, the archives of the Department of Culture of the Central Committee of the Communist Party (Wydział Kultury KC PZPR) were opened, thereby providing access to minutes from film-related Party meetings and letters documenting exchanges between filmmakers and the communist authorities. These materials bring to light the negotiations that took place between the officials and film directors, who usually acted as diplomatic players rather than defenseless victims of censorship.

During periods of political liberalization and less stringent control of cinema, concessions were made both by filmmakers and censors. Such periods included the 1950s Thaw (Odwilż) after the Stalinist era, when the Polish Film School flourished, and at the turn of the 1970s and 1980s, which saw the first public screenings of the Cinema of Moral Concern. No decisions on censorship were deemed final because this system of control drew individuals from the government (the Ministry of Culture), the film industry, and from different levels of the Party, including the Central Committee’s Department of Culture (Wydział Kultury KC PZPR), the Central Committee (Komitet Centralny PZPR), and the Politburo. Internal checks and balances, as well as criticism of previous management practices, allowed for decisions to be reconsidered and reversed. Even if a film was shelved, there was always a chance that it would be given a reprieve by new leadership. For example, under martial law eleven previously released films including such well known titles as *SHIVERS* (1981), *FEVER* (1980/1981), *INDEX* (1977/1981), and *MAN OF IRON* (1981) were

5) Krzysztof Zanussi quoted in Barbara Hollender and Zofia Turowska, *Zespół Filmowy Tor* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000), p. 239.

6) ‘Task and structure’, Polish Film Institute, <<http://www.pisf.pl/en/about/structure>> [accessed 10 April 2012].

7) See for example Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and the Artistry of East Central European Film* (London and New York: Wallflower Press, 2003), Marek Haltof, *Polish National Cinema* (New York and Oxford: Berghahn Books, 2003); Richard Taylor et al (eds), *The BFI Companion to Eastern European Cinema* (London: BFI, 2000).

withdrawn from circulation on 13 December 1981, only to be returned to distribution over the next few years, after the political climate in the country had calmed.⁸⁾ The Polish system of censorship corresponds with Christian Metz's observation that "[t]he peculiarity of censorship, and one of its most noticeable characteristics—in the absence of which we would never be able to grasp its existence—is that things are always managing to get past it."⁹⁾ It may have been the cause of much frustration but Polish film censorship boasted a flexible and ever-shifting character that also offered filmmakers hope.

Although these historical intricacies are familiar to Polish academics, critics, and audiences, they are not discussed in writings produced outside the country. English-language scholarship has barely attempted to examine the decision-making processes behind Polish censorship. The picture that has been painted in the west of the communist control of Polish cinema is therefore far from complete. It is also one that is undermined by stereotype. As the next section shows, Western critics and academics have invariably sympathized with Polish filmmakers. Whether intentionally or otherwise, this tendency has resulted in their interaction being framed as an "us and them" relationship, with filmmakers placed in opposition to Party censors. In reality, this gap was bridged on countless occasions.

The View from the West

Twenty years after the fall of communism in Poland, communist film censorship evidently remains something of an enigma in the English-speaking world. Censors are commonly pictured as Kafkaesque bureaucrats who sit in gloomy socialist-realist lairs purging completed films of content that strayed from the Party line. The sense of repression and doom that permeates such images could easily be dismissed were it not for the fact it has led to misrepresentation in histories of Polish cinema. Such misconceptions have produced misunderstandings of the forces driving film production, with notions of artistic aspiration often superseded by images of dissenting filmmakers. Consequently, discussions of banned films, and production histories that chronicle Polish directors scheming to sidestep the watchful eye of the censor, are multiple. As Dina Iordanova observes, "[i]t is still assumed that censored films had a higher artistic value than those that were not censored."¹⁰⁾ This tendency has led to the valorization of films that criticized communism, which in turn explains the cultural prestige attached in the West to films such as *ASHES AND DIAMONDS* (1958), *CAMERA BUFF* (1979), *INTERROGATION* (1982/1989), and *MAN OF MARBLE* (1977). The latter tells the story of a young documentarian who struggles single-handedly against Polish television censorship while looking to uncover the truth behind the oppression of workers in the 1950s. Its depiction of Polish censorship, as menac-

8) 'Filmy fabularne, których eksploatację wstrzymano po 13 grudnia 1981 roku,' Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR Wydział Kultury, 889/2.

9) Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982), p. 254.

10) Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, p. 33.

ing, senseless, and intent on disorientating the viewer, has profoundly influenced Western understandings of the subject.

Marek Haltof charts the most important developments in the history of the Polish film industry, but pays little attention to mechanisms of control in the country. Haltof's occasional discussion of censorship is usually limited to its restriction of creative freedom. Like other Anglophone scholars, Haltof uses terms such as "state censorship" but stops short of explaining who acted in the name of the state, or how the state implemented control. By portraying censorship as a faceless, alienating phenomenon, Haltof neglects to mention the extent to which filmmakers negotiated with censors, and, in so doing, reproduces the "us and them" dichotomy.¹¹⁾

English-language scholarship has also barely examined the institutional structure of Polish film censorship.¹²⁾ This is in part a product of the limited access scholars based outside Poland have had to archival material, and is, perhaps more importantly, a product of what Anikó Imre has called "widespread academic amnesia about Eastern Europe".¹³⁾ Imre argues that films produced in the region during the Cold War period are typically seen as a known quantity that offers little in the way of new points of interest to Western academics. Her diagnosis of the stagnation of the field is of particular relevance to studies of the industrial structures of censorship in Poland, which have suffered from academic apathy and from the misleading generalizations that Dina Iordanova has described as "the emerging templates of rushed historiography".¹⁴⁾

It is easy to misjudge the history of the Polish film industry under communism if one focuses exclusively on existing scholarly accounts and not on archival materials. The Communist Party rarely publicized its reasons for modifying feature films, for shelving some of them, or for reversing its decisions. Not only was this information confidential but the very processes through which those decisions were made was clouded in mystery. Time and again, the drawing of rash conclusions has led to overly pessimistic historiography. A notable exception is the revisionist work of Paul Coates, who has argued that

The myth [of the obtuse censor-AM] is fed [...] by confusion between various instances within the institution known as "censorship": for censorship was not just the

11) Haltof, *Polish National Cinema*.

12) For an exception see Paul Coates, *The Red and The White: The Cinema of People's Poland*, (London & New York: Wallflower, 2005), pp. 74–115.

For Polish-language scholarship see Edward Zajiček, *Poza ekranem: Kinematografia polska 1918–1991* (Warszawa: Filmoteka Narodowa, Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne, 1992); Edward Zajiček (ed.) *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku: Film. Kinematografia* (Warszawa: Instytut Kultury, Komitet Kinematografii, 1994); Zygmunt Machwitz, 'Represje i opresje w kinematografii PRL', *Tygiel kultury*, no.1 (1996), pp. 94–100; Alina Madej, *Kino-władza publiczność* (Bielsko Biala: Wydawnictwo Prasa Beskidzka, 2002); Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997* (Poznań: Ars Nova, 1999); Anna Misiak, 'Cenzura filmowa po Zjeździe w Wiśle', *Kwartalnik filmowy*, no. 43 (2003), pp. 93–102; Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany: Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym. Analiza socjologiczna* (Kraków: Universitas, 2006).

13) Anikó Imre, 'East European cinemas in new perspectives', in Anikó Imre (ed.) *East European Cinemas* (New York & London: Routledge, 2005), p. xvi.

14) Dina Iordanova, 'The cinema of Eastern Europe: strained loyalties, elusive clusters', in Anikó Imre (ed.) *East European Cinemas* (New York & London: Routledge, 2005), p. 230.

comments penciled in the margin by the anonymous drone of Mysia Street, it was also the spluttering expostulation of the Minister chairing the Script Assessment Commission, of his colleagues in the Central Committee or even the Politburo[.]¹⁵⁾

Coates draws upon archival resources painstakingly to reconstruct the process through which every screenplay went before it was shot. The close attention he pays to textual and institutional concerns enables Coates to revise a number of misconceptions about the topic, for which he deserves credit. Nevertheless, his study could be accused of failing fully to distinguish the different echelons of control, the responsibilities of each institution involved, and their methods. As Iordanova correctly points out, most Western studies of Eastern Bloc film censorship offer “simplistic explanations”. Her detailed analysis of film censorship in Hungary follows Miklós Haraszty in concluding that the absence of an institution dedicated to the task led the country to develop the region’s “most sophisticated and elusive censorship mechanisms [...]”. However, Iordanova limits her discussion of control of the Polish film industry to a single sentence: “Poland had a special body in charge of media censorship, the Main Office for Control [...]”¹⁶⁾ Furthermore, *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema* mentions some banned Polish films and explains that some high-profile Polish filmmakers ran into problems with the censors, but says little about the nature of these skirmishes and even less about those agencies that caused them.¹⁷⁾ Crucially, the companion again gives the misleading impression that the Main Office for Control of the Press, Publications, and Public Performances (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, GUKPPiW) was the principal institution responsible for ensuring that films reflected Party ideology. In fact, from the mid-1950s, the Main Office rarely viewed narrative feature films in their entirety; its interventions, if any, were typically restricted to script development and post-production.¹⁸⁾ Similar errors occur in other historical accounts. For example, David A. Cook, discusses some of the oppression that Polish filmmakers experienced under communism, but does not fully explain how the censoring apparatus worked. His reference to *The Black Book of Polish Censorship* — a collection of papers from the Main Office that were first published in English in 1984 — again invokes the “us and them” dichotomy.¹⁹⁾

The documents that were later included in *The Black Book* were smuggled out of Poland by Main Office employee Tomasz Strzyżewski. The Polish-language version was first published in the west as *Czarna księga cenzury PRL*. It revealed the draconian and some-

15) Coates, *The Red and the White*, p. 75.

16) Iordanova, *Cinema of The Other Europe*, pp. 33–34. See also Miklós Haraszty, *The Velvet Prison: Artists under State Socialism* (New York: Basic Books, 1987).

17) Anon., ‘Censorship in Eastern Europe’, in Richard Taylor et al (eds), *The BFI Companion to Eastern European Cinema* (London: BFI, 2000), pp. 44–6.

18) These were usually overseen by changing commissions of diverse personal composition. A censor from the Main Office would often sit in the meetings, but his role was of advisory nature. Scattered, rather complex, yet loosely defined, this film censorship was a porous system and by no means as efficient as the country’s control of print materials, which indeed directly passed through the hands of clerks in the Main Office.

19) David A. Cook, *A History of Narrative Film*, 4th edition (New York & London: W.W. Norton and Company, 2004), p. 617. See also Jane Leftwich Curry (ed.), *The Black Book of Polish Censorship*, trans. Jane Leftwich Curry (New York: Vintage Books, 1984).

times quite absurd practices of censors in 1970s Poland.²⁰⁾ At this time, the regime of Edward Gierek allowed its investment in ideology to override rationality and to blind it to a rising tide of opposition. The *Black Book* portrays communist control of print journalism and the media as repressive and hostile to individual creativity. The English-language translation of his book influenced western thinking about censoring practices in the People's Republic of Poland, which were mistakenly applied to cinema and rarely questioned thereafter. However, *The Black Book* barely mentions feature films and includes the names of only a handful of film industry-professionals, mainly those like director Aleksander Ford who fled Poland in the late 1960s in response to increasing anti-Semitism.²¹⁾ As harsh it may have been, their treatment was not a result of the political content of their films; Main Office documents listed such individuals as *personae non grata* but made no mention of their work. In addition, the Main Office was not directly involved in the censoring of such films as *HANDS UP!* (1967/1985) or *THE DEVIL* (1972/1988), whose production and distribution was interrupted by authorities operating within, or in cooperation with, the film industry. The absence of Polish feature films from *The Black Book* can be explained by the fact that Strzyżewski worked in Cracow and not in Warsaw or Łódź, where the majority of narrative films were made in the 1970s. *The Black Book* also demonstrates that the Main Office exerted minimal influence on issues related to film. Rather, the Communist Party — acting through governmental/industrial bodies — usually ensured that anti-communist sentiments had been purged from films prior to final cut, thereby rendering a professional censor superfluous to requirements on nine out of ten occasions.

Despite historical evidence to the contrary, Western visions of communist film censorship in Poland continue to be underpinned by two fallacies: that creative freedom was under continuous attack from the authorities, and that filmmakers and the authorities were completely removed from each other. These fallacies were in part shaped by misleading accounts that were passed on by exiled Polish filmmakers such as Roman Polański, Jerzy Skolimowski, and Ryszard Bugajski. They were also driven by exposure to films that dramatized the various abuses that Polish citizens suffered during the Cold War, including *MAN OF MARBLE*, *MAN OF IRON*, and *INTERROGATION*. Finally, Western perceptions were shaped by the content of *The Black Book*.

In 1984, an issue of the film magazine *Cineaste* featured numerous English-speaking critics and experts imposing on to film the framework of censorship that *The Black Book* had described as operating in other media. It included several pieces that focused on the fate of the Polish filmmaker under martial law. It also printed interviews with prominent Polish critics and filmmakers, including writer-director Feliks Falk, who had scripted *AND ALL THAT JAZZ* (1981/1984), a film that had been withdrawn from Polish theaters in 1981. In her editorial to the issue, Patricia Aufderheide highlighted “[t]he adversary [sic] relationship between Polish filmmakers and the Ministry of Culture”.²²⁾ Despite focusing exclusively on the most draconian period in Polish history, the views that were expressed in

20) *Czarna księga cenzury PRL* (London: Aneks, 1977).

21) See Anna Misiak, ‘Politically involved filmmaker: Aleksander Ford and film censorship in Poland after 1945’, *Kinema* (Fall 2003), pp. 19–31.

22) Patricia Aufderheide ‘Solidarity and the Polish cinema’, *Cineaste*, vol. 13, no. 3 (1984), p. 6.

Cineaste appear both directly and indirectly to have influenced the ways in which Western academics subsequently understood the topic, thereby giving the misleading impression that this fleeting animosity between filmmakers and the authorities applied to the entire communist era.

This “us and them” view of Polish film censorship was cemented by citing claims of antagonism attributed to émigrés such as Roman Polański and Jerzy Skolimowski. For example, in his study of Polański’s *KNIFE IN THE WATER* (1962), Coates implies that the Party was hostile to the young director’s wish to dramatize youthful morality in the manner of French New Wave, but does not explain why it objected. He also notes in passing that scriptwriter Aleksander Ścibor-Rylski was against Polański’s project, but does not mention that this position was also held by the Head of the Central Committee’s Department of Culture, Wincenty Kraśko. Kraśko felt that Polański’s characters were shallow and that the script as a whole lacked substance. “[A]ny average journalist could write a script like this [...]”, suggested Kraśko, “[w]e are not going to start this production, not to mention spend 3 million złotych on it. It is absolutely out of question”.²³⁾ The Party officials that supported Kraśko’s assessment were not merely looking to hamper the development of new creative talent. Rather, Polański’s script failed to comply with their conservative views on youth morality and art cinema. Their disinterest in seeing public monies invested into what they saw as a superficial and frivolous production was even shared by a significant number of filmmakers. Nevertheless, the Party ultimately acquiesced following the intervention of several established filmmakers, resulting in Polański making and releasing the film largely uncut.

The cooperative character of film censorship so clearly apparent in the production history of *KNIFE IN THE WATER* is all but lost in Coates’ article, which echoes Polański’s autobiography by suggesting that the film was “almost shelved by the Ministry of Culture”.²⁴⁾ In reality, the threat of shelving or banning a film was only ever used by the Party to negotiate stronger positions, to encourage filmmakers to make compromises, and to ensure that filmmakers behaved frugally. Moreover, Coates neglects to mention the fact that Party officials also took some steps to ensure that films would be appealing to Polish viewers. Perhaps surprisingly, it was actually the Catholic Church — that bastion of opposition in communist Poland — that was critical of Polański’s films, condemning *KNIFE IN THE WATER* on the grounds that “its shallowness excuse[d] free love”.²⁵⁾

The Western debates that centered on binary oppositions between filmmakers and censors were fuelled by imaginary tales of a typical director’s life under communism that were articulated by a minority of exiled filmmakers. Next to the aforementioned Aleksander Ford, only Jerzy Skolimowski and Ryszard Bugajski felt so stifled by censorship that they chose to abandon their careers in their homeland. Their influential accounts of the otherwise obscure operations of the Polish film industry need to be understood as products of quite exceptional experiences.

23) ‘Protokół z posiedzenia Komisji Oceny Scenariuszy’, 25 kwietnia 1961, Archiwum Filmoteki Narodowej w Warszawie, A-214, p. 22.

24) See Roman Polański, *Roman* (New York: William Morrow & Company, 1984); Paul Coates, ‘Nóż w wodzie/ Knife in the Water’, p. 83.

25) Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, p. 245.

A similar case involved *HANDS UP!*, a film that caused problems for the party when it went into production during the social and political upheavals of 1968. The authorities did not shelve Skolimowski's surreal portrait of youth but did order cuts.²⁶⁾ It was shown in urban art houses before being withdrawn from circulation. Discussion of communist efforts to derail *HANDS UP!* surfaced time and again in the Western press, especially around 1984, when Skolimowski released *SUCCESS IS THE BEST REVENGE* (1984). The latter film tells the story of Alexander Rodak, a theater director, who leaves Poland to work in England. As Ewa Mazierska argues, the oppressive political climate of martial law-era Poland "accentuate[s] Skolimowski's identification with Rodak."²⁷⁾ The character of Rodak expresses the then-prevalent notion of Poland as a country under occupation from a ruthless communist invader when he declares: "I want to play for Poland and help her win". The demonization of Party officials was central to the manner in which Skolimowski framed his experiences in Poland. Mazierska suggests that he "constructed himself in interviews [...] as an exile who was forced in a nomadic life by the cruel communist authorities and his own pride and obstinacy."²⁸⁾ Through his films and acts of self-promotion, Skolimowski, contributed to the sense of opposition between moral filmmakers and ruthless communist authorities, and by extension to the "us and them" dichotomy.

The West's draconian image of Poland's communist officials was sealed in 1990, when *INTERROGATION* was shown at Cannes, some seven years after it was produced. The film tells the story of Tonia (Krystyna Janda), who is tortured repeatedly in prison in the 1950s. This content spotlighted the brutality and absurdity of the communist practice of subjugating individuality and personal freedom. Based, as it was, on the most infamous period of communist rule, *INTERROGATION* was shelved by the authorities who feared that it would fuel social unrest during the already tense period in which martial law was imposed.²⁹⁾ *INTERROGATION* was cited in the aforementioned issue of *Cineaste* by writer Lawrence Weschler as illustrative of the supposed antagonism that existed between Polish filmmakers and the censors.³⁰⁾ This position was developed in interviews with the film's director, who projected the experiences of the film's protagonist onto his own life. "INTERROGATION was my manifesto", claimed Bugajski, "I did show my vision of reality that had surrounded me for the most part of my life, and which was as far from my personal needs as possible, far from how it should be".³¹⁾ While the image of the Polish film industry painted by both *Cineaste* and Bugajski applied only to the martial law years, it reflects the way Western critics and intellectuals have framed the communist period as a whole.

26) 'Notatka dotycząca filmu Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry* oraz filmu publicystyczno-dokumentalnego Tadeusza Jaworskiego *Sekretarz*,' Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR Wydział Kultury, 237/XVIII/262.

27) Ewa Mazierska, 'Polish martial law of 1981 seen from abroad', p. 204.

28) Ewa Mazierska, *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Non-conformist* (New York & Oxford: Berghahn, 2010), pp. 21–2.

29) Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, p. 390.

30) Lawrence Weschler, 'Poland's banned films', *Cineaste*, vol. 13, no. 3, pp. 11–12.

31) Ryszard Bugajski quoted in "Przesłuchanie", available at <film Polski.pl/fp/index.php/123101> [Accessed on 10 April 2012].

The Origins of the System: The Party and the Film Units

The foundations of Poland's centrally managed film industry were laid within a half a year of the end of WWII. The nationalization of the Polish production, distribution, and exhibition sectors was accompanied by the founding of the state company Film Polski (Przedsiębiorstwo Państwowe). It replaced the short-lived Department of Film Propaganda, which had previously overseen film production and the exhibition.³²⁾ In the early Stalinist years, the Polish government followed the Soviet model of censorship and propaganda, as the Main Office for Control worked with the Head of Film Polski Aleksander Ford to ensure the ideological soundness of the handful of films that were being made at the time. This model was stringent and relied heavily on the political and artistic judgment of Ford. Because it proved to be less effective than Stalinist officials had hoped, the Party swiftly took control out of the hands of Film Polski and the Main Office. Even at this early stage, it had become clear that a lack of communication between state bodies and filmmakers was leading to stagnation in the film industry; centralized control was having a stifling effect on creativity. To stimulate Polish cinema, the authorities started gradually to pay more and more attention to the views of filmmakers. This process of integration may have been gradual at first, but it paved the way for subsequent developments.

By 1947, Polish film industry professionals recognized that the Party would play an increasingly important role in their working lives. That year, the Film Sub-committee was established within the Department of Education and Culture (Wydział Oświaty i Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej, KC PPR).³³⁾ It was responsible for planning film production and deciding whether films were fit for distribution.³⁴⁾ Where imports needed to be approved by the Movie Rental Central (Centrala Wynajmu Filmów), domestic features now required verification from various commissions that had been set up to evaluate the ideological and artistic credentials of scripts and completed films. Although the composition of the controlling bodies changed over time, the centralized system of film censorship remained in place during communist rule.

Nevertheless, in 1949, communist authorities made one final attempt to make Polish films subject to the type of incontestable ideological control that was in place in the Soviet Union. During the Congress of Filmmakers in Wisła, socialist realism was declared to be an ideological and artistic benchmark for Polish cinema; a political and aesthetic model that would drive the post-war restoration of the nation's film industry.³⁵⁾ This ideological mode of storytelling was to be implemented by the Party in a propagandistic manner. Approved scripts would be scrutinized to ensure that only those that promoted socialism

32) 'Dekret z dnia 13 listopada 1945 o utworzeniu PP Film Polski', Archiwum Akt Nowych w Warszawie, MKiS Generalna Dyrekcja Filmu Polskiego, Biuro Organizacyjno-Prawne, 1945, 102a.

33) 'Notatka tow. Trojanowskiego w sprawie Filmu Polskiego', Archiwum Akt Nowych w Warszawie, PPR, 295/XVII/10.

34) After the Unification Congress of 1948 (Zjazd Zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej /PPR/ i Polskiej Partii Socjalistycznej /PPS/), the Party was officially renamed the Polish United Workers Party (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza PZPR). It was also restructured and reorganized. The Department of Culture and Education was renamed the Central Committee's Department of Culture (Wydział Kultury KC PZPR) but remained responsible for film production in Poland..

35) See Anna Misiak, 'Cenzura filmowa po Zjeździe w Wiśle', *Kwartalnik filmowy*, no.43 (2003), pp. 93–102.

went into production. The Department of Culture sought greater control over the film industry by announcing what it dubbed “the primacy of script writing over directing”. In a speech during the Congress of Filmmakers, renowned film critic Jerzy Toeplitz declared: “The director serves as a creator of the screen interpretation of a literary text. This literary text at the core of any film is the screenplay”.³⁶⁾ The Party also attempted to persuade some directors to produce films that would encourage viewers to support the new political system.

Party efforts to promote socialist realism often disrupted production. For example, director Wanda Jakubowska was involved in such protracted discussions with the Party and the Polish army that her WWII epic *SOLDIER OF VICTORY* lost much of its topical resonance when it was finally released in 1953. This type of case was by no means unique. Efforts to tighten the Party’s control of film content often met with resistance from filmmakers, which led to countless impasses, such as in 1952, when feature film production ground to a halt. In response to these problems, Film Polski was replaced by the Central Office of Cinema (Centralny Urząd Kinematografii). The Department of Culture concluded that it needed either to relax its control of the industry or to accept that feature film production might have to be sacrificed all together.

The death of Soviet leader Josef Stalin precipitated a measure of liberalization in the Soviet Union and its satellites which in turn hastened the death of Polish socialist realism. This shift exerted a profound influence over the ways in which the Party sought to control Polish film production. In the early post-Stalin years, the authorities increased their efforts to forge a working relationship with filmmakers by reintegrating them into the decision-making process. This step, which departed from the Soviet model, proved to be so effective that it remained in place until Communism fell in 1989. While the power that filmmakers believed they held was sometimes illusory, their opinions were consistently taken into account. To foster relations with filmmakers, the Party relaxed its vetting of screenplays and placed filmmakers in charge of shooting and postproduction. In 1955, the Central Office of Cinema founded film units — creative cooperatives that specialized in the production of narrative features — and, in so doing, it officially recognized the importance of creative talent.³⁷⁾ The office also put in place opportunities for negotiation between filmmakers and the authorities, which for the most part remained in place until 1989. As Bolesław Michałek and Frank Turaj observed:

In the 1950s, [t]here was no change to the notion of cinema as a socially engaged activity, but it was desired that the control and administration, as much as possible, be in the hands of film directors, writers and cameramen. In short, filmmakers were looking for relief from government officials. The government accepted the idea.³⁸⁾

Although the number and composition of the film units changed over the years, they operated with remarkable stability.

36) Jerzy Toeplitz, ‘Walka o film realizmu socjalistycznego’, *Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR, Wydział Kultury*, 237/XVIII/31.

37) ‘Informacja o sytuacji kinematografii’, *Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR*, 237/XVIII/117.

38) Bolesław Michałek and Frank Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, p. xviii.

In the post-Stalin years, the Polish film industry was managed by the Chief Board of Cinema (Naczelny Zarząd Kinematografii). This body was established in 1956 to replace the Central Office of Cinema.³⁹⁾ The Head of the Chief Board served as the producer of all Polish feature films and the principal financier of the industry. He was responsible to the Minister of Culture and was in charge of distributing funds to the units. Due to the large number of films produced after 1956, the film industry functioned as a separate, almost financially self-sufficient entity.

In 1958, a new system of financing was introduced to stimulate the more efficient production of interesting films. It linked funding to the economic performance of the units, to the artistic and ideological qualities of their films, and to the size of the audience those films attracted. Production financing was therefore determined by levels of prior success at the Polish box office, which, by implication, indicated a film's capacity to reach out to the popular audience. Although this practice provided monetary rewards based on the ideological or commercial prowess of a given film, it did not directly affect filmmakers' salaries, which were not linked to the box office performances of their films. Unit employees received fixed monthly salaries related to qualifications and experience, providing them with a measure of financial security regardless of whether they made hits or flops.⁴⁰⁾

The film units only stopped production on two occasions. The first of these occasions was the result of stricter control of film industry-insiders that followed an upsurge in anti-Semitism and an intensification of Party efforts to target "enemies of the state" in 1968; there was a heavy Jewish presence in the industry at the time, and, ironically, the most high-profile casualty of this prejudice was Aleksander Ford, the man who had redesigned the Polish film industry after WWII.⁴¹⁾ In a March 1968 speech to the Politburo, the First Secretary Władysław Gomułka criticized Polish culture for what he saw as its liberalism, cosmopolitanism, and Zionism. The film industry was not granted immunity from this society-wide witch-hunt. Against the backdrop of growing nationalism and xenophobia, the Party targeted several filmmakers who had participated in co-productions with Western nations. Furthermore, to avoid exile, well known directors such as Jan Rybkowski, Wanda Jakubowska, and Jerzy Kawalerowicz were forced to engage in public self-criticism; under Gomułka, it was not uncommon to preempt or curtail opposition by forcing alleged enemies of the state to confess the error of their ways and to swear allegiance to the Party. Finally, the old units were replaced by new production groups dubbed "commissioners' units" (*zespoły komisarzy*) that were managed by Party loyalists.⁴²⁾

The industry was reorganized in 1972, when film directors were once again put in charge of the units.⁴³⁾ This new structure comprised seven units, each led by a famous industry figure: the "Illuzjon" unit was run by Czesław Petelski, "Tor" by Stanisław Różewicz, "X" by Andrzej Wajda, "Panorama" by Jerzy Passendorfer, "Silesia" by Kazimierz Kutz, "Prymat" by Aleksander Ścibor-Rylski, and "Kadr" by Jerzy Kawalerowicz. These film-

39) The most commonly used translations of the names of these two bodies are also used here, although other authors may use different English names, including the Chief Board of Cinematography (NZK) and the Central Office of Cinema (CUK).

40) See Edward Zajiček, *Poza ekranem: Kinematografia polska 1918–1991*, pp. 162–7.

41) See Misiak, 'Aleksander Ford and film censorship in Poland after 1945', pp. 19–31.

42) Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, p. 283.

makers wielded considerable influence over the industry as their positions of power permitted them to negotiate with the Party. The new political climate led to a relaxation of control that allowed for the production of films such as 1977's *MAN OF MARBLE*, which appeared from a Western perspective to bite the hand that fed them. In such cases, Party officials were willing to make concessions based on what they saw as a film's exceptional artistic merits. Supporting such films, in spite of their political positions, was deemed preferable to dealing with a backlash from filmmakers and audiences that would likely be provoked if they were banned. As Prime Minister Piotr Jaroszewicz explained "[*MAN OF MARBLE*] is politically wrong, but very attractive in terms of its artistic values. The masses will want to see it".⁴⁴⁾ At this time, the film's director Andrzej Wajda was seen as one of Poland's most accomplished filmmakers. Moreover, *MAN OF MARBLE* had received considerable publicity while in production, and rumors had spread about its political themes. Under these circumstances, the Party wanted to avoid playing into opposition hands by giving dissenters a readymade example of the state restricting creative freedom. Rather than fooling the censors, Wajda cleverly exploited the political climate and the Party's desire to secure international praise for innovative Polish cinema; the communists' promotion of art films was reflected consistently in the conduct of the censors, but perhaps never more so than in the second half of the 1970s, when contributions to the Cinema of Moral Concern first hit Polish screens. Films such as *CAMOUFLAGE* (1977), *TOP DOG*, *WITHOUT ANESTHESIA* (both 1978), *PROVINCIAL ACTORS* (1979), and *A LONELY WOMAN* (1981) may have been highly critical of the regime, but little evidence exists to suggest that their emergence was a symptom of the Party suspending its control of Polish cinema, or of the Department of Culture suddenly taking its eye off the ball. Such films were made with the full knowledge of the regime. Party control remained in place, but was superseded by efforts to foster a world renowned film culture, an ambition of the Party's since the early 1950s. The Cinema of Moral Concern was therefore clearly facilitated by Party officials.⁴⁵⁾

The second interruption of Polish film production came on 13 December 1981 when General Wojciech Jaruzelski declared martial law. The units were not closed, but the Party did monitor filmmakers more closely than it had previously done. Moreover, some films were withdrawn from circulation and suspected subversives were removed from the units.⁴⁶⁾ Among them were Andrzej Wajda, whose Film Unit "X" was shut down in 1983, and Krzysztof Kieślowski, who was dismissed from Film Unit "Tor" that year.⁴⁷⁾ These measures may have been oppressive — even tyrannical — but they were short-lived. From 1984 to the end of communist rule in 1989, the Polish film industry reverted to pre-martial law models of production and censorship.

43) Michalek and Turaj, *The Modern Cinema of Poland*, p. 50.

44) Piotr Jaroszewicz quoted in Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895–1997*, p. 346.

45) See Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003).

46) 'Filmy fabularne, których ekspozycję wstrzymano po 13 grudnia 1981 roku,' Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR Wydział Kultury, 889/32; 'Zespoły filmowe 1981/1982,' Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR Wydział Kultury, 909/65.

47) Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, p. 248.

The Approval Process: From Script to Screen

Apart from a brief period in the late 1960s and early 1970s, and when martial law was imposed in the early 1980s, film units were an integral part of Polish cinema under communism. They were intended to be production clusters that facilitated partnerships between professionals who possessed different skill-sets. These fully subsidized cooperatives enjoyed relative creative freedom during shooting, even if the end-product of their labor needed to be ratified by the communist authorities. Having invested time, energy, and capital in making a film, the authorities were reluctant to block its distribution and exhibition. They therefore, tended to rely on preemptive measures that eliminated controversial material during production. Conversely, Polish filmmakers sought to remain true to their creative agenda, which sometimes meant fashioning films that would offer audiences views that were critical of either the regime or Polish society. It was in neither side's interest to shelve a film during production. Such a step could destroy a filmmaker's career, as had been the case with Jerzy Skolimowski, who had clashed with the censors during the making of *HANDS UP!* (1967/1985), and with Ryszard Bugajski, who had done so when producing *INTERROGATION*. In most cases, the process of censoring was a balancing act, rather than all out conflict. On the whole, the Party practiced preventative — as opposed to oppressive — measures, which Polish film critic Jerzy Płażewski dubbed “prophylactic criticism”.⁴⁸⁾

Every film that was destined for public exhibition in Poland went through official channels of verification on two occasions prior to release. First, the screenplay had to be approved at several levels before production started (see Figure 1). As with scripts, first full edits of films had to be handed over to the authorities so that their ideological and artistic credentials could be considered. Decisions made by the relevant committee determined the fate of a film and would usually inform those at the upper echelons of the political hierarchy, in the event that such a step was deemed necessary (see Figure 2). As Coates points out, “[i]n Poland [...] there was no on-set Soviet style inspector to ensure the congruence between the approved script and what was actually shot. And once a work had been filmed, it was always on the cards that it would be shown”.⁴⁹⁾ The release of most films was secured by the consultations that were built into this framework; The Party relied on expert advice from an ever-changing roster of critics, scholars, and writers that included Jan Kott, Jerzy Toeplitz, Jerzy Putrament, Jerzy Andrzejewski, and Stanisław Dygat, as well as film industry professionals, who were often given the opportunity to defend their films.

The artistic and ideological control of a film began during project development. Each unit featured a Programming Board that was responsible for approving scripts before they were presented to the Commission for Evaluating Scripts and Films (*Komisja Ocen Scenariuszy i Filmów*) (see Figure 1).

The Commission for Evaluating Scripts and Films underwent reform on several occasions following its establishment in 1952.⁵⁰⁾ It should be noted that in the 1950s the De-

48) Jerzy Płażewski quoted in Janina Falkowska, *Andrzej Wajda: History, Politics and Nostalgia in Andrzej Wajda Films* (Oxford & New York, Berghahn Books, 2007), p. 167.

49) Coates, *The Red and the White*, p.74.

50) Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, p. 109.

DECISION MAKING PROCESS (SCRIPT)

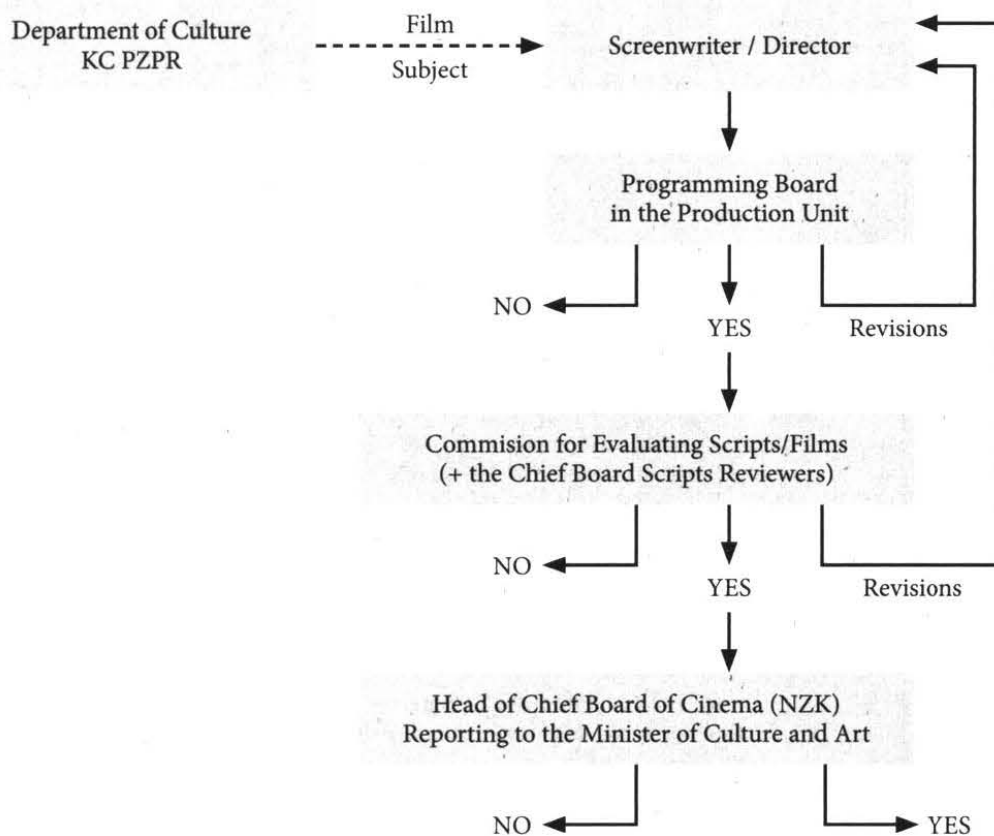


Figure 1: A Typical Script Approval Process (Pre-production)

partment of Culture and the Chief Board of Cinema considered the screenplay to be the central component of narrative film production, more important in fact than the film itself. In 1957, the commission focused on scripts, and dropped the term “film” from its name. The Commission for Evaluating Scripts (*Komisja Ocen Scenariuszy*), as it was henceforth known, temporarily operated independent of the Commission for Approval of Feature Films (*Komisja do Odbioru Filmów Fabularnych Długometrażowych*).⁵¹⁾ However, in an effort to bring greater efficiency to the system and to prevent filmmakers from disregarding the recommendations of the Commission for Evaluating Scripts when they were shooting films, the two commissions were reunified in 1973 under the title of the Commission for Evaluating Cinematic Films (*Komisja Ocen Fabularnych Filmów Kinowych*) (see Figure 2).⁵²⁾ Despite these changes, the process of approving scripts and completed films did not differ substantially during communist rule, even though at certain times, such as in the late 1960s and 1970s, scripts were vetted by reviewers at the Chief Board of

51) ‘Tryb ocen filmów fabularnych (referat na Kolegium NZK w dniu 17 stycznia 1961), Archiwum Akt Nowych w Warszawie, NZK, 1/24.

52) ‘Zarządzenie nr 27 MKiS z dnia 31 marca 1973 w sprawie powołania i zasad działania Komisji Oceny Fabularnych Filmów Kinowych, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, NZK, 4/14.

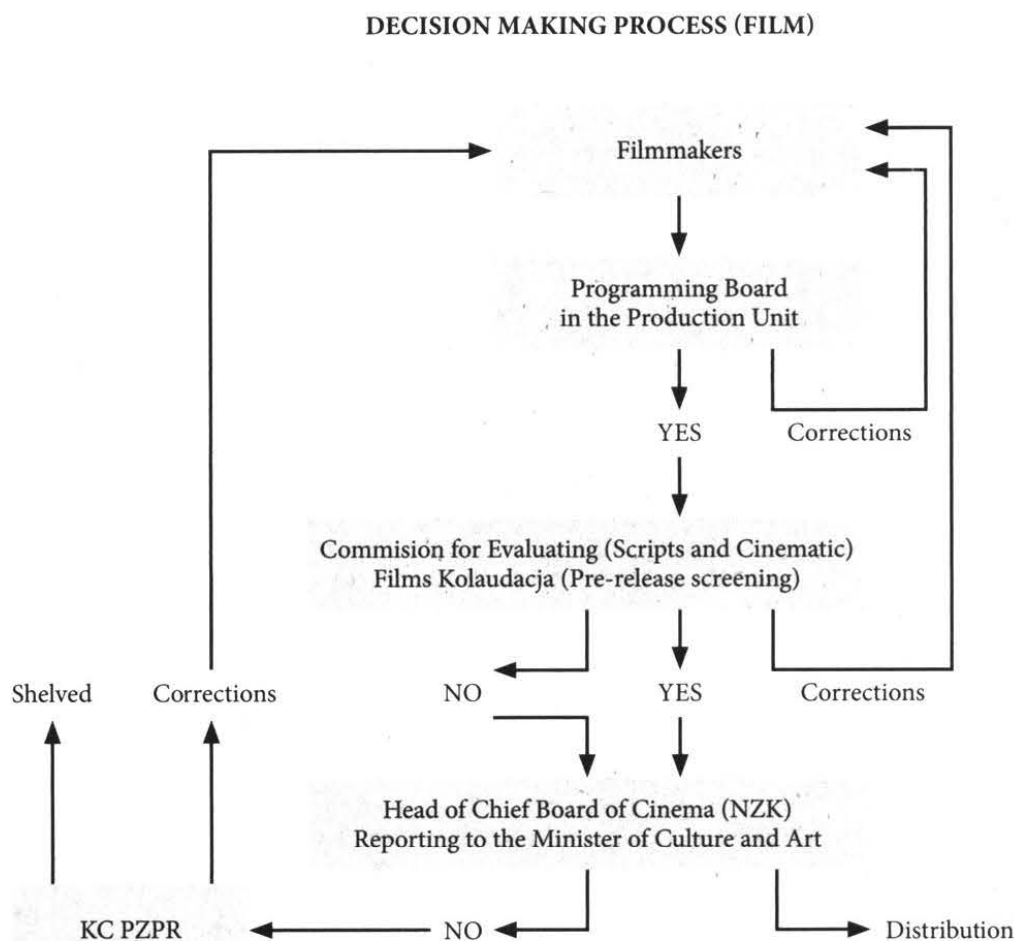


Figure 2: Typical Film Approval Process (Pre-release)

Cinema before they were discussed at commission meetings. While some screenplays were rejected, the bodies that handled completed films tended to call for revisions based on issues of art or ideology so that films could be resubmitted rather than rejected outright.

Some screenplays were withdrawn from consideration because writers found it impossible to accept the Commission's negative evaluation of their work or because they were deemed to boast little interest to Polish audiences. For example, Stanisław Dygat withdrew from consideration his script *Jezioro Bodeńskie*, "I came to the conclusion that I am not well suited to work in film", he protested, "[i]f I write a book, it is my own personal project. In the film industry the situation is different. My own criteria differ from those proposed by the industry and by my film colleagues."⁵³ Cases like *Jezioro Bodeńskie* were, however, quite uncommon. Typically, scripts were shot, albeit sometimes years later, as happened with *MAN OF MARBLE*, which took a decade and half to go before the cameras. The commission generally aimed to complete rather than forestall what it considered to be strong projects. Moreover, the Head of the Chief Board of Cinema rarely exercised his power to

53) 'Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy', 10 May 1960, *Iluzjon*, no. 3-4 (1994), 105-112.

veto a script if reviewers and the commission had concluded that it was sufficiently artistic or appealing to audiences (see Figure 1).

The dual role of the commission — as censor and an advisor to the body that distributed state subsidies to filmmakers — has given rise to a number of misunderstandings in Western scholarship. Primary documentation shows that it were artistic shortcomings rather than political issues that prevented some screenplays from reaching the screen. The number of screenplays that were accepted but not ultimately filmed or distributed increased significantly from the late 1960s to the mid 1970s. The period is often cited to support claims that the Chief Board of Cinema abused his power. However, it was in fact marked by stricter control of the film industry generally, which, as noted above, had also seen an increase in the creative control granted to the commissioners that were placed in charge of the new units; commissioners who proved to be wholly incapable of producing filmable scripts or releasable quality films. These circumstances highlighted the need for genuine creative talent within the units, thereby paving the way for many renowned directors to return to the roles they had previously held in the industry. Nevertheless, according to documents housed at the Department of Culture (Wydział Kultury KC PZPR), over twenty scripts that were accepted between 1974 and the first half of 1976 were never shot.⁵⁴ The industry did however pick up at decade's end, when control loosened as part of the more liberal political climate of the late 1970s. In general though, during politically stable times, scripts that were greenlighted by the commission were shot, not least because directors recognized that it was prudent to follow the commission's recommendations in order to safeguard their own careers.

Even though the minutes of Programming Board meetings are unavailable, it is likely that some projects were rejected on artistic grounds before they left the unit. Prior to the 1970s, stories were developed by professional scriptwriters who also wrote novels or short stories. Many scripts were adapted from novels or short stories, sometimes by their original author, as in the case of *THE EIGHT DAY OF THE WEEK* (1958/1983), *ASHES AND DIAMONDS* (1958), and *HOW TO BE LOVED* (1963), which were adapted respectively by Marek Hłasko, Jerzy Andrzejewski, and Kazimierz Brandys. In contrast, few films were inspired by story ideas that came from the Department of Culture (see Figure 1), a notable exception being the Polish-Russian co-production *LAST DROP OF BLOOD* (1978).⁵⁵ This practice shows that the Party intervened into creative matters to a lesser degree than one might expect.

Whereas directors rarely wrote scripts at the beginning of the Cold War, a more director-driven model of screenwriting was starting to take shape by the 1970s. At this time, directors including Wojciech Marczewski, Agnieszka Holland, Janusz Kijowski, Krzysztof Kieślowski, and Feliks Falk, all penned their own screenplays. Of course, these scripts also went before the Programming Board, which had the right to ask for changes to be made to them (see Figure 1). In the interests of time management, modifications were made before the script in question was ready to be passed over to the Commission and/or the re-

54) 'Scenariusze nieskierowane do produkcji', Archiwum Akt Nowych w Warszawie, NZK, 5/94.

55) Notatka informacyjna na temat filmu J. Hoffmana *Do krwi ostatniej*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR Wydział Kultury, 832/93.

viewers at the Chief Board of Cinema (see Figure 1). When such projects had been shot and edited, they underwent the same process of approval that began at the Programming Board (see Figure 2). The Commission for Evaluating (Scripts and) (Cinematic) Films may in principle have served as an advisor to the Head of the Chief Board of Cinema but in practice its recommendations were rarely dismissed (see Figure 2) for the simple fact that the Politburo and the Ministry of Culture trusted its views. The Commission paired a small number of Party officials with renowned filmmakers and critics. For example, in the second half of the 1970s, Commission members included prominent directors such as Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Jerzy Antczak, Kazimierz Kutz, Wanda Jakubowska, and Jerzy Kawalerowicz. Known in Polish as *kolaudacje*, the formal meetings of the Commission were preceded by pre-release screenings and concluded with a formal decision that was made by the chair of the proceedings; sometimes the chair was the Head of the Department of Culture, other times the Head of the Chief Board, and, in the case of the 1970s, the Director of the Programming and Distribution Department at the Chief Board. Although Party representatives held unquestionably strong positions at the meetings, their feedback was not merely oppressive but also constructive insofar as it was intended to improve the look, sound, and structure of the film under discussion. Directors were — along with their managers, a creative supervisor, and the director of the film unit — typically invited to attend Commission meetings about their films. The commission's investment in issues that fell beyond strictly Party political concerns is exemplified by a meeting that took place in 1960 to consider a script about a nun haunted by the devil that was released as *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* (1961), during which the commission expressed concerns about the film's capacity to anger the Catholic Church. *Kolaudacje* gave Party officials their first opportunity to view feature films. Apart from a brief period in the 1960s, when the Commission examined rushes (rough footage), the Party did not supervise the pre-production, shooting or the post-production of feature films.⁵⁶ As with scripts, mandatory revisions were often requested. However, a film would only be sent to the Chief Board of the Cinema, who had the authority to demand revisions, if a filmmaker had refused to comply with requests. The Politburo only intervened in exceptional cases that had not been dealt with by the various forms of pre- and post-production verification (see Figure 2). These circumstances help to explain why so few films were shelved by the Central Committee.

The Communist Party was nevertheless not entirely separated from the various stages of film production or from the process of control, because it had members on all of the commissions and in all of the units (see Figure 3). Although many Polish citizens were Party members, they did not necessarily subscribe to communist ideology. The extent to which they cooperated with the authorities therefore hinged on both the roles they played within the system, as well as their personal commitment to communist ideology. While some filmmakers were Party members, it did not follow that their creative contributions were driven by a political agenda. In contrast each commission boasted Party members who acted on behalf of the authorities. The presence on the commissions of both "inert"

56) "Tryb ocen filmów fabularnych (referat na Kolegium NZK w dniu 17 stycznia 1961), Archiwum Akt Nowych w Warszawie, NZK, 1/24.

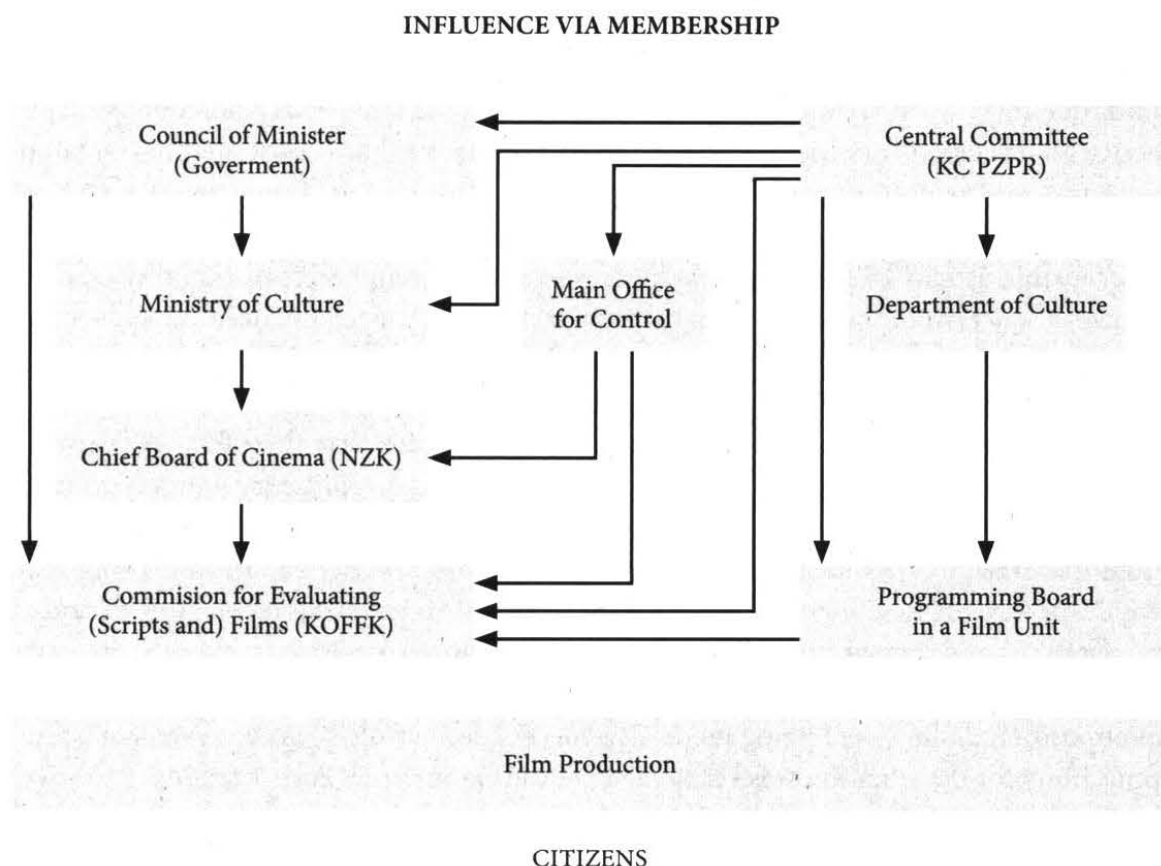


Figure 3: Communist Party influence on Censoring Decisions through its censoring bodies

and “active” Party members ensured that Party leadership possessed a solid sense of the direction a production was taking. Archival documents do however indicate that when martial law was not in effect, Party leadership tended to rely on formal channels — and not the grapevine — to keep check of filmmakers. In this sense, they had probably learned much from the Stalin years, when stricter forms of control had led to stagnation.

Given that it had high-ranking members imbedded in funding and control bodies, as well as in the film industry, it is fairly safe to conclude that the Party itself masterminded the system (see Figure 3). Such a conclusion explains why employees of the Department of Culture were the most active contributors when it came to evaluating the artistic and ideological credentials of a given film. It also explains why the Head of the Department of Culture had the power to advise the Minister of Culture and the Politburo to authorize the cutting or shelving of a film during times of political crisis. This model of controlling film remained in place throughout Communist rule.

In a manner that recalled Lenin’s declaration of cinema’s primacy among the arts, the Polish government made every effort to stimulate film, albeit in ways that benefitted the Party. As long as films followed the unwritten rule of not opposing the system in a direct way, the communist government provided a safety net, even when Polish cinema seemed to be unsustainable. For example, during an economic crisis in the late 1970s, the Council of Ministers (Rada Ministrów) passed an act establishing a new central source of film financing, ensuring the survival of the units irrespective of how their films fared with audi-

ences. Cinema therefore remained well funded and capable of competing against its new leisure time competitor, television. The Party was once again able to balance its role as controller and patron, before changing its approach in the late 1970s when opposition to the Party developed into the unified Solidarity movement that contributed to the fall of communism. The Party's wish to excel in the sphere of film led the Department of Culture to compose numerous alarmist memoranda in which they expressed what they saw as an unacceptable paucity of greenlighted scripts: so-called screenplay crises (*kryzysy scenariuszowe*). Concerns of this sort reveal that the Party actually over-financed the Polish film industry, thereby preventing cash-flow problems and guaranteeing its existence throughout the Cold War period.

Some screenplay crises were caused by the commission's overly strict forms of verification. During the first half of the 1960s, for example, an over-representation of hardliners in the commission resulted in a near-50% rejection rate. In 1960 alone, only 25 of the 42 submitted screenplays were actually permitted to go into production. The following year, only 33 of 61 were greenlighted. Instead of accepting its own culpability in this period of stagnation, the Party placed the blame squarely on industry decision-makers;⁵⁷⁾ the Party believed that it was fulfilling its obligations so long as production capital was available and no oppositional films were being made. The ideologues' refusal to accept even partial responsibility for the situation was emblematic of the Communist Party's tendency to cover up the negative consequences its political interference had on creative practice.

The Department of Culture recognized that undermining the creative control of filmmakers was not without its problems, even if official acknowledgement was not forthcoming. For this reason, the manner in which the department executed its powers tended to oscillate between periods of rigid adherence to Party ideology and a more relaxed approach. Many a time, minor rewrites or cuts allowed a previously rejected script to be greenlighted or a banned film to be released. Along with Central Committee policy shifts, the composition of the various bodies also underwent change. Financially secure filmmakers often insisted on negotiating over their projects, especially after 1973 when the Ministry of Culture's newly ratified Directive 27 stated that the Commission for Evaluating Films was required to inform a unit about the grounds for approving or rejecting a film or for calling for revisions to be made to it.⁵⁸⁾ Once the rationale was spelled out, discussions could open between a unit and the Chief Board of Cinema and/or the Department of Culture.

The influence a filmmaker wielded among Party officials was usually determined by his reputation and the perceived quality of his oeuvre. Established industry luminaries such as Andrzej Wajda therefore tended to hold greater sway than a first time director or one who had had a strained relationship with the authorities. As long as the political climate was fairly relaxed, this position of power could be used to make films that were critical of the Party. For example, Wajda's disapproving films *MAN OF MARBLE* and *MAN OF IRON* encountered only slight delays before being released, because this director, who en-

57) Untitled document, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, KC PZPR Wydział Kultury, 237/XVIII/262.

58) 'Zarządzenie nr 27 MKiS z dnia 31 marca 1973 w sprawie powołania i zasad działania Komisji Ocen Fabularnych Filmów Kinowych,' Archiwum Akt Nowych w Warszawie, NZK, 4/14.

joyed a high standing in Polish film culture, had longstanding relations with Party officials and held pragmatic views on compromise. Unlike Wajda, newcomers to the industry and recently arrived émigré filmmakers struggled to get politically critical projects released. For example, production of Andrzej Żuławski's *THE SILVER GLOBE* (1977/1989) was stopped just as Polish audiences were given the opportunity to view Wajda's films. While these decisions may appear paradoxical, they were rationalized by the institutionalized mechanisms of control upon which the Party relied to protect its political and financial interests. In this case, Żuławski's relationship with the Party had already been strained by his production of the ideologically critical film *THE DEVIL* and by his inability to prevent the film from going over-budget. Factors such as these highlight the extent to which context-dependent logic underpinned the decision-making process. Lack of awareness of these conditions has led Westerners to conclude that the system was riddled with absurdities. Even if financial issues were not raised, it was clear to filmmakers and the authorities that the monopoly the Party enjoyed in the spheres of film production and distribution gave it major leverage during discussions between the two sides. The Party's primary objectives were to erase signs of dissent, and to maintain and promote the political system.

Conclusion: Sophisticated and Elusive Control with Artistic Ambitions

To date, Anglophone historiography has relied on early Polish writings and the claims of émigré filmmakers to paint a partial and misrepresentative picture of Polish film censorship under communism. At the same time, 'academic amnesia', as Imre called it, has exaggerated the opposition that existed between filmmakers and the authorities. However, through a close examination of archival documents, this essay has shown that irrespective of how oppressive Polish film censorship may have been at this time, it was also characterized by negotiations between filmmakers and Party officials that were intended to protect state investments in motion picture production.

Marek Hendrykowski has considered the extent to which a sense of interdependency shaped relations between Polish filmmakers and the communist government, and how it offered potential benefits to both sides.⁵⁹⁾ Although the broad scope of his work prevents Hendrykowski from reconstructing the operations that comprised this system, his observations nevertheless develop current understandings of Polish film censorship. Hendrykowski's observation on a mutual tradition of ascribing supreme value to individual creativity helps to explain the similarities between the Polish system and that which Haraszty has described as operating in 1980s Hungary.⁶⁰⁾ The case of Polish film censorship supports Iordanova's conclusions of the "sophisticated and elusive" character of other Eastern European systems of censorship.⁶¹⁾

59) Marek Hendrykowski, 'Changing states in East Central Europe', in Geoffrey Nowell-Smith (ed.) *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* (Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 632–640.

60) Hendrykowski, 'Changing states in East Central Europe', p. 633; Miklós Haraszty, *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism* (New York: Basic Books, 1987).

61) Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, p. 34.

The belief that filmmakers should first and foremost be treated as artists helped to shape the institutional structure of Polish film censorship and to open up the possibility for negotiation between filmmakers and the authorities. Both sides used the notion of the filmmaker as artist to serve their respective needs. On the one hand, communist officials mainly encouraged filmmakers to make films of a high quality that promised to promote the regime, not dull political pictures but ones that stood to generate prestige for the state by winning awards at international festivals. On the other, filmmakers would invoke "artistic values" as leverage to convince the Party of the merits of their work. For these very reasons, when martial law was not in effect, a place existed in communist Poland for films that were critical of the regime.

While scholars have focused on Polish film censorship during times of political crisis, significantly less attention has been paid to comparatively relaxed periods, during which many important films were produced. The overview of processes of control that has been outlined above is intended to contribute to an ongoing program of revisionist Western historiography that will enrich understandings of the Polish film industry.

Anna Misiak is a Senior Lecturer in Film at University College Falmouth, UK. She is a former Fulbright Scholar at the University of Southern California and a Polish-Czech government grantee at Charles University in Prague. Her research has been published in many European, American, and Canadian film journals. She is the author of *Kinematograf kontrolowany* (2006), a comparative study of Polish and American film censorship.

(Address: Anna.Misiak@falmouth.ac.uk)

Films Cited:

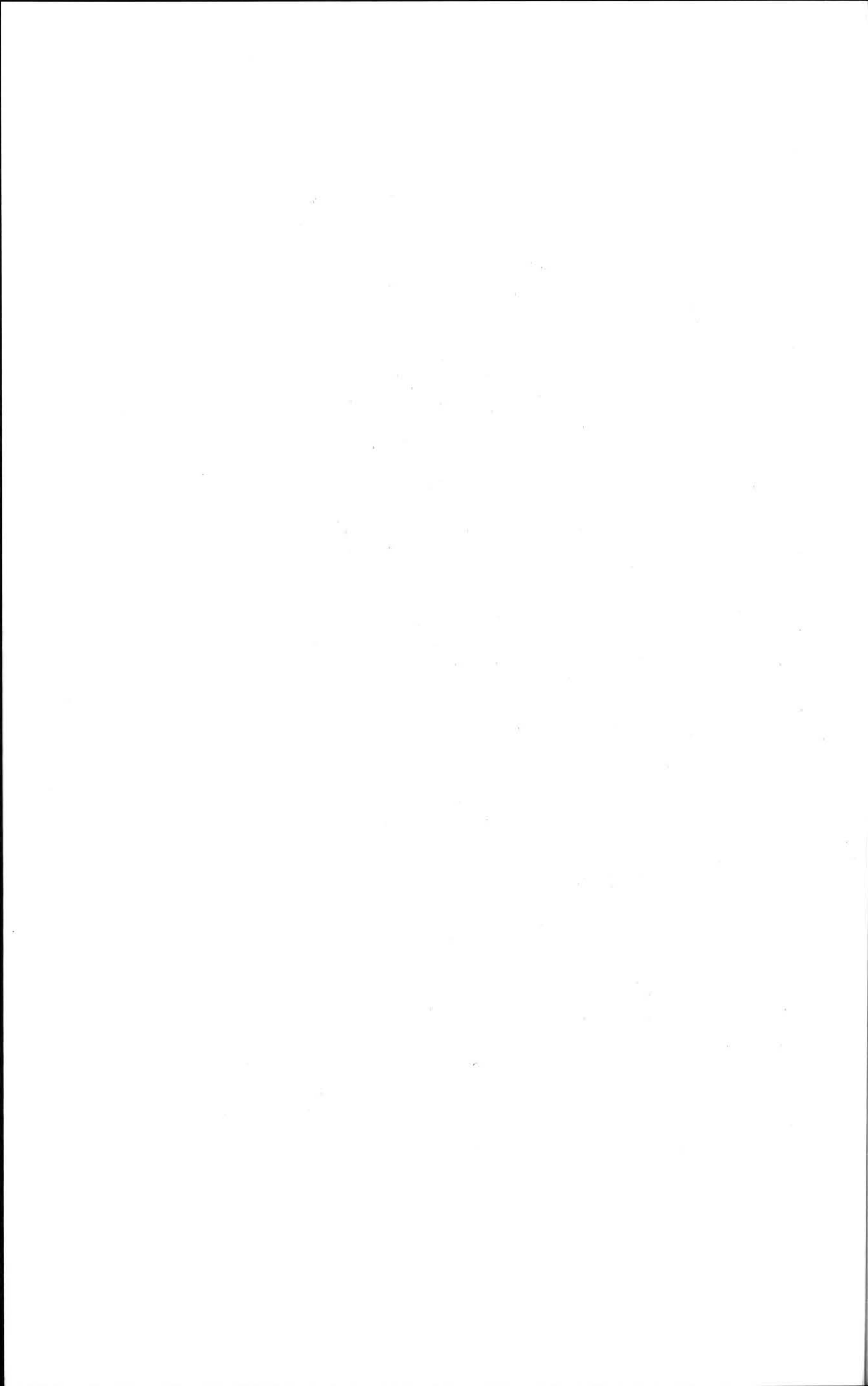
And All That Jazz (Był Jazz; Feliks Falk, 1981/1984), *Ashes and Diamonds* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Camera Buff* (Amator; Krzysztof Kieślowski, 1979), *Camouflage* (Barwy Ochronne; Krzysztof Zanussi, 1977), *The Devil* (Diabeł; Andrzej Żuławski, 1972/1988), *The Eighth Day of the Week* (Ósmy Dzień Tygodnia; Aleksander Ford 1958/1983), *Fever* (Gorączka; Agnieszka Holland, 1980/1981), *Hands Up!* (Ręce do góry; Jerzy Skolimowski, 1967/1985), *How to Be Loved* (Jak być kochaną; Wojciech Has, 1963), *Index* (Indeks; Janusz Kijowski, 1977/1981), *Interrogation* (Przesłuchanie; Ryszard Bugajski, 1982/1989), *Knife in the Water* (Nóż w wodzie; Roman Polański, 1962), *Last Drop of Blood* (Do krwi ostatniej; Jerzy Hoffman 1978), *A Lonely Woman* (Kobieta samotna; Agnieszka Holland, 1981), *Man of Iron* (Człowiek z żelaza; Andrzej Wajda, 1981), *Man of Marble* (Człowiek z marmuru; Andrzej Wajda, 1977), *Mother Joan of the Angels* (Matka Joanna of Aniołów; Jerzy Kawlerowicz, 1961), *Provincial Actors* (Aktorzy prowincjonalni; Agnieszka Holland, 1979), *Shivers* (Dreszcze; Wojciech Marczewski, 1981), *The Silver Globe* (Na Srebrnym Globie; Andrzej Żuławski, 1976/1987), *Soldier of Victory* (Żołnierz zwycięstwa; Wanda Jakubowska, 1953), *Success is the Best Revenge* (Jerzy Skolimowski, 1984), *Teddy Bear* (Miś; Stanisław Bareja, 1981), *Top Dog* (Wodzirej; Feliks Falk, 1978), *Tren na śmierć cenzora* (Krzysztof Magowski, 1992), *Without Anesthesia* (Bez znieczulenia; Andrzej Wajda, 1978).

SUMMARY

The Polish Film Industry under Communist Control
Conceptions and Misconceptions of Censorship

Anna Misiak

This essay makes use of archival documents and existing historiography to provide an overview of the institutional framework of film censorship that operated in Poland during the Cold War era. In contrast to scholarship that portrays the relationship between filmmakers and censors in terms of a “them and us” mentality, I demonstrate that at this time control of Polish narrative cinema resided in the interaction of the Party and the nation’s film industry. I argue that the censorship and modification of Polish films was bound up with the ways in which the state distributed production subsidies, and was underwritten by negotiation between filmmakers and the authorities. While the system was often quite oppressive, its standards changed over time, and were often relatively flexible. Ultimately, the essay seeks to counter myths that remain prevalent in Western scholarship by introducing international readers to positions that have been developed in Polish revisionist film historiography.



Beata Hock

Coming into Age/ncy

Women in Filmmaking — The Hungarian Case

Industry practice has received insufficient attention in histories of East-Central European cinema in general, with studies that also consider gender being particularly scarce. The growing body of scholarship that focuses on East-Central European women's participation in filmmaking reflects broader tendencies in international feminist Film Studies insofar as it tends to limit discussion to the contributions of female directors, or assesses completed works. Other behind-the-screen positions have received scant attention and questions of production have not been broached.¹⁾ In response, I attempted elsewhere to provide the first history of the Hungarian film industry that was written from a feminist perspective,²⁾ one that covered the ways in which women were represented on the screen and how they contributed to film production during the period of state-socialism and the first fifteen years of democratic rule.³⁾ That study considered whether the representation and the participation of women were more favorable during state-socialism or after it. This essay provides a summary and an analysis of the data uncovered in the process of researching that project, before addressing questions of representation in the final section.

- 1) See for example Elżbieta H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska, and Michael Stevenson (eds.), *Gender in Film and the Media: East-West Dialogues* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000); Dina Iordanova, 'Women's cinema, women's concerns', in *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film* (London: Wallflower, 2003), pp. 119–42; Almira Ousmanova, 'Re-making love: love and sexual difference in Soviet and Post-Soviet cinema', in *Lytys, medijos, masinė kultūra* (Vilnius: Academy of Fine Arts, 2005), pp. 179–92; Anikó Imre, *East European Cinemas* (New York: Routledge, 2005); Ewa Mazierska and Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema* (New York: Berghahn, 2006).
- 2) The use of the lowercase pronoun "i" signifies my reservations about a convention in the English language, wherein the first-person singular is capitalized and thusly prioritized. It comes across as a remarkably self-centered characteristic and as such may deserve to be denaturalized. In this sense my use of "i" is not unlike the initially distracting but now widely accepted replacement of the generic "he" with gender-neutral pronouns. See T.R.O.Y., 'The new world disorder: a global network of direct democracy and community currency'. <http://utopianwc.com/2001/troy_text.asp> [accessed 19 June 2012].
- 3) This article is an abbreviated version of Part III of my monograph *Gendered Creative Options and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013). I thank the publisher for granting me permission to reprint an edited version here.

The “emancipation” of women through paid work and civic engagement constituted part of the political agenda of state-socialism.⁴⁾ Consequently, the education, employment, and public visibility of women increased considerably. One of the most high-profile achievements of such a policy was the unprecedented numbers of women in employment, which reached 95% by the end of the 1980s. Female employment rates surpassed those of developed nations, including even those of Scandinavian countries, which were widely seen to have been trailblazers in this respect. Women’s participation in secondary and tertiary education also grew rapidly, exceeding that of men by the mid-1970s.⁵⁾ Nevertheless, in spite of these gains, gender stereotyping remained a pervasive problem. While some professions boasted high levels of female participation, others remained all but closed to women, who were particularly underrepresented in positions of power.

Both the inroads that women made and the obstacles that stood in their way continued after socialism ended in Hungary in 1989. Although women now have equal educational opportunities — to the extent that they constitute the majority of full-time students — gender-specific differences in educational and career paths remain.⁶⁾ Worryingly, studies showed that the number of working women decreased as state-socialist employment structures — and the relative security they offered — fell by the wayside. At the same time, gender discrimination became an unofficial part of recruitment practices, with the growth of conservative and even anti-feminist views setting Hungary apart from its East-Central European neighbors.⁷⁾

The inroads that women made into under-researched professions such as filmmaking demand closer scrutiny, not least because of the tensions that have arisen over female employment. As sociologist Judit H. Sas suggests:

Women’s mass employment should only be the first step in realizing gender equality. This first step, however, has not brought about major changes in sex-based discrimination or historically produced gender relations. Women’s mass entry in the labor

-
- 4) A growing body of social science scholarship helped me to assess the roles that gender politics played in the socialist era and how they shaped women’s perceptions of the transition to democracy and the free market. See Judit H. Sas, *Nőies nők és férfiak férfiak* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984); Olga Tóth, ‘No envy, no pity’, in Nanette Funk and Magda Mueller (eds), *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the Former Soviet Union* (New York and London: Routledge, 1993), pp. 213–23; Mária Frey, ‘Nők és férfiak a munkaerőpiacon’, in Nagy Ildikó, Tiborné Pongrácz, and István György Tóth (eds), *Szerepváltozások. Jelentés a nők és a férfiak helyzetéről 2001* (Budapest: Társi-SZCSM, 2001), pp. 9–29.
 - 5) See Andor Ladányi, ‘Két évforduló: A nők felsőfokú tanulmányainak száz éve’, *Educatio*, vol. 5, no. 3 (1996), pp. 375–89.
 - 6) Teréz Laky and László Neumann, ‘Policies shaping employment, skills and gender equality in the Hungarian labour market: National Report, 2004’. <http://www.bifrost.is/wellknow/Files/Skra_0005520.pdf> [accessed Nov 17, 2012].
 - 7) See for example Julia Szalai, ‘Some aspects of the changing situation of women in Hungary’, *Signs*, vol. 17, no. 1 (1991), pp. 152–70; Diane M. Duffy, ‘Social identity and its influence on women’s roles in East-Central Europe’ *International Feminist Journal of Politics*, vol. 2, no. 2 (2000), pp. 214–43; Anna Pollert, ‘Gender relations, equal opportunities and women in transition in Central Eastern Europe’, lecture given at Central European University, Budapest, Hungary 2001; Marietta Pongrácz, ‘Opinions on gender roles: findings of an international comparative study’, in Ildikó Nagy, Marietta Pongrácz, and István György Tóth (eds), *Changing Roles: Report on the Situation of Women and Men in Hungary 2005* (Budapest: TÁRKI, 2006), pp. 71–84.

force did little to women's and men's differing access to positions of authority, decision-making [...] or those requiring intellectual investment.⁸⁾

Consideration of the social dynamics of creative practice prompts three intersecting questions. First, did state-socialist efforts to include women in working life influence women's participation in creative professions? Second, did their participation in such professions influence the ways in which they were portrayed in audiovisual products? And third, did these representational practices and the distribution of labor reflect social changes that were unfolding in the transition period?

Feminist thinkers have debated if, and if so how, the representation of gender in audiovisual forms is influenced by a rise in the number of female cultural producers.⁹⁾ While no clear consensus has emerged, it can be said that they tend to agree that increased female participation does lead to more progressive representational practices, and that progressivity is hard to imagine without a growth in female involvement in production. This notion led me to conduct a survey of films made in Hungary between 1945 and 2005, both to ascertain the number of women who participated in the industry, and to consider the degree to which they might have influenced the representation of women. Such an approach was complemented by a qualitative content analysis of those films, one that was intended to assess the ways in which female characters were depicted. Drawing on feminist film scholarship, i considered the favorable representation of women to hinge on the following criteria, with attention paid to character choices that influenced the development of the narrative and its conclusion. Favorable representation included self-sufficient female characters, the depiction of women who were not punished for displaying agency and independent action, and endings that either did not return female characters to mixed-sex unions or challenged patriarchal order. Other favorable features included addressing female audiences and the deliberate eschewal of fetishizing the female body. By favorable participation i mean cases in which women occupied a range of behind-the-scenes roles throughout the production process, including the key positions of director, (script)writer, camera operator, editor, and producer. Such circumstances suggest that, in terms of the gender of behind-the-scenes production personnel, the Hungarian film industry was characterized by diversity, and that women's participation in filmmaking was therefore not restricted to individual productions.

8) Sas, *Nőies nők*, p. 104.

9) A major strand in feminist studies employs a sociological approach to cultural products. Concerned with exposing the stereotypical, sexually objectifying nature of dominant modes of representation, and by the flatness of women characters, proponents of this view tend to posit a direct relation between the number of women creating representations and the nature or transformation of those representations. Proponents of another major trend, textual analysis, found this approach wanting, and, instead of focusing on the gender of filmmakers, examine the textual codes of cinematic signification, arguing that camera movement, the scale and type of shot, the methods of editing and lighting, as well as dialogue and narrative techniques may also underpin sexual imbalance in the processes of identification. This debate has been rehearsed by a great number of authors in a multitude of texts. For a succinct and insightful overview see Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (London; New York: Routledge, 2006).

Women's Inroads into Filmmaking

The inaugural issue of the American journal *Women and Film* announced that "the struggle" to end cultural products that foisted oppressive ideology and stereotyping onto women needed to be taken up "on all fronts": from images of women on the screen to female participation in the industry that produced them.¹⁰⁾ While the marginalization of women in film production does not have to be the result of a conscious masculinist agenda, their near-exclusion may nevertheless produce tangible, material consequences. A male-dominated environment often affects the manner in which the female minority is treated; all the more so when female workers have only just started to make inroads into near-male-only professions like Hungarian film production. Márta Elbert, the first female production manager of the national film studios in Hungary, recalled the attitude that permeated her workplace thusly: "You had to adopt a tough, self-confident, in fact masculine posture if you did not want the men around to feel up your butt or molest you".¹¹⁾ Moreover, Lili Surányi, who worked in a number of positions at film studios and in national television, related how she temporarily "disappeared from the picture"; "what happened was that I was not willing to become the mistress of the highly influential general director. [...] He had me sacked. [...] His revenge has swayed my life a great deal".¹²⁾ Marian Evans's study of female participation in the New Zealand film industry also suggests that filmmaking is "a business based on personal relationships and social contacts. [...] This requires a social integration within the professional community".¹³⁾ Moreover, the social dimensions of securing production capital, Sharon Krum has argued, can pose particular challenges to women because the forms of networking that are so central to that side of the business often work to exclude female participation.¹⁴⁾

Comprehensive records of female involvement in the film industries of the former Eastern bloc countries (and elsewhere) are largely unavailable.¹⁵⁾ A general paucity of data

10) Quoted in Sue Thornham, *Feminist Film Theory: A Reader* (New York: New York University Press, 1999), p. 9.

11) Elbert Márta, "Megsemmisülsz, vagy felrepülsz a csillagokig ...", *Filmkultura.hu*, December 2003. <<http://www.filmkultura.iif.hu/regi/2004/articles/profiles/elbertm.hu.html>> [accessed 28 September 2012]. Translated by author.

12) Surányi, Lili. "Csinálják ezt ma utánunk!" Surányi Lili jelmeztervező-tévérendezővel Fazekas Eszter beszélget. <<http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/profiles/suranyil.hu.html>> [accessed July 2, 2012].

13) D. Hunt quoted in Marian Evans, 'Development: Opening space for New Zealand women's participation in scriptwriting for feature films'. Ph.D. Dissertation: Victoria University of Wellington, New Zealand, 2009.

14) Sharon Krum, 'Beware! Queen Kong is coming', *Guardian*, 24 February 2006. <http://www.guardian.co.uk/world/2006/feb/24/gender.oscars2006> [accessed 14 January 2013]

15) A number of qualitative studies investigate female directors' contributions to East-Central European cinema or critically assess the roles female characters are assigned. See for example Barbara Quart, 'Eastern European women directors', in *Women Directors: The Emergence of a New Cinema* (New York: Praeger, 1988); Catherine Portuges, *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros* (Bloomington: Indiana University Press, 1993); Éva Varga and Gábor Kresalek, 'Nők az ötvenes évek filmjeiben', in László Á. Varga (ed.), *Vera (nem csak) a városban* (Budapest: Hajnal István Kör, 1995); John Haynes, 'Reconstruction or reproduction? mothers and the great Soviet family in cinema after Stalin', in Melanie Ilic, Susan Reid, and Lynne Attwood (eds.), *Women in the Khrushchev Era* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004); Ewa Mazierska and Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema* (New York: Berghahn, 2006); Petra Hanáková, 'From Mařka the Bricklayer to Black and White Sylva: images of women in Czech visual culture and the Eastern European visual paradox', *Studies in East European Cinema*, vol. 2, no. 2 (2011).

on creative professions may well be down to creative practice not being regarded as a form of labor that contributes to a society's economic well being, or to difficulties in applying labor research methods that are better suited to gauging other, more regulated forms of employment. It is, however, possible to record the make-up of the film industry in state-socialist Hungary because personnel were well-paid employees of the state.¹⁶⁾ Such studies have also been made of other national film industries. For example, Martha Lauzen's "Celluloid Ceiling" and a study of Danish Film and Television by Mette Knudsen and Jane Rowley both examined the number of women in well-paid, influential positions such as director, producer, screenwriter, camera operator, editor, and executive producer.¹⁷⁾ Lauzen also conducted a quantitative content analysis of the annual top 250 films at the North American box office, paying particular attention to goal-oriented female characters, to their realization of those goals, and to the number of female protagonists who occupied positions of power in a film. Knudsen and Rowley sought "to find out who makes the funding decisions and who gets the chance to communicate their visions" within the national film and TV industry.¹⁸⁾ In a separate survey of writers and directors, Marian Evans mapped "women's contemporary public participation in story-telling" in the New Zealand film industry.¹⁹⁾ These scholars showed that — in spite of press reports to the contrary — women had not achieved parity with men either in the US entertainment business (where only 0.5% of films were made solely by women), or in the other two national industries.

My research methods were similar to those employed by these authors inasmuch as they involved consulting the credits of narrative feature films in order to determine female involvement. However, I considered a longer period of time and a broader spectrum of industry positions so as to get a better sense of the range of jobs that were taken by women, as well as of the gendered character of the industry as a whole. Statistics were broken into manageable 5-year blocks, which were deemed sufficiently long to indicate broader shifts and tendencies.²⁰⁾

16) For related information see Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film* (London: Wallflower, 2003), p. 21; John Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex* (London & New York: Wallflower Press, 2004), p. 48.

17) Mette Knudsen and Jane Rowley, 'Gender and work in Danish film & TV 1992–2002' New York Women in Film & Television, <<http://www.nywift.org/article.aspx?id=82>> [accessed 11 September 2012]; Martha Lauzen, 'The celluloid ceiling: behind-the-scenes employment of women in the Top 250 Films of 2001: Executive summary', http://www.films42.com/feature/july_feature.asp; 'The celluloid ceiling: behind-the-scenes employment of women in the top 250 films of 2005, 2006', <<http://www.nywift.org/article.aspx?id=79>> [accessed 30 July 2012].

Lauzen's research was popularized to some extent by the Guerilla Girls, a group of American feminist activists and artists who sought to increase the presence in the arts of women and people of color. The group drew on Lauzen's findings for a billboard campaign that it executed on the streets of Hollywood and which included posters featuring slogans such as "No woman director has ever won the Oscar", "Women directed only 7% of the top 200 films of 2005", and "Female film directors [in Hollywood]: 4%". See <http://www.guerrillagirls.com>.

18) Knudsen and Rowley, 'Gender and work'.

19) Evans, 'Development'.

20) The following sources were consulted: Varga Balázs (ed.), *Hungarian Feature Films 1931–1998*. (Budapest: Magyar Filmintézet, 1999); the series *Filmévkönyv* (the annual Film Almanac; publisher: Magyar Filmintézet) and the catalogues of the yearly Hungarian Film Week (Magyar Filmszemle). I am also grateful to the film critic and researcher Balázs Varga, to the costume designer Lilla Khoór, and to the editor Anna Kis for their observations.

Respecting the collaborative, hierarchical, and contested manner in which power functions in the filmmaking process, my survey sought to answer the following questions: Which non-acting professions boasted high numbers of women? Who were the women who blazed a trail in their professions? What conditions might help to explain the development of clear gender divides within a profession? Have gradual increases of women in positions of power led to an increase in female participation generally or to changes in the ways women are represented on-screen?

The Case of the Hungarian Film Industry

It perhaps comes as little surprise to learn that costume design was the first filmmaking profession to be dominated by women. As early as 1945–49, as many as 31.5% of Hungarian films — or six out of 19 — employed a woman in this position, or, to be precise, they used the same female costume designer: Lili Surányi. Similarly, one woman — Vitéz Miklósné — worked as the production manager on four of the 19 Hungarian films made during the period. It was not until 1981 that another female production manager worked on a Hungarian film. Only two films featured female editors from 1945–49. This low figure is quite surprising given the fact that shortly after this time the number of films boasting a female editor equaled that employing a female costume designer. Where several women worked as costume designers from 1950 to 1955, a single woman — Szécsényi Ferencné — was the only female editor during this time. The quantity of women in a given profession is important because it enables us to determine whether one or two individuals broke into a profession and then enjoyed regular employment, or whether a broader penetration of the profession had in fact taken place. Some of the women involved turned out to be the wives and daughters of male industry-insiders. It took some time for women to break into costume design and editing in their own right. From 1961–65, large numbers of women became story editors. Table 1 shows that, over the years, women came to occupy a greater diversity of positions in the Hungarian film industry. Across a twenty year period, they made inroads into 13–14 positions. The period 1981–85 saw women occupy the greatest number of positions: 17 in total. However, they still tended not to secure roles that enabled them to make decisions about subject matter, the position that a film took on its subject matter, or characterization. This high number remained fairly stable: it did not dip below 13 positions in the period examined. The post-1989 Hungarian statistics stand up favorably to those returned by the aforementioned Danish and US surveys of the 1990s and early 2000s. They do, however, show a significant drop in the number of women that had previously occupied such positions in the Hungarian film industry.

The percentage of women involved in the three most female-leaning positions increased steadily during the state-socialist period (see Table 2). Women edited 90% of films, worked as costume designers on 70–80% of them, and, in 35–40% of cases, the story editor was female.²¹⁾ These figures dropped after the system change. The drop in female

21) The credits of subsequent film do not always indicate the name of the costume designer, making the related data somewhat precarious.

Table 1: Women's participation in various behind-the-screen positions of Hungarian feature film production, 1945–2005

Sources: for data 1945–1998: Balázs Varga, *Hungarian Feature Films 1931–1998* (Budapest: Hungarian Film Institute, 1999); for data 1999–2005: annual Film Almanac (*Filmévkönyv*; Budapest: Magyar Filmintézet), catalogs of the yearly Hungarian Film Week (Magyar Filmszemle), and www.magyarfilmszemle.hu. Numbers and percentages are my own computation.

functions women featured in		number of films employing women in the position*	% of women employing in the position*
period 1945–49 (total number of films made: 19)			
costume designer		6	31,5
production manager		4	21,0
editor		2	10,5
choreographer		1	5,2
writer		1	5,2
period 1950–55 (total number of films made: 48)			
costume designer		15	31,2
editor		7	14,5
script writer		5	10,4
production manager		4	8,3
story line editor		2	4,0
lyrics		1	2,0
period 1956–60 (total number of films made: 111)			
costume designer		59	53,0
editor		17	15,3
story line editor		14	12,1
set designer		11	9,9
script writer		7	6,3
choreographer		3	2,7
writer		3	2,7
consultant		1	0,9
period 1961–65 (total number of films made: 92)			
costume designer		77	83,6
story line editor		26	28,2
editor		16	17,3
script writer		9	9,7
set designer		7	7,6
assistant director		6	6,5
choreographer		6	6,5
writer		3	3,2
lyrics		2	2,1
director		1	1,0

functions women featured in	number of films employing women in the position*	% of women employing in the position*
period 1966-70 (total number of films made: 106)		
costume designer	92	86,7
editor	35	33,0
story line editor	31	29,2
script writer	12	11,3
director	7	6,6
set designer	5	4,7
choreographer	5	4,7
writer	3	2,8
assistant director	2	1,8
lyrics	2	1,8
idea	1	0,9
production manager	1	0,9
music	1	0,9
period 1971-75 (total number of films made: 96)		
costume designer	78	81,2
editor	40	41,6
story line editor	34	35,4
script writer	13	13,5
consultant	12	12,5
director	6	6,2
assistant director	6	6,2
lyrics	5	5,4
writer	4	4,1
set designer	4	4,1
music	3	3,1
choreographer	1	1,0
idea	1	1,0
period 1976-80 (total number of films made: 110)		
costume designer	85	77,2
editor	82	74,5
story line editor	45	40,9
script writer	20	18,1
director	13	11,8
writer	10	9,0
consultant	8	7,2
set designer	7	6,3
music	5	4,5
assistant director	4	3,6
choreographer	3	2,7
production manager	3	2,7
idea	2	1,8
lyrics	1	0,9

functions women featured in	number of films employing women in the position*	% of women employing in the position*
period 1981-85 (total number of films made: 102)		
editor	87	85,2
costume designer	75	73,5
story line editor	43	42,1
script writer	18	17,6
director	9	8,8
production manager	9	8,8
consultant	8	7,9
writer	4	3,9
set designer	3	2,9
lyrics	3	2,9
choreographer	3	2,9
idea	3	2,9
sound	3	2,9
cinematographer	2	1,9
music designer	2	1,9
assistant director	2	1,9
special effects	1	0,9
period 1986-90 (total number of films made: 88)		
editor	84	95,4
costume designer	70	79,5
story line editor	38	43,1
script writer	13	14,7
director	13	14,7
set designer	8	9,0
production manager	7	7,9
consultant	5	5,6
writer	4	4,5
music	4	4,5
special effects	2	2,2
sound	2	2,2
producer	1	1,1
period 1991-95 (total number of films made: 85)		
editor	80	94,1
costume designer	58	68,2
script writer	28	32,9
director	21	24,7
story line editor	15	17,6
producer	11	12,9
studio manager	10	11,7
set designer	9	10,5
production manager	7	8,2
writer	5	5,8
idea	3	3,5
consultant	3	3,5
choreographer	2	2,3
sound	2	2,3
cinematographer	2	2,3
music	1	1,1

functions women featured in	number of films employing women in the position*	% of women employing in the position*
period 1996–2000 (total number of films made: 99)		
editor	72	72,7
costume designer	52	52,0
producer	20	20,0
production manager	16	16,1
script writer	16	16,1
story line editor	10	10,0
set designer	10	10,0
director	8	8,0
music	7	7,0
choreographer	4	4,0
consultant	4	4,0
special effects	2	2,0
cinematographer	2	2,0
studio manager	2	2,0
writer	1	1,0
lyrics	1	1,0
sound	1	1,0
period 2001–05 (total number of films made: 119)		
costume designer	71	59,6
editor	64	53,7
production manager	29	24,3
producer	23	19,3
set designer	20	16,8
script writer	17	14,2
director	8	6,7
story line editor	8	6,7
special effects	7	5,8
music	5	4,2
writer	2	1,6
sound	1	0,8
cinematographer	1	0,8

* Cases when women fill the position individually or in mixed-gender teams. For the differences between the number/percentage of women filling the position individually or in mixed-gender teams, see Table 2.

Table 2: Number and proportion of women in selected behind-the-screen positions of Hungarian feature film production, 1945–2005 (highest numbers and percentages in bold face type)

Period (number of films analyzed)	Position																							
	Director				Script writer				Storyline editor				Editor				Costume designer				Production manager			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1945–49 (19)	–	–	–	–	–	1	–	5.2	–	–	–	–	2	–	10.5	–	6	–	31.5	–	4	–	21	–
1950–55 (48)	–	–	–	–	3	5	6.2	10.4	2	–	4.1	–	7	–	14.5	–	15	–	31.2	–	4	–	8.3	–
1956–60 (111)	–	–	–	–	7	–	6.3	–	10	14	9	12.6	17	–	15.3	–	59	–	53	–	–	–	–	–
1961–65 (92)	1	–	1	–	5	9	5.4	9.7	26	–	28.2	–	16	–	17.3	–	77	–	83.6	–	–	–	–	–
1966–70 (106)	7	–	6.6	–	5	12	4.7	11.3	30	31	28.3	29.2	33	35	31.1	33	89	92	84	86.7	–	1	–	0.4
1971–75 (96)	6	–	6.2	–	6	13	6.2	13.5	34	–	35.4	–	39	40	40.6	41.6	78	–	81.2	–	–	–	–	–
1976–80 (110)	12	13	10.9	11.8	12	20	10.9	18.1	41	45	37.2	40.9	80	82	72.7	74.5	85	–	77.2	–	1	2	0.9	1.8
1981–85 (102)	8	9	7.8	8.8	6	18	5.8	17.6	38	43	37.2	42.1	85	87	83.3	85.2	72	75	70.5	73.5	8	9	7.8	8.8
1986–90 (88)	10	13	11.3	14.7	11	13	12.5	14.7	34	38	38.6	43.1	80	84	90.9	95.4	69	70	78.4	79.5	3	7	3.4	7.9
1991–95 (85)	12	15	14.1	17.6	11	28	12.9	32.9	21	–	24.7	–	72	80	84.6	94.1	51	58	60	68.2	3	7	3.5	8.2
1996–2000 (99)	7	9	7	9	8	16	8	16	10	–	10	–	58	72	58.5	72.7	44	52	44	52	14	16	14.1	16.1
2001–05 (119)	8	–	6.7	–	5	17	4.2	14.2	4	8	3.3	6.7	59	64	49.5	53.7	63	71	52.9	59.6	23	29	19.3	24.3

- 1 Number of films with a woman in the position
- 2 Number of films with a mixed-gender team in the position (when applicable)
- 3 Percentage of women in the position
- 4 Percentage of with mixed-gender teams in the position (when applicable)

Sources: for data 1945–1998: Balázs Varga, *Hungarian Feature Films 1931–1998* (Budapest: Hungarian Film Institute, 1999); for data 1999–2005: annual Film Almanac (*Filmévkönyv*; Budapest: Magyar Filmintézet), catalogs of the yearly Hungarian Film Week (Magyar Filmszemle), and <http://www.magyarfilmszemle.hu/>. Numbers and percentages are my own computation.

story editors was no doubt a product of the position being phased out as the Hungarian industry transitioned from the film cooperatives or "units" of the socialist period to the increasingly decentralized structure of the nascent free market. The quantitative data only permits the drawing of preliminary hypotheses about the decreasing number of female costume designers and editors, and, by extension, the growing number of men that moved into these positions. This shift was perhaps partly down to increased competition for work that followed the restructuring of the industry along capitalist lines. As far as costume design is concerned, doors may have been closed by the emergence of powerful figures who bought up the hitherto state-owned prop warehouses, thereby preventing other designers from accessing the tools of their trade.²²⁾ As for editing: a shift from largely manual to digital processes certainly resulted in greater numbers of men gravitating to, or remaining in, the profession, perhaps due to their having gained experience of working with similar technologies in spheres such as advertising.

The 1980s witnessed an increase in the recruitment of female production managers. However, even though women held 20% of these positions, they were more often than not teamed with one or more men. Standalone female producers accounted for only 5% of the films produced between 1991 and 2005, compared to the 18% that were made with a mixed-sex team. Only 3% of production managers were women. Although the function and status of today's producers and the production managers of the socialist industry do not completely overlap, it is interesting to point out a relative similarity concerning their feminization. Sharon Krum responded to the findings of Martha Lauzen's study on female participation in some sectors of the American film industry by asking: "How [can we] explain the number of women executives in Hollywood, where six studios now have female heads of production?"²³⁾ Although she stops short of offering an explanation, Krum implies that women stood a greater chance of succeeding in administrative and managerial aspects of the business than they did in high-level creative positions. Lauzen dubs this phenomenon "the Celluloid Ceiling"; a term designed to call to mind the invisible barriers to career development that social scientists called "the glass ceiling", whereby women can see the potential for professional upward mobility but are prevented from realizing it. As the studies cited above suggest, there appears to be a barely penetrable celluloid ceiling in the Hungarian film industry, one that separates low-level behind-the-scenes roles and top "above-the-line" creative positions.

Women rarely worked as camera operators. The idea that their underrepresentation in this position may be down to the physical demands of the job is, however, more relevant to earlier times — when heavy 35mm cameras were used — than to the contemporary period, which has seen increased use of lightweight digital cameras. As such, the rare occasions on which women did work as camera operators are largely restricted to the 2000s.

Throughout the period under examination, women were underrepresented in positions that meaningfully influenced on-screen representation: screenwriters and directors. Women scriptwriters increased from a zero in 1945–49 to a modest 12.5% (or 18.1% as co-writers) in socialist times, before falling to 4.2% (or 14.2% as co-writers) in the first fifteen

22) This factor was suggested by the costume designer Lilla Khoór and by the editor Anna Kis.

23) Krum, 'Beware!'.

years of democracy. The highest proportion of women writing original screenplays or who had written literary works that were adapted for the screen was 12.9% (1991–95) and 7.2% (1976–80) respectively. In both cases, these high water marks were followed by a rapid decline, which in 2001–05 hit an all-time low of 1.6% and 4.2% respectively.

Women were remarkably slow to break into directing. Interviews with television director Lili Surányi indicate that the industry saw the very idea of a female director as unfeasible:

When in 1957 a townsman of mine was appointed director of the national film studios, I was there the following day. He indeed asked me what kind of job I would want to take. “I wanna direct!” Back then it sounded like a foolish idea. A female director? ... Even female assistant directors were hard to find back then.²⁴⁾

Following the emergence of Éva Zsurzs in 1966 and of Márta Mészáros in 1968, the number of films directed by women rose from 6% to 15%. This figure remained fairly stable in the early 1990s, when 17.6% of Hungarian films were directed or co-directed by a woman, before it dropped in 2001–05 to 6.7%. In the early 1960s, Éva Zsurzs became the first woman to direct Hungarian narrative feature films.²⁵⁾ She primarily adapted classical Hungarian novels for television, although they were also screened theatrically. Márta Mészáros was the first woman to direct major Hungarian feature films. In her autobiographical work *DIARY FOR MY LOVERS* (1987), Mészáros recalls how she was treated in a patronizing way when she sat an entrance exam at the Budapest Film School. She suggests that deeply entrenched sexism, rather than institutional obstacles, blocked her way. On account of her distinctly women-centered films, Mészáros became an important figure in discussions of how Hungarian women directors represented female characters on the screen, with the thematic concerns and stylistic qualities of her films securing Mészáros the attention and recognition of feminist film scholars and commentators around the world. Her early films feature mainly working-class characters that are required to deal with issues relating to reproduction, middle-age womanhood, and destructive interpersonal relationships. Mészáros also sought to preempt the possibility that her films would lend themselves to a controlling male gaze. Stylistically, she avoided fetishizing the female body; narratively, she minimized male protagonists, in favor of explorations of relationships between women.

Two female directors — Livia Gyarmati and Judit Elek — made their feature film debuts in 1969, after which point, between one and four women broke into the profession in each of the subsequent five-year periods. These breakthroughs may initially appear promising was it not for the fact that the women in question still represented a tiny minority of the directors working on Hungarian films. At their most prominent, women comprised only 11% of directors in 1976–80, when they helmed 12 of the 110 films made, and 14% in 1991–95, when they were responsible for 12 out of 85. The most recent period shows a de-

24) Surányi, ‘Csinálják ezt ma utánunk!’

25) Before Zsurzs, Lia Simonyi made documentaries and short films between 1939–53, after which she immigrated to, and continued to work in, Switzerland. See Cunningham, *Hungarian Cinema*, p. 113.

cline in the percentage of female-directed Hungarian films: of the 119 made from 2001–05 only eight or 6.7% were helmed by women. Moreover, apart from Mészáros, whose forty-year career marks her as the most prolific female filmmaker in East-Central European cinema, Hungarian women have to date directed only small numbers of film.²⁶⁾ Where Mészáros directed 21 feature films in the period examined, Livia Gyarmathy made only eight, Éva Zsurzs six, and Judit Elek and Györgyi Szalai five respectively. In line with Lauzen's findings, directors such as these nevertheless increased female participation in Hungarian filmmaking because they often choose to collaborate with female scriptwriters, story editors, editors, and advisors rather than their male peers.

Undermining Gender Hierarchies

A survey of Hungarian female directors does not allow us to draw the conclusion that feminist film practice has a strong track-record in Hungary. The handful of women directors who broke into the industry tended to make only a small number of films which rarely featured female-dominated casts of characters. Those who did make female-dominated films do not necessarily perceive their work as feminist, even though their films clearly addressed feminist concerns and even though the directors — most notably Mészáros — sometimes take an activist stance. Instead, a number of films that were made by men in the late 1960s through to the 1980s centralized socially- and historically-situated female characters, as opposed to objectifying, vilifying, or blindly revering them.²⁷⁾ Petra Hanáková observes similar dynamics in Czechoslovak cinema but suggests that relatively valuable portrayals were limited to the 1950s. However, where Hanáková suggests a disjuncture between representational tendencies bringing in capable women and the heavy political control of culture at the time, it is possible to draw a different conclusion about this “visual paradox”.²⁸⁾ The content of the films of the 1950s can in fact be seen to have derived from the political discourse of the day; the new socialist agenda is articulated in the form of active, self-sufficient female characters. In short, these representational patterns were possibly facilitated by the preeminence of the “women's question” — women's equality and liberation — in communist rhetoric and policy, as well as by the high levels of public visibility that women experienced during state-socialism. Hanáková finds it similarly paradoxical that the liberalization of the 1960s precipitated an end to this form of representation in Czechoslovak Cinema. Such conditions did not, however, see a marked shift in gender representation in Hungarian films. On the contrary, favorable portrayals of female characters of various ages and from social backgrounds proliferated and became ever more varied and nuanced throughout the socialist era as a means of addressing not only women but a general audience as well.

26) See Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, pp. 119–42. This situation also characterized the Hollywood directors surveyed by Krum. See Krum, ‘Beware!’.

27) For a detailed study of these forms of representation see my forthcoming monograph. Here I can only briefly summarize my related propositions in an effort to show how the statistical industry survey and the qualitative analysis come together in that book.

28) Hanáková, ‘From Mařka the Bricklayer’.

The largely favorable depiction of women in Hungarian cinema was also likely influenced by the modes of production that characterized the socialist period and the free market. During the former, the production and distribution of films was underwritten by the state, thereby ensuring a film's domestic release and partially freeing its makers from the type of profit-seeking that characterizes the free market.²⁹⁾ This model exerted an influence upon film content, in terms of subject matter, stylistic choices, and representation. From the 1960s to the 1980s, it gave rise to experimental and cerebral filmmaking that encouraged active, interpretive consumption. While it was not a direct result of feminist intervention, this "cinema of moral concern" transformed the codes of classical narrative cinema in ways similar to the "counter-cinema" that was called for by some feminists. It is therefore possible to suggest that feminism — as a specific politics defined by Western theory and experience — was (and is) not the only vehicle for challenging gender hierarchies.³⁰⁾

In the 1990s and 2000s, the prevalence of female protagonists dropped in Hungarian films. This marginalization has been interpreted in some quarters as an attempt to recuperate masculinity against the backdrop of new "post-emancipation" democracies that are marked by the re-affirmation of gendered hierarchies in the public- and private-sphere, and by a denial of many of the goals and achievements of state-socialism — including its positions on gender equality. Other film scholars have suggested that the shift is emblematic of far-reaching recent processes affecting East-central European cinema. The latter typically propose that "values, concepts, visions, and even technical details have been affected by this acute crisis" — to which it might be added that such a crisis has also flattened the ways in which women and women's issues have been treated on the screen.³¹⁾

Since the completion of the research upon which this essay draws, female students are no longer in the minority at Hungarian Film Academy. It remains to be seen whether this new generation of creative practitioners includes female filmmakers who generate sizable bodies of work, and how the style and content of their films help to shape Hungarian cinema.

29) Csala Károly, 'Helyzetkép a magyar filmről', <<http://www.filmkultura.iif.hu/regi/1999/articles/essays/csala.hu.html>> [accessed June 12, 2012]; Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, p. 27–28; Cunningham, *Hungarian Cinema*, p. 117.

30) This position echoes Iordanova's assessment of socialist cinema. See Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, pp. 108–16.

31) Krisztina Sztojanova, 'Rendszerváltás a kelet-európai mozikban', transl. Katalin Battyán, *Eszmélet*, no. 35 (1997), p. 24; see also Anna Varga, 'A film száz év magánya: A magyar kapitalizmus művészetellenessége és a filmkultúra konfliktusa', *Eszmélet*, no. 73 (2007), pp. 102–39; Andrew Horton, 'Passive and pubescent: peculiar gender politics in Central European Cinema', *Central Europe Review*, no. 34, 17 May 1999. <<http://www.ce-review.org/kinoeye/kinoeye34old.html>> [accessed 3 June 2012].

Beata Hock is a Research Fellow at the Leipzig Centre for the History and Culture of East Central Europe, Germany. She holds a Ph.D. in Comparative Gender Studies, and her areas of interest include visual culture, feminist cultural theory, state- and post-socialism, and the interrelation of social formations and cultural production. She is the author of *Gendered Creative Options and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary* (Franz Steiner Verlag, 2013), and is member of the editorial board of *ARTmargins*.

(Address: Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas, Reichsstraße 4–6, D-04109 Leipzig, email: beata.hock@uni-leipzig.de)

Films cited:

Diary for My Lovers (Napló szerelmeimnek; Márta Mészáros, 1987).

SUMMARY

Coming into Age/ncy.*Women in Filmmaking — The Hungarian Case***Beata Hock**

This essay considers the extent to which women participated in the Hungarian film industry, and how they contributed to the nation's cinema, between 1945 and 2005. It therefore compares these phenomena under state-socialism and capitalism. An exploration of the ideological, social, and material conditions of cultural production provides the conceptual background of the essay. Data generated by empirical research is approached from a feminist perspective that takes into account related debates about the manner in which increases in the number of female cultural producers influence film content. I argue that during state-socialism a comparatively strong female presence in film production reflected the broader promotion of female employment. At this time, women broke into some positions and saw their numbers grow in others, but at the same time they were less likely than men to assume positions of authority or exert a meaningful influence over the creative process. Hungary's transition to capitalism brought with it a transformation in the gendered distribution of labor in the national film industry, with the number of women in behind-the-scenes positions such as costume designer, editor, and story editor all dropping below levels experienced during state-socialism.

Nová rubrika „Hlasy z praxe“ reaguje na skutečnost, že v Česku chybí časopis, který by pravidelně prezentoval názory filmových a televizních profesionálů. „Hlasy z praxe“ přinesou úvahy o nastupujících trendech a dosud skrytých problémech českých audiovizuálních médií, jak je vnímají zkušení insideři — zástupci a zástupkyně kreativních či manažerských profesí, kteří mají předpoklady reflektovat svůj obor na základě dlouhodobé osobní zkušenosti a z kritického nadhledu. Budou odhalovat skrytá úskalí za zdánlivě jednoduchými řešeními, ale zároveň nabízet výhledy do budoucna a zasazovat specifické rysy českých médií do mezinárodních souvislostí. Rubrika si klade za cíl zprostředkovávat čtenářům současné způsoby myšlení filmových a televizních praktiků a napomáhat dialogu mezi mediálním průmyslem a akademickou sférou. Zaštiťuje ji projekt FIND, financovaný z prostředků Evropského sociálního fondu (www.projectfind.cz), který stojí také za blogem podobného zaměření, zveřejňovaným na webových stránkách časopisu *Respekt* (filmindustryinternshipproject.blog.respekt.ihned.cz).

Pavel Berčík

Půjčka za oplátku

aneb Počátky minoritních koprodukcí v Česku

Tento článek jsem napsal na základě svých zkušeností s prací na minoritních koprodukcích v rámci naší společnosti Evolution Films. Mým cílem není faktografický přehled všech minoritních koprodukcí, jejich rozpočtů, udělené podpory atd., ale spíše analýza praktické stránky věci. Pochopitelně tak budu činit především ze svého osobního pohledu producenta, takže by následující text měl být chápán spíše jako subjektivní a polemická úvaha než pokus o obecně platné závěry.

Co je to minoritní koprodukce

Minoritní koprodukce je koprodukce z pohledu koproducenta s matematicky (nej)menším koprodukčním vkladem. Čistě matematický pohled však není dostačující, a proto je potřeba pro tento článek pojem „minoritní koprodukce“ zúžit. Často se totiž koproducenty celovečerních filmů stávají například půjčovny filmové techniky nebo postprodukční studia, která bezplatně vkládají do výroby svoje technické vybavení, a i když je toto mnohdy důležitou částí financování filmu, není to pro naplnění smyslu výše uvedené definice postačující. Ve svém článku se tedy budu zabývat pouze mezinárodními minoritními koprodukci v užším smyslu: koproducentem je soukromá produkční společnost, jejímž hlavním předmětem podnikání je výroba původních audiovizuálních děl, a to převážně celovečerních hraných (a dokumentárních) filmů. Tato společnost pak v pozici minoritního koproducenta zajišťuje financování filmu především z jiných než vlastních zdrojů. Pro potřeby tohoto článku se zaměřím hlavně na zdroje veřejné, tedy filmové fondy jednotlivých zemí, kte-

ré v případě minoritních koprodukcí hrají často rozhodující roli. Tento článek se také nebude zabývat projekty, kdy jediným českým veřejným zdrojem financování jsou prostředky z Programu podpory filmového průmyslu (PPFP). Zajímal jsem především takové minoritní koprodukce, které hledí na uměleckou kvalitu a jde jim o spojování různých národních kinematografií do organického celku.

Proč koprodukovat

Motivace, proč se stát minoritním koproducentem, mohou být velmi různorodé a liší se projekt od projektu, producent od producenta atd. Ze svého pohledu vidím tři základní důvody: celkový potenciál projektu, umělecká účast minoritního koproducenta a finance, přičemž se domnívám, že v praxi se uplatňují všechny tři. Za nejdůležitější považuji ten první, kdy minoritní koproducent vidí v daném projektu určitý potenciál, líbí se mu dané téma, nebo prostě jen touží po tom stát se jeho součástí. Jelikož filmové umění je postaveno na emocích, i rozhodnutí v tomto případě bývají často emocionálně ovlivněna, a tím pádem také velmi osobní až iracionální. Druhý důvod — umělecká účast — je například to, že minoritní koproducent ví, že pro daný projekt je konkrétní umělec z jeho teritoria tou jedinou a správnou volbou. Důvod finanční je jasný — potenciální minoritní koproducent vidí, že by mohl získat na svou stranu výrobu filmu, a z ní mít potenciální provizi. Proto se snaží zajistit ve svém teritoriu minoritní financování, které majoritního koproducenta může přesvědčit pro výrobu filmu v zemi minoritního koproducenta. Tento důvod však vidím

jako zásadní spíše v případě společností, které se primárně orientují na servisní produkci, kde je získaná dotace příjemným „bonusem“ pro majoritního koproducenta. S konkrétní motivací minoritního koproducenta pak také souvisí i jeho postavení vůči ostatním koproducentům a majoritnímu koproducentovi. Pokud se minoritní koproducent stane i výrobcem filmu, tedy je zodpovědný za celé natáčení, jedná se o postavení relativně výhodné. Pochopitelně má vždy poslední slovo majoritní producent, nicméně minoritní koproducent „drží otěže“ natáčení a skrze ně je schopen hodně věcí ovlivnit. V tomto případě má však větší kontrolu spíše nad finanční než kreativní stránkou věci. Pokud skrze minoritního koproducenta do projektu vstupuje i klíčový autor, je pochopitelně jeho postavení velmi silné ve smyslu kreativního vlivu na celkový výsledek.

Historie minoritních koprodukcí v Čechách

Minoritní koprodukce v našem slova smyslu, tedy podpořené Státním fondem ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, jsou poměrně novou záležitostí. Státní fond ČR nebyl dlouhá léta této podpoře příliš nakloněn, a pokud podpořil jiný než český film, jednalo se hlavně o filmy slovenské. Vůbec první minoritní koprodukci podpořenou Státním fondem byl polský film YUMA (režie Piotr Mularuk), přičemž tuto podporu se podařilo získat v roce 2009 (film byl dokončen až v roce 2012). Do té doby nebyla Česká republika vnímána jako potenciální partner pro minoritní koprodukce. V 90. letech byla ČR mezi zahraničními koproducenty a fondy známa buď jako skvělé a výhodné místo k natáčení vysokorozpočtových studiových filmů, nebo jako země, jejíž filmy je potřeba podporovat, protože zdejší systém financování kinematografie se tehdy teprve rozvíjel. Francie a hlavně Německo hojně podporovaly a až do dnešních dní minoritním financováním podporují naše filmy. Po roce 2000, kdy počet českých filmů podpořených ze zahraničí minoritním financováním byl již relativně vysoký a samotná česká kinemato-

grafie se vzpamatovala z dob porevoluční transformace, evropské kinematografie začaly po právu očekávat, že nyní bude Česko poskytovat minoritní financování takřka již „na oplátku“. Toto však až do podpory filmu YUMA nebylo možné, vše se definitivně zlomilo teprve v roce 2010, kdy Státní fond ČR pochopil význam minoritních koprodukcí a ze svého rozpočtu alokoval ročně ekvivalent přibližně jednoho milionu EUR pouze na jejich podporu. Obvyklá podpora jednotlivých minoritních koprodukcí se v zahraničí pohybuje maximálně kolem 200.000 EUR a Státní fond ČR se chová v podstatě podobně. Častější jsou však podpory nižší, kolem dvou nebo tří milionů Kč.

Evropská úmluva o koprodukci

Základní mezinárodní pravidla, kterými se řídí obecně všechny koprodukce, jsou zakotvena v Evropské úmluvě o filmové koprodukci.¹⁾ Tato stanoví, že v případě dvoustranné koprodukce nesmí podíl minoritního koproducenta klesnout pod 20 procent a v případě třístranné koprodukce pod 10 procent. Dále úmluva stanoví, že se každý koproducent na filmu musí podílet v míře příslušné svému podílu i technicky a umělecky. Minoritní podíl smí klesnout i v případě dvoustranné koprodukce na 10 procent, když se takováto koprodukce nazývá „finanční“ a není požadována technická a umělecká účast. Splnění podmínek Úmluvy je základním a zásadním předpokladem jakékoli minoritní koprodukce v našem slova smyslu, jelikož je podmínkou pro přístup k veřejným zdrojům financování v každé ze zúčastněných zemí.

Princip reciprocity

mezi jednotlivými zeměmi

Jak jsem zmínil výše, zahraniční producenti a jejich fondy očekávali, že Státní fond ČR bude postupně opěťovat jejich podporu. Princip reciprocity spolupráce mezi jednotlivými fondy je v západní Evropě poměrně běžný a fondy i konkrétní producenti spolu na této bázi dlouhodobě spolupracují. V současné době je toto velký

1) Viz online: <www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Evropska_umluva_o_filmove_koprodukcii.doc> [cit. 7. 1. 2013].

problém mezi Českou republikou a Polskem. Polský filmový institut (PISF), který od svého založení v roce 2005 disponuje na polskou kinematografii nebývalými prostředky, začal velkoryse podporovat minoritní koprodukce vysokými částkami (REMBRANTOVA NOČNÍ HLÍDKA režiséra Petera Greenawaye byla polskou minoritní koprodukcí podpořenou takřka jedním milionem EUR) a později podpořil i řadu českých filmů (např. KARAMAZOVI, VE STÍNU, GHETTO JMÉNEM BALUTY). Státní fond ČR však podle dostupných informací zatím podpořil pouze jeden polský film (YUMA) a PISF na další minoritní koprodukce s ČR uvalil neoficiální, avšak o to pevnější embargo. Oproti tomu větší na německých fondů stále bere ČR jako zemi s nižším rozpočtem na podporu kinematografie, sami se cítí finančně silnější a i když by je reciproční podpora z české strany potěšila, není pro ně tak zásadní jako pro Poláky. Například Mitteldeutsche Medienförderung (MDM) podporovala hojně české filmy, ale teprve v loňském roce se podařilo podpořit z českého fondu německý film SPUTNIK, který má domovské teritorium právě v regionu MDM (českým koproducentem je společnost Negativ).

Kritéria „koprodukovatelnosti“

Rozhodnutí o vstupu českého minoritního koproducenta do zahraničního projektu vždy závisí na míře zapojení technických a uměleckých složek do celkového tvůrčího procesu filmu. Obecně lze říci, že asi nejpřirozenější příležitosti pro koprodukci je projekt, kdy jsou Česká republika, česká historie nebo české postavy přirozeně zakotveny v příběhu. Nutno však říci, že toto se příliš často nestává, a tak hned dalším kritériem je to, že se daný projekt v České republice, ať už z finančních nebo uměleckých důvodů, má natáčet. Z pohledu majoritního koproducenta je možnost financování v zemích, ve kterých by mohl natáčet, velmi důležitým kritériem pro finální rozhodnutí. Toto jsou kritéria přirozená, ale často se můžeme v praxi setkat s tím, že majoritní koproducent hledá další financování, a proto vymýšlí, že ta a ta postava může být třeba z Dánska, zvuková postprodukce se může udělat v Německu atd. Je jasné, že se po-

žadavkům ostatních koproducentů a financujících subjektů musí projekt přizpůsobit, nicméně by to nikdy nemělo být na úkor výsledné kvality filmu. V praxi jsou proto naším cílem při výběru (potenciálních) minoritních koprodukcí takové projekty, kde naše účast má své opodstatnění a může být pro výslednou podobu filmu podstatným přínosem. Naše společnost doposud realizovala tři minoritní koprodukce: YUMA (režie Piotr Mularuk, producent Yeti Films Polsko), dále LÓVE (režie Jakub Kroner, producent Inout Studio Slovensko) a DETEKTIV DOWN (režie Bård Breien, producent Friland Produksjon Norsko, koproducent Nimbus film Dánsko). Důvody, proč jsme do nich vstoupili a jakým způsobem jsme se jich účastnili, uvedu dále.

Naše zkušenosti s konkrétními projekty

Úplně první minoritní koprodukcí, kterou jsme zafinancovali především ze Státního fondu ČR, byl polský film YUMA, pojednávající o divoké porevoluční transformaci v polsko-německém pohraničí. Development projektu jsem sledoval poměrně dlouho a podstata příběhu mne velice zaujala. Chtěl jsem být součástí filmu, který o divokých devadesátých letech hovoří zcela upřímně a otevřeně, protože podobný počin mi v české kinematografii chyběl. Zároveň jsem věděl, že režisér Piotr Mularuk dokáže toto téma pojmout divácky atraktivním, ale zároveň ne povrchním způsobem, což se myslím podařilo. Kromě dotace od Státního fondu ČR do filmu YUMA vstoupily věcným plněním jako další koproducenti společnosti Studio Bystrouška a Avion Film. Oba tyto subjekty byly také velice důležitými tvůrčími složkami. Kontaktní zvuk a sound design zajišťovali čeští zvukaři, což byla naše společná volba s Yeti Films, kteří si byli vědomi toho, že úroveň zvukové postprodukce je v Česku vyšší než v Polsku. Posledním a velmi důležitým účastníkem z české strany byl skladatel Jan P. Muchow, jehož hudba velmi pozitivně ovlivnila výslednou podobu filmu. Pro film YUMA bylo potřeba vytvořit vícežánrovou hudební složku a zároveň písně, které by parafrázovaly hudbu z klasických westernů. Po společném zvážení různých možností jsme se s Yeti Films rozhodli právě pro Jana P. Muchowa.

Do naší druhé minoritní koprodukce, slovenského filmu *LÓVE*, jsme se zapojili opět zcela přirozeně, a to tak, že jednoho z mých kolegů, Ondřeje Zimu, kontaktovala slovenská producentka Adriana Kronerová, aby se na filmu podílel jako výkonný producent. Ondřej tuto nabídku přijal, a protože ve scénáři viděl velký potenciál, pokusil se získat dotaci od Státního fondu ČR a uspěl. Hlavní argumenty byly, že film *LÓVE* nabídne dobrou „domácí“ alternativu hollywoodských filmů pro teenagery, že část postprodukce proběhne v Praze a především skutečnost, že *LÓVE* stříhá český střihač Otakar Šenovský.

Naši zatím poslední minoritní koprodukci je film *DETEKTIV DOWN* norského režiséra Bårda Breiena, který je v tuto chvíli ve fázi postprodukce a je pro nás zatím nejkomplikovanějším projektem. Na film *DETEKTIV DOWN* se podařilo získat grant Státního fondu ČR, dotaci z Programu podpory filmového průmyslu a poprvé ve své historii vstoupila do minoritní koprodukce Česká televize. Důležitým kritériem „koprodukovatelnosti“ v tomto případě bylo, že se celý film natáčel v České republice, a to z důvodů nejen finančních, ale i uměleckých. Svou roli sehrála také vysoká popularita předchozího filmu Bårda Breiena *KURZ NEGATIVNÍHO MYŠLENÍ* u české veřejnosti i mezi domácími filmovými profesionály. Zásadní tvůrčí vklad za českou stranu přinesl architekt Jindřich Kočí, který dokázal plnit požadavky režiséra tak efektivně, jak by to z hlediska komplikované výpravy a lokací v Norsku nikdy nešlo.

Podpora minoritních koprodukcí v okolních zemích

Velmocemi minoritních koprodukcí jsou především Francie a Německo. Obě tyto země mají natolik silný systém podpory kinematografie, že si mohou dovolit cíleně financovat minoritní koprodukce ve velké míře, a to především ze zemí ekonomicky slabších. Francouzské CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) má pro tyto potřeby i konkrétní grantové programy. Historicky to byly především programy na pomoc financování filmů rozvojových zemí. V devadesátých letech jsme takovouto

zemí z pohledu Francie byly i my, a tak se Francie podílela například na filmu Jana Svěráka *KOLJA*. Německo i Francie mají i nadále různé fondy na podporu takzvaných třetích zemí, které však již nezahrnují Českou republiku. Loni ale CNC otevřelo program zaměřený na nefrancouzské, především autorsky laděné umělecké filmy, kam tedy lze zahrnout i projekty z České republiky. Z českých projektů v tomto programu zatím uspěl připravovaný film Petra Václava *CESTA VEN*. Kam až mé znalosti sahají, Německo nemá kromě podpory filmů ze třetích zemí cíleně orientovaný program na podporu neněmecky mluvených filmů, nicméně je dlouhodobě v této oblasti velmi aktivní. Obecně lze říci, že se jak Německo, tak Francie zaměřují především na filmy z našeho pohledu exotických kinematografií, které mají velký festivalový potenciál. A to buď kvůli zavedeným tvůrcům, nebo kontroverzním tématům z výbušných oblastí po celém světě. Německo kromě hojné podpory filmů tureckých, egyptských, albánských apod. však také dlouhodobě minoritně podporuje filmy české. Především se podařilo navázat velmi silné spojení české produkční společnosti Negativ a německé společnosti Pandora. Německo, Francie a občas Polsko podporuje minoritní koprodukce především proto, že festivalové úspěchy těchto filmů zvyšují filmovou prestiž dané země. Česká republika si pochopitelně takto hojnou minoritní podporu dovolit nemůže, nicméně se v omezené míře snaží chovat podobným způsobem. V tomto kontextu bych uvedl případ podpory majoritně gruzínského projektu *KUKUŘIČNÝ OSTROV* (r. George Ovašvili, minoritní český koproducent Axman Production), který má velký festivalový potenciál, a může tak pomoci zviditelnit českou kinematografii.

Legislativa a pravidla pro financování minoritních koprodukcí

Většina zahraničních fondů má jasně stanovené podmínky podpory minoritních koprodukcí. V případě německých a francouzských fondů to většinou bývá povinnost utratit 100 až 200 procent získané dotace v regionu daného fondu. To znamená, že je nutné v dané zemi získat ještě jiné financování než z fondu nebo ze svého fi-

nancování „poslat“ nějaké peníze na útratu v zemi minoritní podpory. V praxi to tedy může mít za následek, že získané dotace se českému koproducentovi nevyplatí, jelikož za služby nebo zboží musí utratit více, než kolik by za ně zaplatil v ČR. Zároveň může být také český producent nucen nesmyslně a nepřírozeně začlenit Německo do příběhu, točit tam atd. Samozřejmým požadavkem fondů je také určitá umělecká účast.

Polský filmový institut má pro minoritní koprodukcí podmínku, že může přispět pouze do výše 50 procent celkového polského finančního vkladu. Polský minoritní koproducent tak má povinnost zajistit dalších 50 procent z jiných polských zdrojů. V praxi je toto kritérium však velmi těžko splnitelné a z mého pohledu jde trochu proti myšlence podpory minoritních koprodukcí evropských filmů. Je totiž zcela nereálné získat například peníze z předprodeje práv českého filmu do polské televize, jako je nemožné získat částku rovnající se dotaci z Fondu od České televize na polský film.

Státní fond ČR alespoň prozatím žádná pevná kritéria pro minoritní koprodukcí nemá, nicméně obvykle je pro něj zásadní především celková kvalita projektu, dále vyžaduje výraznou uměleckou účast z ČR, zajištěnou distribuci v českých kinech a výhodou je útrata alespoň 100 procent dotace v České republice. Tato volnější kritéria ze svého pohledu vidím jako výhodou, protože mohou umožnit České republice účast i na projektech, které za to stojí, avšak které by nikdy nebyly schopny dostat například povinnosti 200 procent útraty ze získané dotace v České republice. Záleží tedy na určité osvědomlosti a erudovanosti členů Rady Fondu, který projekt podpoří a proč. V letošním roce na pole minoritních koprodukcí vstoupila také Česká televize, která se rozhodla koprodukovat hned čtyři: DETEKTIV DOWN, ZÁZRAK, POTRUBÍ a PŘES HRANICI. Nově vzniklé Filmové centrum České televize v tuto chvíli pilně připravuje nové smlouvy, nicméně doposud se i na minoritní koprodukcí musí uzavírat standardní koprodukční smlouva dle vzorů České televize. Vzhledem k tomu, že tento smluvní vzor je ušit na míru českým filmům, často jsou některé požadavky

v případě minoritní koprodukcí, kdy český producent má na celkový projekt malý vliv, takřka nesplnitelné.

Výhody a rizika minoritních koprodukcí

Spolupráce na minoritních koprodukcích s sebou může v určitých případech nést jistá rizika, ale v zásadě jsou určitě menší než u vlastní původní produkce. Minoritní koproducent nenes zodpovědnost za celý projekt a pochopitelně i finanční rizika jsou nižší. V případě úspěchu hotového filmu však i minoritní koproducent získává kredit, že se na filmu podílel. Můj názor je, že není dobré se specializovat pouze na minoritní koprodukcí a produkční společnost by je měla vyvažovat vždy i vlastními tituly. Orientace na minoritní koprodukcí může navenek vypadat jako neschopnost dané společnosti vyvinout vlastní látku a plně ji zafinancovat.

Obecně se minoritní koproducent musí potýkat s tím, že nemá na celou věc dostatečný vliv, ať už výrobní, finanční nebo umělecký. V případě filmu YUMA byla v moci české strany celá postprodukce, nicméně samo natáčení bylo zcela mimo náš vliv. Mohlo by se zdát, že to zásadně nevádí, avšak spoustu problémů, kterým by se za naší přítomnosti dalo předejít, jsme pak museli řešit v postprodukci, což celý proces jak časově, tak finančně komplikovalo. Dalším problémy v tomto případě způsobovaly i určité kulturní a národnostní rozdíly ve zvycích a pracovních standardech, které riziko pro nás jako minoritního koproducenta ještě zvyšovaly.

V případě filmu LÓVE, kdy naše společnost byla jak koproducentem, tak zároveň výrobcem, bylo jakékoli finanční riziko minimální, respektive bylo především v našich rukou a nebyli jsme odkázáni na rozhodování majoritního koproducenta, které bychom nemohli nijak ovlivňovat.

V případě filmu DETEKTIV DOWN byly problémy v podstatě minimální. Hlavní výhoda spočívala v tom, že se celý film natáčel u nás, a fyzická výroba byla tedy pevně pod naší kontrolou.

Ve všech třech případech však panovala zásadní důvěra mezi námi a našimi zahraničními partnery. Bez ní není možné žádnou koproduk-

ci realizovat, a proto v ní vidím vedle kvality další klíčové kritérium pro výběr vhodného projektu.

Úloha Státního fondu ČR a další možnosti financování minoritních koprodukcí

Jak ze základní definice minoritních koprodukcí v úvodu tohoto článku vyplývá, klíčovou roli v jejich financování hraje Státní fond ČR. Osvícenost a pochopení členů jeho rady je tak zásadní pro jakoukoli účast České republiky na mezinárodním poli a z mého pohledu je velký úspěch, že Státní fond ČR už několik let minoritní koprodukce systematicky podporuje. Kromě již výše zmíněných rozhodovacích kritérií Fondu je z jeho hlediska také důležitý potenciál mezinárodní (festivalové) distribuce. Fond tak chápe, že přes pečlivě vybírané minoritní koprodukce se naskýtá příležitost ke zviditelnění české kinematografie. Jak je v jiném kontextu uvedeno výše, aktuální nastavení kritérií a pravidel pro podporu minoritní koprodukcí považuji za dobré a funkční. Volnější pravidla umožňují hodnotit konkrétní projekty vždy s ohledem na jejich specifický charakter a vytvořit pro ně vhodný model, což dává prostor pro podporu velmi různorodých filmů. Vzhledem k doposud podpořeným minoritním koprodukcím se domnívám, že Rada Fondu zatím prokazuje velkou erudovanost a odvahu.

Kromě Státního fondu ČR je těžké získat jiné financování než věcné plnění dodavatelských firem. Dalším zdrojem finančních prostředků ale do budoucna může být Česká televize, která se svými prvními minoritními koprodukcemi tento terén zatím spíše opatrně ohledává. Za určitých okolností může minoritní koprodukce profitovat také z Programu pro podporu filmového průmyslu. Vzhledem k tomu, že se však jedná o podporu v podstatě automatickou, respektive založenou spíše na ekonomických než uměleckých kritériích, nejsou filmy financované pouze tímto způsobem předmětem tohoto článku. Navíc je PPPP zaměřen především na velké studiové filmy, kdežto minoritní koprodukce z pohledu nezávislého producenta jsou převážně filmy evropské.

Možnosti distribuce minoritních koprodukcí

Vzhledem k obecné divácké preferenci lokální a americké produkce bývá velmi těžké evropské minoritní koprodukce v kinech distribuovat s ekonomickým úspěchem. Minoritní koprodukce je totiž z pohledu běžného diváka v podstatě cizí film. Fakt, že byl třeba částečně natáčen nebo vyráběn v České republice, pro něj není nijak rozhodující, pokud se o něm vůbec dozví. Určitým benefitem může být obsazení českých herců, nicméně nijak zásadním. Distribuce minoritních koprodukcí tak má šanci na úspěch především u publika orientovaného na menšinové žánry nebo v případě filmů, které jsou celosvětovým fenoménem či v nich hrají globální hvězdy. (Například KRÁLOVSKÁ AFÉRA, majoritně dánský film, ve kterém hraje Mads Mikkelsen). Případné akvizice Českou televizí či jinými vysílateli jsou pochopitelně možné, nicméně i tito na minoritní koprodukce hledí jako na čistě zahraniční film.

Kontroverzní případ — Zentropa

Zvláštní pozornost by si v kontextu minoritních koprodukcí zasloužila dánská produkční společnost Zentropa, která má svoje dceřiné a sesterské společnosti po celé Evropě, a skrze ně získává u lokálních fondů financování pro svoje majoritně dánské projekty. Například film MELANCHOLIA proslulého režiséra Larse von Triera je oficiálně dánsko-švédsko-německo-francouzskou koprodukcí, nicméně některé z koprodukcí z Německa a Švédska byly (spolu)vlastněny Zentropou z Dánska. Jistě, velké filmy velkých režisérů zaslouží velkou podporu, ale jedná se ještě o minoritní koprodukci ve smyslu podpory různých národních kinematografií?

Závěr

Minoritní koprodukce jsou z hlediska českých producentů poměrně novou záležitostí. Pro nás jako pro menší nezávislou českou produkční společnost přináší minoritní koprodukce mnohé. Získáváme možnost podílet se na filmech a příbězích, které bychom nikdy sami nebyli schopni natočit, a samotná spolupráce se zahra-

ničními filmaři je profesně obohacující. Zásadním přínosem je pro nás možnost skrze zahraniční filmy, jejichž jsme koproducenty, poznat další důvěryhodné partnery pro reciproční spolupráci i na našich vlastních koprodukčních projektech. Z obecného hlediska české kinematografie vidím jako důležité také to, že pokud bude Státní fond ČR minoritně podporovat zahraniční filmy, budou mít komplikovanější české filmy, které by se bez koprodukčních peněz neobešly, snazší přístup k fondům v zahraničí. Doufejme, že s nově schváleným zákonem si bude Česká republika moci dovolit chovat se časem jako Německo, Francie nebo i Polsko a pečlivým výběrem podpořených minoritních koprodukcí se podílet na vzniku mimořádných a nadčasových děl evropské kinematografie.

O autorovi: **Pavel Berčík** absolvoval katedru produkce na FAMU a dva semestry strávil také v Mexico City na Centro de Capacitación Cinematográfica. Ještě před ukončením studií založil spolu s Janem Ludvíkem a Ondřejem Zimou společnost Evolution Films, jejímž prvním filmem byl celovečerní debut Jana Prušinovského *FRANTIŠEK JE DĚVKAŘ*. Pavel Berčík se v rámci Evolution Films zaměřuje především na mezinárodní projekty (*YUMA*, *DETEKTIV DOWN*) a na dokumenty (*VĚRA 68*, *MRTVÁ TRAŤ* atd.).



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Artur Heller-Film 1936–1941 (1946)

Ačkoli byla firma Artur Heller-Film, půjčovna, výroba a prodej filmů, zapsána do obchodního rejstříku dne 19. srpna 1936,¹⁾ nepřímé kořeny jejího původu můžeme hledat již v předposledním roce první světové války. Tehdy — v dubnu roku 1916 — založil Artur Heller (narozen roku 1883 v Lounech)²⁾ půjčovnu Hellerfilm sídlící na Smetanově nábřeží č. 8 v Praze. Tento zástupce různých světových firem a majitel vlastní promítací síně zde každý týden předváděl filmové novinky — zejména dánské filmy s Valdemar Psilanderem, Robertem Dinesenem a Carlem Wiethem.³⁾

Počátkem třicátých let — v prosinci 1931 — se na poli českého filmového obchodu objevil další Hellerův podnik a přímý předchůdce popisované společnosti, kterým byla firma Arko-Film, půjčovna a prodejna zvukových filmů. Ta sídlila na Václavském náměstí č. 47, později ve Štěpán-

ské ulici č. 28 v Praze II. Již rok po svém založení (1932) firma vyrobila celovečerní komedii MALOSTRANŠTÍ MUŠKETÝŘI v režii Svatopluka Innemanna.⁴⁾

Jako určitý mezník ve vývoji Hellerova podnikání lze označit červen roku 1934, kdy se podnikatel rozhodl svoji neprotokolovanou firmu Arko-Film přejmenovat a nechat zapsat do obchodního rejstříku vedeného při Krajském soudu obchodním v Praze.⁵⁾ Tento zápis byl však kvůli Hellerem nevhodně voleným názvům společnosti⁶⁾ uskutečněn, jak bylo již výše řečeno, až o dva roky později. Došlo nejen ke změně názvu, ale především ke změně předmětu podnikání společnosti, kde — vedle půjčovny a obchodu s filmy — nově přibyla také jejich výroba.⁷⁾ Společnost tak byla do obchodního rejstříku zapsána dne 19. srpna 1936 pod kompromisním názvem Artur Heller-Film, půjčov-

- 1) Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA Praha), f. Krajský soud obchodní Praha (dále jen KSO Praha), spis sign. A XXIV-89, fol. 35.
- 2) SOA Praha, f. KSO Praha, spis sign. A XXIV/89, fol. 10.
- 3) Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945, sv. 1.* Praha: ČSFÚ 1988, s. 278–279. Heller se později stal na krátkou dobu zástupcem vídeňské společnosti Das Kino, od května 1918 pak působil opět jako zástupce vídeňské Oesterreich-Ungarische-Kinoindustrie. Vlastnil monopoly pro Čechy, Moravu a Slezsko. V jeho filmové nabídce se objevila i americká série Chaplin Cartoons, německé filmy Maxe Landy aj. Viz též Petr Bednářík, *Arizace české kinematografie.* Praha: Nakladatelství Karolinum 2003, s. 115. Ve dvacátých letech byl Artur Heller ředitelem pražské pobočky amerického Foxfilmu.
- 4) Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945, sv. 3/1.* Praha: ČSFÚ 1990, s. 258.
- 5) SOA Praha, f. KSO Praha, spis sign. A XXIV/89, fol. 3.
- 6) SOA Praha, f. KSO Praha, spis sign. A XXIV/89, fol. 8–21. Jako první Heller navrhl název „Arko-Film, půjčovna a prodej filmů“. Pražská obchodní a živnostenská komora neměla námitek proti věcnému označení „půjčovna a prodej filmů“, žádost však zamítla kvůli označení „Arko-Film“. To dle vyjádření komory mohlo vzbuzovat dojem, že jde o podnik zabývající se výrobou filmů značky Arko. Stejně tak nebyl kvůli přídomku „Film“ komorou schválen ani další navrhovaný název „Artur Heller-Film, půjčovna a prodej filmů“, neboť se firma výrobou filmů nezabývala.
- 7) SOA Praha, f. KSO Praha, spis sign. A XXIV/89, fol. 22.

na, výroba a prodej filmů.⁸⁾ Dochované materiály (zejména firemní hlavičkové papíry) však dokazují, že podnik používal také další varianty názvu — například „Artur Heller Arko-Film“, „Arko-Film Artuš Heller“⁹⁾ nebo pouze „Arko-Film“. Stejně tak se děje i v soudobém tisku a odborné literatuře, kde podnik bývá označován starším názvem Arkofilm či Arko.

I přes oficiální změnu předmětu podnikání firmy zůstala její faktická činnost víceméně stejná. V letech 1931–1938 dovezla společnost téměř třicet zahraničních filmů — zejména amerických, anglických, německých a francouzských (po pěti až sedmi filmech). V její nabídce se však objevily také snímky z Maďarska, Rakouska či Švédska a pět z produkce československé (včetně dvou vlastních celovečerních filmů).¹⁰⁾ Svůj druhý celovečerní, tentokrát melodramatický, film DRUHÉ MLÁDÍ v režii Václava Binovce vyrobil Artur Heller-Film v roce 1938.¹¹⁾ Roku 1935 byla společnost jedním ze zakládajících členů Kartelu filmových dovozců,¹²⁾ stejně tak se Heller účastnil i členských schůzí Svazu filmového průmyslu a obchodu.¹³⁾ Ke dni 30. března 1939 byla udělena samostatná prokura Františku Kolářovi (Praha XI, Jeseniova ulice č. 9).¹⁴⁾

Arizační opatření, která českou kinematogra-

fii zasáhla po vzniku protektorátu Čechy a Morava, se nevyhnula ani společnosti Artur Heller-Film. Ke dni 18. září 1939 firma ukončila svůj obchod s filmy a vstoupila do likvidace. Jejím likvidátorem se stal František Kolář, jehož úkolem bylo provést vyúčtování se společností PDC.¹⁵⁾ Té Artur Heller-Film předal za 25% provizi z půjčovního a reklamy filmy, které byly do té doby v její distribuci. Veškerý personál pak byl — dle závěrečné zprávy treuhändra Wilhelma Söhnela — řádně vyplacen, propuštěn a zakázané filmy z příkazu Filmtreuhandstelle roku 1940 prodány jako starý materiál.¹⁶⁾

Výnosem říšského protektora ze dne 19. února 1940 byl podle paragrafu 9 nařízení říšského protektora v Čechách a na Moravě o židovském majetku ze dne 21. června 1939 a podle paragrafu 15 prováděcího nařízení ze dne 8. prosince 1939 ustanoven treuhändrem společnosti Wilhelm Söhnel.¹⁷⁾ Úkolem tohoto nového samostatného zástupce firmy byla především likvidace všech jejích dluhů a pohledávek. Půl roku po jmenování treuhändra — v květnu roku 1940 — Artur Heller oznámil živnostenskému referátu Magistrátu hlavního města Prahy (dále jen MHMP), že se vzdává oprávnění provozovat výrobu, prodej a půjčovnu filmů.¹⁸⁾ O dva měsíce

8) SOA Praha, f. KSO, spis sign. A XXIV/89, fol. 34–40. Informace o zápisu firmy vyšly v *Ústředním oznamovateli*, roč. 18, č. 110 ze dne 12. 9. 1936 a v *Úředním listu Republiky Československé* ze dne 19. 9. 1936. Živnostenský list na výrobu (bez pořizování fotografických filmů), prodej a půjčovnu filmů byl Arturu Hellerovi Magistrátem hlavního města Prahy (referát živnostenský II A) vydán dne 23. 9. 1936, čímž byla vzata na vědomí Hellerova opověď ze dne 12. 3. 1932. Viz Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 1.

9) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 18, 20 ad.

10) Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství I–V, 1929–1938*. Praha 1935–1939.

11) *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha: Národní filmový archiv 1998, s. 80.

12) NFA, f. Kartel filmových dovozců, k. 1, inv. č. 1 a 6; Zdeněk Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3/2. Praha: ČSFÚ 1990, s. 521.

13) NFA, f. Svaz filmového průmyslu a obchodu, k. 1, inv. č. 18 a k. 4, inv. č. 65. Není přesně známo, od kterého roku byla společnost členem svazu, objevuje se však v seznamu členů svazu pro rok 1938, pro rok 1939 již nikoliv.

14) SOA Praha, f. KSO, spis sign. A XXIV/89, fol. 55–56. František Kolář (narozen 9. 10. 1898 v Bilince okr. Písek), soukromý úředník.

15) Fond P. D. C. s. r. o. 1920–1955 je uložen v NFA.

16) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 3, 11 a 13–15.

17) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 2, 6 a 11; SOA Praha, f. KSO spis sign. AXXIV/89, fol. 60. Tato změna byla do obchodního rejstříku zaznamenána dne 5. 6. 1940. O Söhnelovi blíže Petr B e d n a ř í k, c. d., s. 86–88.

18) SOA Praha, f. KSO Praha, spis sign. A XXIV/89, fol. 58; NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 5.

později (11. července 1940) pak na základě oznámení o neprovozování své živnosti a výměru MHMP ze dne 10. května 1940 o vzdání se živnostenského oprávnění požádal KSO o výmaz své firmy z obchodního rejstříku.¹⁹⁾ Do budoucna byl Hellerovi z jeho někdejšího majetku přiznán nárok na měsíční příspěvek na obživu ve výši 1 500 K.²⁰⁾

Když byla v lednu roku 1941 likvidace firmy dovedena treuhändrem ke konci, zažádala společnost prostřednictvím advokáta JUDr. Karla Knapa znovu o výmaz firmy z obchodního rejstříku. Než tak bylo dne 8. října 1941 s konečnou platností učiněno,²¹⁾ staly se její dříve censurou povolené filmy velmi cenným produktem, neboť tehdejší filmový trh trpěl nedostatkem nových filmů. Söhnelovi se ještě na zbytek monopolní doby podařilo prodat film HRA S OHNĚM Marii Kramešové, DRUHÉ MLÁDÍ pak získal Brom-Film.²²⁾ Necelý rok po zániku společnosti můžeme sledovat také poslední kroky jejího bývalého majitele. Dne 23. července 1942 nastoupil Artur Heller do transportu AAt do Terezína, odkud byl 4. srpna téhož roku deportován do koncentračního tábora Malý Trostinec.²³⁾

Rozsah archivního fondu lze bez váhání označit jako torzovitý. Jediným dokumentem pocházejícím z období samostatné existence společnosti je pouhý opis živnostenského listu Artura Hellera, který mu byl vydán v roce 1936.²⁴⁾ Další písemnosti již patří do období likvidace a nucené správy podniku. Z materiálů, které se týkají správy a organizace společnosti, to jsou například dekret jmenující Wilhelma Söhnela treuhändrem ze dne 19. února 1940, záznamy o jeho i likvidátorově činnosti či změny zapsané

do obchodního rejstříku. Náleží sem také kupní smlouva s Marií Kramešovou na film HRA S OHNĚM z roku 1941.²⁵⁾ Své zastoupení má ve fondu též korespondence v interních záležitostech a korespondence obchodní.²⁶⁾ Hospodářské a finanční záležitosti společnosti pak dokumentují bilance z let 1939–1940,²⁷⁾ Hellerova berní knížka z let 1939–1941²⁸⁾ či daňová přiznání z let 1940–1942.²⁹⁾ Svým nevelkým rozsahem mohou být dochované materiály dalším drobným střípkem do mozaiky obrazu filmového obchodu a arizačních opatření v době protektorátu Čechy a Morava.

Jarmila Petrová

**Rubriku řídí Tomáš Lachman,
vedoucí oddělení písemných archiválií NFA.**

19) SOA Praha, f. KSO Praha, spis sign. A XXIV/89, fol. 63.

20) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 41–42.

21) SOA Praha, f. KSO Praha, spis sign. A XXIV/89, fol. 82–83.

22) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 8 a 23. Fond Brom-film (1937) 1941–1954 je uložen v NFA.

23) Protože přesné datum úmrtí v táborech u většiny Židů z protektorátu Čechy a Morava nebylo zjištěno, uvádí se jako poslední časový údaj jejich života datum odjezdu z Terezína. Viz Petr B e d n a ř í k, c. d., s. 116.

24) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 1.

25) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 2–12.

26) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 3–13.

27) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 24–32.

28) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 33.

29) NFA, f. Artur Heller-Film, k. 1, inv. č. 34–39.

Velmi dobrý standard

Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, 557 stran.

V úvodu graficky i redakčně pěkně zpracovaného sborníku editor Pavel Skopal poměrně jasně načrtává jeho koncepci — zdůrazňuje, že se nejedná o nějaký pokus o komplexní pohled na kinematografii v Československu v padesátých letech, či případně v poválečné éře do roku 1960. Naopak vyzdvihuje pozici knihy jako důležitého doplňku dosavadního bádání. Akcentována měla být zejména témata, kterým se dosud žádná studie zevrubněji nevěnovala. I když samozřejmě tento parametr nebylo možné dodržet úplně stoprocentně, lze konstatovat, že se skutečně v mnoha případech jedná o studie nabízející některé nové a neotřelé pohledy. Přitom nejde o nějaké kuriozity nebo o uměle vykonstruované problémy — naopak se prostřednictvím nových témat daří osvětlit některé méně známé skutečnosti a konstruovat zajímavé dílky obrazu minulosti kinematografie v českých zemích a její pozice ve společnosti. Na druhé straně však místy čtenáře napadá, zda v některých částech knihy zvolená koncepce nevede k absenci těch nejatraktivnějších problémů, které už v minulosti přilákaly badatele k důkladnějšímu výzkumu.

Jako hlavní pojítka zveřejněných studií uvádí v úvodu Pavel Skopal dva fenomény, které českou kinematografii padesátých let (hlavně v jejich první polovině) významně poznamenaly — plánování a (sebe)sovětizaci. Plánování a sovětizace pochopitelně nezasáhly pouze kinematografii, ale ovlivnily život prakticky celé společnosti. Ve filmovém průmyslu se ovšem jejich dopad projevil v mnoha ohledech specificky. Především právě kinematografie byla jednou z oblastí, kde se ukazovala zcela jednoznačně naivnost

snah o prosazení systému průmyslové organizace výroby a plánování jako všespásného modelu. Naopak právě ve výrobě filmů došlo již na samém začátku padesátých let k zhroucení celého systému. I oblast kinematografie se pak zhruba od poloviny padesátých let musela vyrovnat s novým tlakem na větší ekonomickou soběstačnost kulturní sféry a ukončení epochy velkorysého sponzorování této sféry ze strany státu. Tato změna pochopitelně vedla k zostření konkurenčního prostředí v kultuře, jak ostatně velmi zdařile dokládá Šimon Bauer v poslední studii sborníku věnované vztahu mezi Československým filmem a Československou televizí v padesátých letech. Stejně jako byly problematické výsledky pokusů zavést do výroby filmů postupy z běžných průmyslových továren, i sovětizace se nakonec v prostředí české kinematografie neprosadila v takovém rozsahu, jaký původně očekávali ideologové na sklonku čtyřicátých let. Naopak, jak již dříve ve svých studiích ukázal například Jiří Knapík, nakonec se dokázali uplatnit především zkušenosti pracovníci působící u filmu již v meziválečném období. Neplatí to přitom jen o samotných tvůrcích (kde klasickým příkladem je zejména Otakar Vávra), ale i pracovníci působící v produkci a distribuci (např. Karel Feix). Je přitom zajímavé připomenout, že silné prvky kontinuity můžeme pozorovat nejen ve filmové produkci, ale i třeba v dalších uměleckých odvětvích a také ve vědě (při vzniku Československé akademie věd). Prvkům návaznosti či diskontinuity se v publikace věnuje velmi důkladně rozsáhlá první studie Petra Szczepanika, která rozebírá fungování „základních jednotek filmové praxe“ v letech 1945–

1962. Nejen, že autor zde ještě detailněji diferencuje v jednotlivých skupinách, velmi pečlivě rozebírá i dopady jednotlivých organizačních změn na fungování české kinematografie. Za mimořádně zajímavé považuji například úvahy o kontextu otázky umístění pracovišť v centru nebo přímo na relativně vzdáleném Barrandově. Szczepanikova studie je opravdu zevrubným dílem, v některých pasážích snad působí i trochu rozvlekle, ale svým způsobem představuje osu celého svazku. Navazuje na ni příspěvek editora věnovaný koprodukcím na Barrandově s filmovými společnostmi ze Sovětského svazu, z východního bloku ale i ze západních zemí (hlavně z Francie) v průběhu padesátých let, s tím, že autor se nevěnuje jen skutečným realizacím, ale do značné míry také pouze plánovaným projektům. Ve shodě se svým úvodním slovem se Pavel Skopal pokouší akcentovat komparativní pohled, který je zatím v české filmové historiografii (a zdaleka nejen v ní) pořád poměrně vzácný. Určitě lze jenom souhlasit, že právě srovnání s vývojem v některých zemích východního bloku, zejména s NDR, někdy může nabídnout zajímavé vysvětlení určitých změn a zlomů, které jsou bez vědomí mezinárodního kontextu naprosto nepochopitelné. Snad by se dalo ještě připojit, že v mnoha ohledech není bez zajímavosti také komparace s vývojem v některých státech s podobnými kulturními kořeny, byť s odlišným společenským zřízením jako např. s Rakouskem. V případě kinematografie však asi najdeme přece jen více odlišností než třeba v mnohých aspektech každodenního života.

Navazující text Lukáše Skupy se soustředí na začátky dětského filmu v české kinematografii v letech 1945–1955. Na rozdíl od jiných badatelů věnujících se dětskému filmu se však spíše než uměleckému hodnocení kanonických děl a tvůrců zaměřuje na snahy různých institucí (především ministerstva školství) získat nad danou oblastí kontrolu a na souboj různých ideových konceptů, často bez většího kontaktu s realitou. Nezapomíná také na působení hospodářských faktorů, které dosud bylo neprávem opomíjeno. Domnívám se však, že se autorovi příliš nepodařilo osvětlit obrovský boom žánru od druhé poloviny padesátých let, který dovedl Českoslo-

vensko až k pozici velmoci v oblasti dětského filmu. Vzhledem ke koncepci studie také přišly poněkud zkrátka úvahy o kontextu a o pozici některých hraných filmů pro děti, které ovlivnily několik generací dětských diváků a staly výrazným symbolem úspěšných transferů ideologie do dětského prostředí. Nejznámějším příkladem v tomto ohledu je nepochybně *Pyšná princezna*, jejímž kontextem se v minulosti intenzivně zabýval například literární historik Vladimír Macura. Nic na tom neměnila ani dobová výtká připomínaná Lukášem Skupou, že z výtvarného hlediska se její autoři nedrželi historické věrnosti.

Autorka další práce Lucie Česálková si klade otázky spojené s vývojem krátkého filmu a především se schopností jeho tvůrců naplňovat stanovené ideální požadavky. Poukazuje na neustálé potíže s nedostatečnou flexibilitou a s technickými prostředky i na trvalý nedostatek finančních prostředků, což prakticky vylučovalo možnost, že by se krátký film mohl skutečně stát „vzpruhou při plnění pětiletého plánu“. Časový tlak a chybějící finance vedl podle autorky k časté monotónnosti a formální podobnosti jednotlivých snímků. U příspěvku americké badatelky Alice Lovejoy věnovaného armádnímu filmu se sice rovněž diskutuje napětí mezi plánem a realizací, příčiny jsou však poněkud odlišné. Autorka zdůrazňuje především konflikty vznikající v rámci snah o propojení vojenské a civilní sféry a na nepochopení limitů filmové tvorby ze strany části důstojníků. Studie Alice Lovejoy zakončuje první oddíl knihy věnovaný samotné filmové výrobě. Ten je pojat patrně i v určité opozici ke klasickým historiografickým pracím věnovaným kinematografii zaměřen celý spíše na sféru plánování tvorby a ekonomicko-technickým souvislostem, tedy tématům, která zůstávala pro svoji menší atraktivnost dosud poněkud stranou. V některých oblastech však přece jen studie působí příliš jako jakési připodotknutí a doplnění již existujících děl. Užitečné, ale dílčí a leckdy ne úplně dotažené.

Jádrem druhého oddílu nazvaného distribuce a uvádění jsou tři příspěvky věnované filmovým festivalům a přehlídkám. Rozsáhlá studie Jindřišky Bláhové rozebírá vývoj mezinárodního

filmového festivalu v Mariánských Lázních respektive v Karlových Varech, Luděk Havel se věnuje zpočátku konkurenčnímu a poté komplementárnímu Filmovému festivalu pracujících a konečně Hana Květová se soustředila na Filmové jaro na vesnici. Články o festivalech následně doplňují příspěvky věnované putovním kinům (Michal Čarnický), vývoje technického zázemí kin po roce 1945 (Anna Batistová) a konečně již zmiňované problematice vztahu Československého státního filmu a Československé televize v padesátých letech (Šimon Bauer). Domnívám se, že autoři příspěvků o dvou nejvýznamnějších domácích festivalech možná mohli ještě úžeji spolupracovat a posílit paralelní prvky v textech. U karlovarského (respektive mariánskolázeňského) festivalu autorka sleduje podrobně proměny jeho charakteru od akcentu na národní kinematografii, přes zdůrazňování slovanského elementu k festivalu sloužícímu jako demonstrace superiority produkce zemí „socialistických“ a „směřujících k socialismu“. Výrazně zaznívalo zejména na počátku padesátých let oficiální heslo boje za mír, v polovině padesátých let se naopak festival otevřel západní kinematografii a obnovily se ambice festivalu stát se konkurencí nejvýznamnějších evropských filmových festivalů (Cannes, Benátky). Negativní zlom ovšem přinesl závěr padesátých let, kdy karlovarský festival přišel o nejvyšší kategorii FIAPF a bylo rozhodnuto o střídání tohoto festivalu s festivalem v Moskvě. V následném příspěvku o Filmových festivalech pracujících Luděk Havel ukazuje komplikovaný vztah této akce k mezinárodnímu filmovému festivalu v Mariánských Lázních (Karlových Varech), který souvisel s vnímáním specifík zvolené formy přehlídky. V raném budovatelském období s vypjatou třídní rétorikou se objevovaly silné tendence k nadřazování Filmového festivalu pracujících jako akce, na níž filmy hodnotí samotný pracující lid, nad buržoazními manýry zavánějícím mezinárodním festivalem v západočeských lázních. Později se však hroty výrazně otupily a vrchu nabyly představy o Filmovém festivalu pracujících jako o akci, která distribuuje k širokým vrstvám v řadě měst po republice to nejlepší právě z festivalu v Karlových Varech.

Převážila tedy snaha o „demokratizaci kultury“ a „výchovu uměním“. Tato dobová hesla hrála velkou roli i při rozšiřování putovních kin, kterým je věnován další studie.

Putovní kina měla řešit hlavně v první polovině padesátých omezené možnosti „kulturního využití“ v malých lokalitách, v pozdějším období se jejich význam výrazně snižoval, což vedle houstnoucí sítě biografů například ve střediskových obcích souviselo nepochybně i s vysokou ztrátovostí těchto kin. Téma kinematografie na venkově zpracovává z jiného úhlu i příspěvek o Filmových jarech na vesnici, kde autorka zvýraznila zejména ideologicko-propagační rozměr celé akce. Ten ostatně přesvědčivě dokládají i programy filmových jar na vesnici v letech 1951–1956. Opomenut není ale ani aspekt osvětový, i když i krátké filmy o zemědělství měly především za účel pomáhat při prosazování kolektivizace. Zaměření studie Anny Batistové o vývoji technického zázemí českých kin jasně naznačuje její hlavní titul — „Cesta k soběstačnosti“. Jde jasně především o vývoj domácího promítacího zařízení standardního typu. I v této oblasti však nalezneme podle autorky zajímavé prvky personální kontinuity s předúnorovou érou. To však u technicky a technologicky náročné produkce asi těžko může výrazněji překvapit. Mimořádně pozoruhodný pohled na vývoj televizního vysílání nabízí poslední příspěvek ve sborníku věnovaný zdánlivě nepříliš atraktivnímu tématu vývoje smluvního rámce Československé televize a Československého (státního) filmu v letech 1953–1960. Velice plasticky je zde vyličen tvrdý postoj filmového ústředí ke stále nebezpečnější konkurenci. Československý státní film využil svého postavení při uzavírání smluv mj. k tomu, aby penězi získanými od Československé televize více než nahradil případný výpadek zisků z provozu sítě biografů. Navíc stále zpříšňoval podmínky pro uvádění filmů na televizních obrazovkách, zejména novější produkce. Tlak filmového ústředí tak významně přispěl k rozšiřování vlastní tvorby Československé televize od sklonku padesátých let, který vedl i ke vzniku mnoha nových žánrů.

Když bychom měli shrnout celkový dojem ze sborníku, je asi potřeba na prvním místě uvést,

že všechny studie mají velmi dobrý standard a nevyskytují se zde příspěvky, které by působily dojmem zbytečnosti nebo ledabylosti. V některých případech by snad bylo možno využít širší škálu pramenů a sekundární historické literatury, ale rozhodně nejde o závažnější problém. Za mimořádně potěšující považuji úroveň textů studentů (vesměs z Masarykovy univerzity v Brně), které prakticky v ničem nezaostávají za díly jejich vyučujících. Stejně jako nedávno oceněné dílo Štěpána Hulíka je i tento sborník jasným dokladem, že vyrůstá silná generace filmových historiků s velmi kvalitní průpravou a schopnostmi. Na druhou stranu však recenzovaná kniha neobsahuje žádný ohňostroj nápadů a nezanechává ve čtenáři dojem mimořádného zážitku. Snad v tom hraje roli i skutečnost, že jen velmi okrajově se v ní hovoří o osobách a naopak akcentován je vývoj struktur a akcí. Jde prostě o soubor solidních studií, v nichž si každý zájemce o dějiny české kinematografie asi najde nějaký zajímavý aspekt nebo informaci. Ale myslím si, že v dnešní době nedotažených a nevyzrálých pokusů a chrlení odbytých textů to není vůbec málo.

Martin Franc

Proč se dnes ptát po filmu jako umění

Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge — New York: Cambridge University Press 2010, 324 stran.

Co určuje film jako film? A je film umění? Třebaže si tyto otázky kladou některé základní texty filmové teorie — například Bazinův esej „Co je film?“ či Arnheimovy úvahy na téma „Film jako umění“ — položit si je dnes znovu a navíc očekávat, že odpověď na první z nich pomůže odpovědět na druhou, vyžaduje odvahu. Mnozí filmoví badatelé je považují za překonané, svázané s ranou filmovou teorií a s její mocensky či modernisticky motivovanou snahou pasovat film na umění. Nejsystematičtější argumenty proti různým formám „mediální specifičnosti“, především ve vztahu k filmovému umění, představil Noël Carroll, který se tématu věnoval s takovým nasazením a pečlivostí, že se odmítnutí mediální specifičnosti filmu stalo ve filmové teorii nového tisíciletí téměř základním východiskem.

Ve své knize *A Philosophy of Cinematic Art* Berys Gaut tvrdí, že koncept mediální specifičnosti není mrtvý, ani neužitečný: dokážeme-li dostatečně přesně zachytit, jak se liší obrazy od textů nebo videohra od tradičního filmu, získáme klíč k určitému typu hodnocení jednotlivých děl (teze 1) a k vysvětlení připisování některých jejich estetických vlastností (teze 2). Dokážeme pak také rozhodnout, zda je určité nové médium uměleckou formou, či nikoli (teze 3).

Hned zkraje této recenze je třeba říci, že třebaže lze Gautovu knihu vnímat jako polemiku s Carrollem, jen vzácně se s ním Gaut utká v otevřeném boji. Především ve světle řady Carrollových

vých polemik jsou přitom všechny tři teze (teze o hodnocení, o vysvětlení hodnocení a o umělecké formě), které tvoří jádro Gautovy knihy, kontroverzní. V této recenzi se proto mimojiné pokusím vystihnout, v jakých bodech Gaut Carrollovi oponuje, a představit si, co by mu Carroll mohl na jeho námitky odpovědět.

Věnovat se budu především třetí tezi, která zároveň souvisí s otázkou po tom, zda je film umění. Ale moment: má dnes vůbec smysl se takto ptát? Copak někdo o tom, zda je film umění, pochybuje? Všichni jsme snad viděli filmová díla, která lze bez kontroverze za umění prohlásit. Carroll ostatně doporučuje uvažovat stejným způsobem o všech „nových“ uměleckých formách, jako byly svého času například video nebo fotografie. Obhájci mediální specifičnosti radí: než pátrat po tom, v čem je dané médium lepší než všechna ostatní, „byste důkaz toho, že je ono médium zavedeným uměním, měli raději hledat v úspěšných dílech — dílech esteticky hodnotných —, která v příslušném médiu vznikla. A pokud nic přesvědčivého nenajdete, tvrzení, že se jedná o zavedené umění, je prázdné.“¹⁾

Gaut však právě tomuto názoru oponuje. Tvrdí, že „povšimnout si existence filmů, které jsou bezpochyby umělecká díla, ještě samo o sobě nedokazuje, že film je uměleckou formou“ (s. 23). Gaut vychází z toho, že médium je širší pojem než umělecká forma. Ne každé médium — a ne vždy — funguje esteticky. Například podle Rogera Scrutona²⁾, s jehož tezemi se Gaut vy-

1) Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 19.

2) Roger Scruton, *Photography and Representation. The Aesthetic Understanding*. London and New York: Methuen 1983, s. 102–126.

rovnává v první kapitole své knihy, se fotografie a potažmo i film za vlastní umění považovat nedají: jakožto pouhá simulakra, otisky, jejichž veškerý expresivní potenciál náleží obsahu, nejvýš na nějaké umělecké formě (například divadle) parazitují. Film sám tedy není uměním; může pouze umění zachytit. Ačkoli Gaut Scrutona v mnoha bodech vyvrací, souhlasí s tím, že má-li být médium uměleckou formou, musí se vzdát čistě reproduktivní funkce. Sám ostatně odkazuje k jistému „příšernému žánru“, tzv. *films d'art*, které byly natáčené mezi lety 1908–12. Tyto filmy — podobně jako Scrutonovy fotografie — čerpaly veškerý nárok na umělecký status z toho, co zobrazovaly, „nepřidávaly žádnou uměleckou hodnotu k tomu, čeho divák mohl dosáhnout přímo v divadelním sále, při sledování stejné hry“ (s. 304).

Podobný argument představil svého času i Gautův přiznaný inspirační zdroj, Rudolf Arnheim, který ovšem oproti Scrutonovi film za umění považoval — avšak pouze v té míře, v níž se odchyloval od pouhého reprodukování. Právě jako Arnheim, i Gaut zakládá svou odpověď na otázku, kdy funguje filmové médium umělecky, na teorii odchylek od mechanického zachycení skutečnosti. Oproti Arnheimovi tyto odchylky charakterizuje spíše jako schopnosti filmu, nikoli jako omezení, a svůj výklad doplňuje požadavkem jejich proměnlivosti vztahující se k nějakým historicky a kulturně ukotveným normám. Jeden z příkladů, které uvádí, je pohyb kamery: příliš těžká kamera, používaná při tvorbě prvních filmů, nutila tvůrce snímat akce z pevného bodu — nepohyblivost kamery tak nic nevyjadřovala, byla jen technickou nutností. Když ovšem kameru zafixuje současný kameraman, který může volit mezi pohybem a stáním, pak se jedná o odchylku, jež bude mít silný expresivní dopad.

Třebaže se tedy Gaut v mnohém vrací k Arnheimovi, nepřebírá jeho nejkontroverznější závěr, totiž že zdokonalování reproduktivních schopností filmového média — přidání zvuku, barvy, prohloubení obrazu, zvětšení plátna — a tedy redukce odchylek od dokonalého reprodukování reality, zbavuje film uměleckého statusu. Technický pokrok podle Gauta naopak

rozšiřuje možnosti expresivity. Právě takto Gaut uvažuje o digitální kinematografii, která nabízí oproti tradičnímu filmu více manipulovatelných dimenzí a prohlubuje tak „možnosti estetické transformace“ (s. 44).

Je však možné argumentovat, že Gautova odpověď — totiž že film je uměním díky plasticitě zobrazovacích možností — je nedostatečná. Každé médium je plastické, avšak ne každé médium je uměleckou formou. Svou náladu mohou popsat v textové zprávě slovy, s využitím některého z emotikonů, případně kombinací těchto prostředků. To, že je možné místo „VTIPNE“ napsat „:-D“, ještě neznamená, že lze sms-ky považovat za umělecká vyjádření. Gaut tedy doplňuje svou odpověď následovně:

Film se stává uměleckou formou nejen proto, že má schopnost obměňovat způsob provedení. Je také nutné, aby se tento způsob provedení lišil od ostatních. Filmové médium je uměleckou formou, protože dokáže zhmotnit svébytné umělecké vlastnosti, spíše než že by byl pouze příkladem obecnější kategorie narativní umělecké formy (s. 303–4).

Aby bylo možné film považovat za samostatnou uměleckou formu, je třeba, aby jeho prostředky bylo možné uskutečnit něco „umělecky zajímavého a svébytného“ (s. 305). Z tohoto důvodu, argumentuje Gaut, je možné považovat za novou uměleckou formu například digitální film: nejedná se jen o změnu nosiče, protože „lze ukázat, že digitální film může dosáhnout svébytných uměleckých vlastností a hodnot“ (s. 305).

Příkladů těchto svébytných uměleckých vlastností filmu (potažmo digitálního filmu a také interaktivní digitální kinematografie, jež podle Gauta představují samostatné umělecké formy) rozvíjí v průběhu knihy celou řadu. Například: jedním z (šesti) analyzovaných významů filmového realismu je „fotorealismus“ (za měřítko realistického znázornění se považuje to, jak by vypadala fotografie znázorněného předmětu) — termín běžně užívaný v oblasti digitálního filmu. Gaut při té příležitosti poznamená: „Fotorealistická animace je esteticky důležitá a předsta-

vuje klíčový prostředek k dosažení realismu v žánru fantasy a zvláštních efektů digitálních filmů. Máme zde tedy minimálně jeden esteticky relevantní dopad, který odlišuje médium digitálního filmu“ (s. 67).

Vůči představené strategii rozlišení filmového uměleckého média se nabízí následující námitka. Způsob, jakým Gaut rozhoduje mezi tím, zda je filmové médium *uměním*, se v posledku zakládá na tom, zdali vykazuje svébytné umělecké hodnoty. Co to však znamená? Odkud se takové umělecké hodnoty berou? Gaut sám výše naznačil odpověď: vztahují se k nějakým historicky a kulturně ukotveným normám, které jsou, dodávám, vytvářeny jednotlivými, již existujícími díly a kulturní praxí (jejíž důležitou součástí je práce kritiků).³⁾ Zdá se, že se tak do Gautovy vlastní charakteristiky zadními vrátky dostává Carrollova rada, proti které původně vystupoval: rozhodnout o tom, zda lze dané médium „povýšit“ na uměleckou formu, nelze *apriori*, ale pouze s přihlédnutím k umělecké tradici, k tomu, co je považováno za umělecky hodnotné, k panujícím estetickým kánonům.

Tvrzení, že odkazovat k médiu vždy znamená odkazovat k nějakému způsobu použití média, je jednou z cest, kterou Carroll dospívá ke svému centrálnímu argumentu proti teoriím mediální specifičnosti. „Nejčastěji — a nejspíš vlastně vždy — se doporučení vycházející z mediální specifičnosti ve výsledku ukáží nikoli jako obrana určitého média jako takového, ale argumenty na podporu jistého stylu, žánru či uměleckého směru.“⁴⁾ Ti, kteří rádoby *popisují*, v čem je určité médium svébytné, ve skutečnosti *předepisují*, jaké vlastnosti se mají považovat za hodnotné — protěžují jeden konkrétní estetický program, neboli řídí se tím, co považují za „správnou

funkci dané umělecké formy.“⁵⁾ Za stěžejní Carrollův náhled tedy pokládám následující: Umělecká forma — jistý soubor estetických norm — v posledku předepisuje nejenom to, jak se určité médium používá, ale i to, co médiem vlastně rozumíme. Otázka, za jakých podmínek se určité médium stává uměleckou formou, na níž má odpovědět Gautova třetí teze, je tedy podle Carrolla od základů chybně položená.

Je škoda, že Gaut vstupuje s Carrollem do otevřeného konfliktu jen na několika málo místech a jeho argumentaci se nevěnuje s větší pečlivostí. Tento nedostatek je o to zřetelnější, že kontrastuje s jeho přístupem k jiným filmovým teoretikům a estetikům, na jejichž teorie při svém výkladu naráží — Rogerovi Scrutonovi, Georgovi Wilsonovi či Dominicu Lopesovi, abych jmenovala jen ty nejčastěji zmiňované. Zachází s nimi podle odkazu té nejlepší analytické tradice: podrobně představí jejich argumentaci, vyvodí důsledky, zformuluje námitky a pokusí se vyrovnat s případnou obranou původních argumentů. Právě v těchto pasážích — při diskuzi o tématech, jako je obhajoba pluralitního autorství filmových děl či koncept vypravěče v případě filmového vyprávění — je Gautova kniha nejpersvědčivější.

Tereza Hadravová

3) V této souvislosti se hodí připomenout, že Gaut je autorem dosud velmi vlivného článku „Umění jako klastrový pojem“ (2000, č. 2010), ve kterém obhájí wittgensteinovskou definici pojmu umění, založenou na otevřeném, tj. dále doplnitelném výčtu rozličných vlastností, „jejichž výskyt podle běžného úsudku přispívá k tomu, že se věc bude počítat mezi umělecká díla“ (2010: s. 401). Kandidáti na takové vlastnosti se přitom podle Gauta rekrutují v rámci široce pojaté kulturní praxe. Viz Berys G a u t, „Umění“ jako klastrový pojem. In: Tomáš K u l k a – Denis C i p o r a n o v (eds.), *Co je umění?*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2010.

4) Noël C a r r o l l, *Theorizing the Moving Image*, s. 14.

5) Noël C a r r o l l, *Theorizing the Moving Image*, s. 52.

Bridging the Gaps

Screen Industries in East-Central Europe Conference and Theorizing Screenwriting Practice Workshop, Brno, 22–25 November 2012.

Back in 2011, the inaugural Screen Industries in East-Central Europe Conference (SIECE) was driven by the need to complement textual analysis with examinations of the institutional contexts that shape the production and content of films. This was a particularly important step for a region in which such studies have been quite rare. In its second year, the conference expanded in size and included a workshop entitled Theorizing Screenwriting Practice. Whereas the conference was intended to foster debate among screen studies scholars, the workshop was intended to encourage mutually beneficial exchanges between academics and creative practitioners.

Screen Industries in East-Central Europe Conference

The conference itself offered a useful platform for the exchange of ideas among scholars. In particular, it provided a unique opportunity to compare historical and national developments among the constituent film industries of Eastern and Central Europe. The broad range of presentations delivered confirmed that Production Studies is presently a rich and varied field of study.

The first conference panel focused on the bellwether topic of film festivals. Dorota Ostrowska, Stefano Pisu, and Jindřiska Bláhová each considered the complex relations between festivals and state-socialist institutions during the Cold War period. Meanwhile, Aida Vallejo examined the roles festivals played with respect to the production and distribution of documentaries. The second panel was concerned with contemporary

relations between the state and the film industries of the former Eastern bloc. Marcin Adamczak broached the question of what constitutes political cinema in post-1989 Poland. In addition, Balázs Varga and Hana Rezková analyzed film funding in Hungary and the Czech Republic respectively. As had been the case with the previous year's conference, this panel provided a much-needed opportunity to compare developments that had taken place in a number of post-communist countries.

Although a panel entitled "Ideology", which was dedicated to textual and reception analyses, stood out from the conference's general industrial-orientation, it confirmed that more traditional approaches to the study of cinema still have a significant role to play in Film Studies. The panel included Drehli Robnik, whose presentation confronted some of the implications of US runaway productions based in Eastern and Central Europe, and asked how they impacted upon the ways region is represented in Western fantasy films. Pavel Skopal detailed how Communist party notions of "ideal" cinema influenced Stalinist-era films such as Czechoslovakia's *NEW WARRIORS WILL ARISE* (1950). From there, Fernando Ramos Arenas charted the political and ideological struggles against which the Leipzig University Film Club operated from 1956 and 1966.

Contemporary transnational approaches to screen industries were showcased by the "Co-Productions and Commissions" panel. Philip Drake's paper questioned the status of the Scottish film industry, in the context of the London-centered production culture of the United King-

dom, while also considering the implications on that country of Hollywood and Bollywood co-productions and runaway productions. The relationships between East-Germany's DEFA Studios and the country's television industry were taken up by Thomas Beutelschmidt, who argued that the relationship was characterized by a mixture of tension and cooperation that was born out of competing political and artistic goals as well as by the targeting of audiences. The panel continued with Francesco Di Chiara's paper on collaborations between Italian, German, and Yugoslav film institutions, and their different creative ambitions. It was rounded out by Alice Lovejoy's analysis of the competition that existed among socialist-era Czechoslovak producers such as the Army Film Studio.

The "Industrial Sites and Trends" panel opened with Patrick Vonderau's bold and timely overview of digital delivery systems. Thereafter, Konrad Klejsa shed light on the ways in which the Polish city of Łódź has developed into, and been promoted as, a center for film production in that country. Kavin Sanson focused on the place of local creative labor in runaway productions, and city-to-city competition to host them. Lastly, Melis Behlil provided an overview of developments in the Turkish film industry, which unlike most of its European counterparts is able to boast a sizable share of the domestic market.

In addition to these panels, the conference also boasted two keynote addresses. In the first of them, David S. Frey paired an overview of the pre- and postwar Hungarian film industry with an analysis of the films it produced during WWII, paying particular attention to experimental approaches to nationalistic films and those that thematized the idea of nation. The second saw András Bálint Kovács detail how state funding and regulation factored into the Hungarian government's response to the recent collapse of the nation's film industry.

Theorizing Screenwriting Practice

In addition to agreeing that greater attention needs to be paid to screenwriting practices in both film production and scholarship, the par-

ticipants of this workshop also agreed that specific objects of study are less clear-cut than one might think. As Ian Macdonald suggested in his keynote address, the study of screenwriting requires attention be directed to multiple sites, from completed films and various draft scripts to the discourses of power that develop around and through the process of writing for the screen. Macdonald also listed four questions that have preoccupied contributors to the *Journal of Screenwriting*: How do those involved attempt to convey their ideas? How do they interact when working on a project? How is their work influenced by phenomena such as technology or a specific culture? To what extent does theory influence the organization and conduct of the participants? These questions were approached by the workshop panels.

The first workshop panel, "American Models, European TV", revealed the influence that American models have exerted over post-1989 television production in Poland, Hungary, and the Czech Republic. Media scholar Sylwia Szostak and industry professionals Tomáš Baldýnský, Magda Bittnerová and Gábor Krigler highlighted both the difficulties and opportunities related to the adoption in these post-communist countries of American models, which initiated not only aesthetic changes but different styles of writing and new production strategies.

The second panel, "Practices and Communities", was comprised of film scholars. In her presentation, Juliane Scholz detailed the changing historical roles and functions of screenwriting in Germany. Petr Szczepanik explored how, at different stages of script development, top-down political control influenced screenwriting practices in Czechoslovakia from 1945 to 1990. My own presentation attempted to explain how gender stereotypes shape certain film professions in the Czech Republic.

In her keynote address, Jill Nelmes focused on preproduction cooperation between screenwriters and producers in the British film industry, and emphasized the opportunities offered to production studies by archival research, especially its capacity to shed new light on creative development.

Adam Ganz's keynote address positioned screenwriters in relation to other aspects of the industry. Ganz argued that screenplays are adapted in ways that complement different stages of production — writing, casting, shooting, editing — and that this process is extended by new forms of storytelling inspired by website such as YouTube, by computer games, by crowd-funding, and by other interactive platforms. This line of argumentation reminds us of the difficulties in defining our objects of study, as MacDonald's address suggested.

Ganz's paper segued neatly into the next panel, which focused primarily on contemporary screenwriting. Andrew Kenneth Gay delivered a presentation on the teaching of screenwriting and the position of the screenwriter in the age of crowd-funding and micro-budget productions executed outside traditional channels. Balázs Lovas detailed the state of screenplay development in Hungarian movie-making, and Vít Janeček considered whether documentary film-making needs scripting at all and if it does what kinds of script should be used. To my mind, one of the most fascinating presentations of the event was Matthias Brüttsch's thorough and illuminating analysis of the concept of the three-act structure. Brüttsch ultimately concluded that mainstream cinema is more narratively complex than the popular notion of three-act structure might otherwise suggest.

Steven Price's keynote address analyzed the different ways in which characters have been conceptualized by novelists, playwrights, screenwriters and film scholars, including American playwright and screenwriter David Mamet's suggestion that there is no such thing as a character, merely lines on a page. In the subsequent panel focusing on characters, Mirosław Przyłipiak focused on contemporary Polish documentary, Agnieszka Kruk on the contemporary practices and teaching of screenwriting in Poland, and Marja-Riitta Koivumäki on the roles of minor characters in Andrej Tarkovsky's film *NOSTALGIA* (1983).

The closing panel concentrated on screenwriting pedagogy with a focus on manuals and schools. In her presentation, Bridget Conor sug-

gested that manuals should be taken into account in examinations of screenwriting practice, demonstrating that they not only offer advice on writing screenplays but also serve to position screenwriters in the industry and are commodities in and of themselves. Claus Tieber analyzed screenwriting manuals and seminars from a historical perspective, paying particular attention to Classical Hollywood and New Hollywood storytelling, and stressing that manuals need to be seen as products of specific historical contexts. In addition, Pavel Jech introduced the work of the Czech-born American screenwriting guru František Daniel, and, finally, Talvio Raija provided a history of teaching screenwriting in Scandinavian countries (with a particular focus on Finland).

Although it may seem logical that film scholars need to communicate with film professionals in order to fully grasp the complexity of film production, both the conference and the workshop indicated that two different discourses dominate discussion of film production. On the one hand, is the practical and anecdotal discourse of the industry professionals who shed light on the everyday struggles that are a part of film and television production; on the other, is the discourse of film scholars who try to understand more about how film production works, and about its ideological and aesthetic implications vis-à-vis cinema. At times, common interests emerged across the conference and workshop, particularly the problem of what screenwriting was, what it is, and what it might or even should become. Yet, there remains a gap between these two discourses which, if overcome, may benefit both film professionals and scholars alike. Similar workshops promise to serve as a platform for this type of cooperation and in so doing may help to bridge the gap between film scholars and film professionals in the same way as the SIECE bridges the gap between scholars from different countries.

Jan Hanzlík

This paper was supported by the Internal Grant Agency of the University of Economics in Prague.

Vliv polymerní podložky a podmínek uložení na stabilitu barevných kinematografických filmů

Úvod

Již z názvu samotného projektu je patrné, že se netýká pouze filmové historie a filmové vědy. Už proto, že se jedná o téma disertační práce na Vysoké škole chemicko-technologické v Praze, zasahuje především do věd materiálových. Již v minulých letech bylo na Ústavu chemické technologie restaurování památek možné zabývat se materiálovým výzkumem zaměřeným nejen na dřevo, kámen či textil, ale také na papír a fotografii. Tento projekt se v návaznosti na tyto tendence bude věnovat materiálům používaným ve filmové tvorbě.

Poprvé jsem se s problematikou kinematografických filmů setkala na stáži na Boloňské univerzitě (Università di Bologna), jejíž součástí je také laboratoř technologie restaurování památek, sídlící v Ravenně. Studenti se zde častěji věnují reálným případům z praxe, a tak se do laboratoře dostalo i několik snímků z němého filmu *TAMBURINO SARDO*, který zrovna procházel rukama restaurátorů Boloňské filmové laboratoře *L'Immagine ritrovata*. Cílem technologického průzkumu bylo identifikovat barevné složky filmu a objasnit tak původní barevnost degradovaných snímků.¹⁾ Přestože výsledky tohoto průzkumu nakonec neovlivnily restaurátorský zásah, vzbudila práce další iniciativy ve výzkumu v této oblasti.

Zaměření práce a její cíle

Moje disertační práce se zaměřuje na studium degradace barevných kinofilmů z chemického hlediska. Klade si tedy za cíl sledovat chemické změny, které probíhají v barevných kinematografických filmech postupem času, a to vlivem působení jednotlivých faktorů, jako jsou teplo, vlhko a světlo. K tomu je nutné využít vhodných analytických technik, které umožní tyto změny detekovat. A také dobře naplánovat postup experimentální práce, aby bylo možné tyto změny přiřadit jednotlivým faktorům.

Protože pojem barevný film zahrnuje širokou škálu barevných technologií používaných v kinematografii, zúžila jsem okruh studovaných filmů z hlediska časového sledu na počátek 20. století. Cílovou skupinou se tak staly především virážované a tónované filmy, které byly ve 20. letech 20. století produkovány častěji než samotné černobílé filmy.²⁾ I tak se však dostáváme k širokému tématu, které je nutné rozpracovat do jednotlivých úseků.

Práce je dělena do dvou základních částí:

a) teoretická část zahrnuje souhrn dosavadního stavu poznání, teoretický průzkum barvicích postupů, používaných barviv a jejich vlastností, dobového zpracování filmu v laboratořích a používaných analytických technik pro studium kinematografických filmů;

1) Alessandra Capucci, *Tecniche diagnostiche applicate allo studio di pellicole cinematografiche: Caso del „Tamburino Sardo“, Cines Roma 1911*. Bakalářská práce. Bologna: Università di Bologna 2011.

2) Podle některých zdrojů představovaly tyto barevné filmy v časných 20. letech 20. století až 80 % celkové filmové produkce.

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

b) experimentální část vychází z práce v laboratoři; pro experiment budou připraveny a obarveny vzorky filmů, které budou následně podrobeny umělému stárnutí za specifikovaných podmínek; patří sem také analytická část, tedy vývoj metodik pro aplikaci vybraných analytických technik ke studiu filmů a samotné měření vzorků před umělým stárnutím, v jeho průběhu a po jeho ukončení.

Hlavními otázkami, na které ve své práci hledám odpovědi, jsou: Jak ovlivňují teplo, vlhko a světlo barevnou stabilitu těchto kinofilmů? Jaké další faktory (chemické zpracování filmu atd.) zde mohou působit? Jaký vliv na barevnou stabilitu má typ podložky filmu? Jak se změní chování a degradace citlivé emulzní vrstvy dojde-li k obarvení filmu? Jaké jsou rozdíly ve stabilitě jednotlivých barevných sloučenin?

Barevný film na počátku 20. století — představení teoretické části práce

Při prvním seznamování s tématem jsem studovala literární zdroje zaměřené na způsoby barvení kinematografických filmů na počátku 20. století. Zde lze dobře využít dochovaných příruček pro barvení, dobových zmínek v časopisech či novodobější literaturu o historii kinematografie či restaurování filmů. Zmínila-li jsem virážování a tónování, nelze opomenout také ruční barvení filmů, které se začalo objevovat v zápětí po vynálezu kinematografie. Rozšíření této metody zajistila automatizace nanášení barev na film, technika zvaná *Pathécolour*, *au pochoir* nebo *stencil*, ve které se dle literatury používala anilínová barviva.³⁾ Přestože tento způsob barvení umožňoval použití více barev v jedné scéně, pro svoji komplikovanou apli-

kaci rychle ustoupil virážování a tónování. Tyto techniky sice poskytují monochromatické zbarvení (při jejich kombinaci dichromatické), bývaly však aplikovány převážně máčením filmu v barevné lázni, což usnadňovalo jejich použití.

Metoda virážování zajišťovala probarvení světlých ploch scény. Toho mohlo být docíleno nejen již zmíněným máčením v barvicí lázni, ale také pokrytím filmu tenkou vrstvou barevného laku nebo použitím filmů s barevnými podložkami, které např. firma Eastman Kodak vyráběla v několika odstínech.⁴⁾ V případě tónování šlo o probarvení tmavých ploch scény. Kovové stříbro obrazu tak bylo převedeno buď na jinou barevnou sloučeninu (např. na některou z barevných solí kovů) nebo na sloučeninu schopnou vázat na sebe při dalším kroku organické barvivo (tzv. proces moření).

Barviva pro virážování a tónování se lišila chemickou strukturou. Na virážování se používalo převážně kyselých barviv, která dobře probarvila želatinu. Při tónování se pak filmy namáčely do roztoků zásaditých barviv, která se vázala na mořidlo, ale na želatině téměř neulpěla.⁵⁾ Mnoho zdrojů, včetně příruček firem Eastman Kodak nebo Agfa,⁶⁾ přehledně uvádí, jaká barviva se používala. Často je však obtížné dopátrat se přesného chemického složení. V mnoha případech jsou totiž uváděny obchodní názvy barviv, pod kterými lze v novodobých databázích nalézt hned několik organických sloučenin.

Důležitou částí práce je tedy také studium raných syntetických barviv. Zde přicházejí na řadu chemické příručky, internetové zdroje a databáze chemických sloučenin. Syntetická barviva se nejčastěji dělí dle svojí chemické struktury, a to

3) Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction*. London: BFI Publishing, 2000.

4) Podle příručky firmy Eastman Kodak byly na trh uváděny filmy s barevnými podložkami jak z nitrátu, tak z acetátu celulózy, a to hned v devíti odstínech.

Tinting and Toning of Eastman Positive Motion Picture Film. Manuál. Rochester N.Y.: Research Laboratories of the Eastman Kodak Company 1922.

5) Zásaditých barviv mohlo být využito též pro virážování, přidal-li se do roztoku přídavek kyseliny.

Milan Večeřa – Jiří Struska, *Virážování kinematografických filmů*. Závěrečná zpráva. Praha: Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky 1979.

6) *Agfa Kine Handbuch*, informace o knize s ukázkou virážovaných filmů lze nalézt na internetu:

Sensitometry of heritage soundtrack. Dostupné online: <<http://www.haghefilmfoundation.org/Research.html>>, [cit. 28. 7. 2012].

podle chromoforů, které obsahují.⁷⁾ Najdeme zde kromě nejznámějších azobarviv také barviva di- a triarylmethinová a jejich deriváty, ftalcianinová, sirná, nitro- a nitrosobarviva a další. Barviva se mohou dělit také podle způsobu jejich použití. Potom bývají označována jako přímá, reaktivní nebo např. mořidlová. Název anilínová barviva se dnes již příliš nepoužívá, protože prozrazuje pouze to, že bylo barvivo připraveno z anilínu⁸⁾. Vzhledem k rychlému vývoji organických barviv ve 20. století pak byly všem barvivům přiděleny tzv. barevné indexy (Colour Index), které odlišují jednotlivá barviva podle chemického složení.

Názvy barviv uváděné v recepturách pro virážování, tónování, i v popisech techniky Pathécocolor, korespondují s barvivy z několika skupin. V receptech se nejčastěji vyskytují azobarviva a di- a triarylmethinová barviva, a to jak u virážování, tak u tónování. Azobarviva zastupují např. Chrisoidin, Crocein Scarlet, Tartrazin, Wool Orange nebo Wool Yellow. U di- a triarylmethanových barviv je to především Methylová violet a Malachitová zeleň. Z derivátů těchto barviv pak lze jmenovat xanthenová barviva Rhodamin nebo Eosin, azinové barvivo Safranin či thiazinové barvivo Methylenovou modř. Dále se můžeme setkat např. s nitrosobarvivem Naftolovou zelení či Naftolovou žlutí.

Jak jsem již zmínila v popisu práce, aby bylo možné sledovat chemické změny, k nimž ve filmech při jejich stárnutí dochází, je nutné využít vhodných analytických metod, které poskytnou potřebné informace. Zaměřila jsem se tedy na vědecké publikace věnující se aplikaci analytic-

kých technik pro studium kinematografických filmů, případně fotografických negativů. Jednou z oblastí hledání bylo také téma identifikace syntetických barviv, kde se často jednalo také o časopisy k chemii barviv nebo i k chemii potravin. Jako příklad publikace k technologii restaurování filmů si dovoluji zmínit článek Giovanny di Pietro, která se věnuje aplikaci spektroskopických technik, infračervené a Ramanovy spektroskopie, k identifikaci barviv v moderních barevných filmech.⁹⁾

Tyto techniky jsou založeny na principu interakce materiálu s určitým druhem záření. Při ozáření studovaného materiálu dochází k odrazu či průchodu daného záření, které se tak mění v závislosti na přítomných molekulách. Při zpětné detekci záření tak získáme informaci o složení materiálu. Každá z technik má své výhody i nevýhody, a to jak v získaných informacích, tak v možnostech aplikace. U Ramanovy spektroskopie je například možné měřit ze stratigrafického nábrusu filmu a to z tak malých ploch, že změříme pouze citlivou vrstvu želatiny. Výsledky však často ruší fluorescence — záření, které vyzařují některé organické materiály a které ruší zpětnou informaci přicházející z analyzovaného materiálu. V případě tónovaných filmů však lze tuto fluorescenci potlačit a to díky přítomnosti stříbrných iontů, které zesilují signál informace o materiálu. V případě infračervené spektroskopie pak nelze použít stratigrafický nábrus, protože měřená plocha zasahuje i do podložky filmu a okolí. Signál však není rušen fluorescencí, a tak je možné zvolit vhodný způsob měření, případně vhodně upravit vzorek.

- 7) Jako chromofory jsou označovány ty skupiny, které v molekule způsobují její barevnost. Patří sem např. skupiny s dvojnou a trojnou vazbou, heteroatomy (O, S, N), atd. Konkrétně např. skupiny $-C=C-$, $-C=O$, $-N=N-$. Josif Michajlovič K o g a n , *Chemie barviv*. Praha: SNTL 1960.
- 8) První syntetická barviva byla všechna odvozena z anilínu, který byl první synteticky připravenou sloučeninou a tedy i základní výchozí látkou v počátcích organické syntézy: Průmysl barviv. Dostupné online: <<http://www.ped.muni.cz/wchem/sm/hc/hist/tov/prumyslbarviv.html>>, [cit. 28. 7. 2012].
- 9) Giovanna di Pietro se věnuje analytickým průzkumům vícevrstevných barevných filmů, ve kterých se využívá systému subtraktivního skládání barev žluté, azurové a purpurové, tedy barevného modelu který se v kinematografii používá dodnes.
Giovanna D i P i e t r o , Examples of Using Advanced Analytical Techniques to Investigate the Degradation of Photographic Materials. *Physical Techniques in the Study of Art, Archaeology and Cultural Heritage* 2, 2007, s. 155–198.

Protože se v disertační práci budu těmto technikám věnovat, zmínila bych se krátce o jejich aplikaci na virážívané a tónované filmy, kterou jsem otestovala na zkušebních vzorcích. Při testovacím měření se prokázala vhodnost Ramanovy spektroskopie pro měření stratigrafických nábrusů tónovaných vzorků. U virážívaných vzorků převážil signál fluorescence, a tak bude nutné najít vhodnější způsob měření. V případě infračervené spektroskopie se nepodařilo získat informaci o barvivu ani ze stratigrafického nábrusu, ani z plochy filmu bez jeho úpravy. Pro další aplikaci tak budu hledat vhodnou úpravu vzorku, kterou by mohlo být seškrábnutí malé plochy želatinové vrstvy a její další zpracování rozpuštěním ve vodě nebo extrakcí barviva.

Další technikou, která je vhodná pro identifikaci barviv, je kapalinová chromatografie s hmotnostní detekcí (HPLC/MS), která byla použita již při studiu některých virážívaných snímků z filmu *MACISTE IMPERATORE* na Univerzitě Ca' Foscari v Benátkách.¹⁰⁾ Tato technika umožňuje separaci jednotlivých složek obsažených ve vzorku filmu a jejich následnou detekci podle molární hmotnosti iontů. Pro použití techniky je nutná příprava vzorku ve formě extrakce barviva. Je tedy destruktivní, stejně jako předchozí metody, protože při zvolených postupech je nutný odběr vzorku z filmu a jeho následná úprava. To omezuje využití těchto technik v praxi, a proto se během práce budu snažit o vyvinutí takového postupu, který by byl k původnímu materiálu co nejšetrnější a dal se v budoucnu aplikovat i na reálné filmy.

Přiblížení experimentální části práce

První částí experimentální práce bude příprava vzorků obarvených filmů, které budou moci být destruktivně analyzovány. Přestože je ještě v jednání, jak přesně by zkušební filmy měly vypadat (vzhledem k nutné standardizaci, aby se vyloučily další faktory, které by mohly experiment ovlivnit), budou tyto filmy obarveny podle několika receptů uvedených v literatuře. Pro první

experiment budou použita barviva ze skupiny di- a triarylmethanových barviv a jejich derivátů. Obarvené filmy budou umístěny do klimatických komor, kde budou vystaveny vlivu tepla a vlhka. Přestože jsou filmy většinou uchovávány ve tmě, zvažuji také vliv určitého typu osvětlení, které by částečně simulovalo osvětlení filmu při promítání. U filmů pak budou před, v průběhu i po stárnutí měřeny vybrané vlastnosti, jejichž změny budou studovány. Kromě měření chemických změn pomocí Ramanovy a infračervené spektroskopie, případně dalších technik, budu sledovat také změny barevnosti, které budou zaznamenány pomocí kolorimetrických měření (spektrofotometrie či densitometrie).

Podle rozsahu prvního experimentu pak budu dále pokračovat v testování dalších typů barviv, a to především azobarviv, která jsou v receptech také hojně zastoupena. Jednou z možností je také zahrnout do experimentu tónovací postupy založené na tvorbě anorganických kovových solí. Další kroky však budou zváženy v průběhu práce.

Závěrem

Na závěr bych se chtěla zmínit o tom, co by výsledky práce mohly přinést a jak by mohly být užitečné. Tímto rozsáhlejším výzkumem bych ráda zjistila, jaká barviva jsou stálejší, zda se jejich stabilita za určitých podmínek snižuje (či zvyšuje) a také jak se při stárnutí mění odstín jednotlivých barev. Tyto poznatky by mohly být využity při uchovávání filmů, protože by mohly poskytnout informace o tom, čeho se během skladování vyvarovat. Dále by pak mohly být přínosem při tvorbě nových kopií ze starých filmů. Nejen proto, že by mohly pomoci v případech nejasné barevnosti degradovaného filmu. Pokud bychom otestovali také novější materiály, barviva i filmy, mohli bychom předpovědět jejich stálost a zvolit vhodný materiál tak, aby byla nová kopie vyrobena ve stejné barevnosti a s co nejvyšší stálostí. Dnešní postupy při tvorbě ko-

10) Serena B o r g a t e l l o, *Analisi di coloranti di pellicole cinematografiche del cinema muto*. Diplomová práce. Venezia: Università Ca' Foscari di Venezia 2007/2008.

pii často upřednostňují černobílý obraz, který je považován za stálý, avšak oproti barevnému ztrácí svoji autentičnost. Jedním z hlavních cílů práce je tak získání výsledků, které by pomohly při archivaci barevných snímků a jejich dlouhodobém uchování.

Alena Otmarová

(Vedoucí disertační práce Dr. Ing. Michal
Žurovič, Ústav chemické technologie
restaurování památek, VŠCHT Praha, 2. rok
řešení; otmarova@vscht.cz)

Z přírůstků Knihovny NFA

ANDĚL, Jaroslav

Myšlení o fotografii : průvodce modernitou v antologii textů. 1 / Jaroslav Anděl. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. -- 462 s. : il., faksim. -- Předmluva, ediční poznámka - Bibliografie na s. 447-450, rejstřík jmenný - První díl antologie textů o fotografii je věnován časovému úseku od prehistorie fotografie až do 2. světové války. Pro editora byla důležitým hlediskem při výběru jednotlivých myšlenek jejich originalita, jejich vzájemná návaznost a vztah ke specifickým souvislostem. -- ISBN 978-80-7331-235-0 (brož.)

BARBER, Stephen

Abandoned images : film and film's end / Stephen Barber. -- 1st publ. -- London : Reaktion Books, 2010. -- 189 s. : il. -- Úvod, o autorovi - Monografie zkoumá, jaký význam a smysl měly pro divákův kinematografický zážitek prostory původních honosných biografů a kinopaláců jako jsou například ty, které byly postaveny mezi lety 1910 a 1930 na Broadway Avenue v centru Los Angeles, jehož identita je neoddelitelně spojená s filmovým průmyslem. Některé budovy se dochovaly téměř neporušené, některé zchátraly a další byly změněny, aby sloužily k jiným účelům (např. jako kostely a noční kluby). Barberova monografie představuje interiéry těchto pozoruhodných staveb s cílem pochopit zrození a zánik filmu jako média a sociální události. -- ISBN 978-1-86189-645-2 (brož.)

ČENĚK, David

Chris Marker / David Čeněk. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze ; Jihlava : JSAF - Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2012. -- 424 s. : il., portréty, faksim. -- (edice 20/21). -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, citáty, komentovaná filmografie Ch. Markera, anglické resumé - Bibliografie na s. 403-406, rejstřík jmenný a názvový - Monografie o francouzském filmaři Chrisu Markerovi (1921-2012) vychází z mnohaletých re-

šerší a výzkumu jeho díla, nabízí souhrn utříděných informací, poznatků a výkladů a slouží jako zasvěcený průvodce světem výjimečného tvůrce. Kniha vychází z chronologického přístupu, obsahuje původní české texty k jednotlivým tvůrčím etapám a detailní pozornost je věnována také Markerovi spisovateli a novináři. Poprvé v českém překladu vychází inspirativní scénáře k imaginárním filmům Soy Mexico a Amerika v říši snů. Součástí knihy jsou i studie zahraničních autorů, jež přinášejí inovativní pohled na filmy, jako je Rampa, Pařížský máj nebo Bez slunce. -- ISBN 978-80-7331-242-8 (brož.)

DEITCH, Gene

For the love of Prague : how it really was during the communist times, through the eyes of the only American who lived in Prague continuously for 30 years during that era, and was completely free of control by the regime / by Oscar-winning animation filmmaker Gene Deitch. -- [Prague] : Pragma, 1997. -- 312 s. : (některé barev.) il., portréty. -- Autor předmluvy David Speranza - Výňatky, poznámky v textu - Režisér Gene Deitch vzpomíná na svůj příchod do Československa, seznámení se svou ženou (Deitchová, Zdenka) a počátky filmařské práce. Líčí podmínky v komunistickém režimu, politické souvislosti - studená válka, situace na Kubě, rok 1968 a následná normalizace, sametová revoluce v roce 1989 a události po ní - v kontextu s jeho soukromým životem a filmovou tvorbou. -- ISBN 80-7205-467-8 (brož.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 14, Britain / edited by Emma Bell and Neil Mitchell. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2012. -- 271 s. : (některé barev.) il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie v textu a na s. 252-263 - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na britskou (včetně Skotska, Walesu a Severního Irska) kinematografii, její tvůrce a produkční a distribuční zázemí. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i del-

ších esejů o stěžejních režisérech (David Lean, Michael Powell a Emeric Pressburger, Shane Meadows) jsou představeny v sociálně-politickém, kulturně-hospodářském kontextu typické žánry a tematické okruhy hraného i dokumentárního filmu (sociální realismus, komedie, melodrama, kriminální, horory, sci-fi). Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-84150-557-2 (brož.). -- ISSN 2040-7971

DVOŘÁKOVÁ, Tereza

Idea filmové komory [rukopis] = The idea of a Film Chamber : Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let : the Bohemian-Moravian Film Union and continuity of centralizing tendencies in the film industry in the 1930s and 1940s : disertační práce / Tereza Czesany Dvořáková ; vedoucí práce Ivan Klimeš. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze - Filozofická fakulta, 2011. -- 394l. : faksim. -- Nahoře na tit. s. uvedeno: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií, Obecná teorie a dějiny umění a kultury - Filmová věda - PC tisk - Bibliografie na l. 326-339 - Disertační práce se zabývá postupným definováním ideje filmové komory v českém prostředí ve 30. letech a následnou snahou o uvedení těchto plánů v život, a posléze vztahem českého filmového oboru k Českomoravskému filmovému ústředí, které co do rozsahu pravomocí i finančního a organizačního zázemí plány na filmovou komoru ideálně naplnila. -- (váz.)

FASSBINDER, Rainer Werner

Der Film Berlin Alexanderplatz : ein Arbeitsjournal / von Rainer Werner Fassbinder und Harry Baer. -- 2. Aufl. -- Frankfurt am Main : Zweitausendeins, 1984. -- 575 s. : il., portréty. -- Knižní vydání scénáře a pracovního deníku s bohatou fotografickou dokumentací významného televizního seriálu Berlin Alexanderplatz (1980), který režisér Rainer Werner Fassbinder natočil podle románu Alfreda Döblina.. -- (Brož.)

GAVALIER, Peter

Hrabalovský svět očami Jiřího Menzla / Peter Gavalier. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2012. -- 161 s. : il., portréty. -- (Camera obscura). -- Vyd. ve spolupráci s Národním filmovým archivem Praha - Úvod, poznámky na s. 148-151, výběrová filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 154-155 - Knižní studie pojednává o šesti filmových dílech, ve kterých se úspěšný a uznávaný režisér Jiří Menzel pokusil sobě vlastním, neopakovatelným způsobem adaptovat šest literárních předloh českého spisovatele Bohumila Hrabala. -- ISBN 978-80-85187-60-1 (brož.)

GILES, David

Psychologie médií / David Giles ; [z anglického originálu ... přeložila Helena Šolcová]. -- Vyd. 1. -- Praha : GRADA, 2012. -- 185 s. -- (Z pohledu psychologie). -- Poznámka editorů knižní řady, slovníček pojmů - Bibliografie v textu a na s. 167-185 - Autor této poutavé knihy David Giles, který je lektorem psychologie médií při britské University of Winchester, zkoumá naše vztahy s médii, zabývá se účinky reklamy, adorací celebrit a vlivem médií na chování lidí. - Název originálu: Psychology of the media / Giles, David, 1964-. -- London : Palgrave Macmillan, 2010. -- ISBN 978-80-247-3921-2 (brož.)

GODARD, Jean-Luc

Jean-Luc Godard : das Gesagte kommt vom Gesehenen : drei Gespräche 2000-01 / Jean-Luc Godard ; Gefolgt von J. A. Whistler. -- Bern ; Berlin : Verlag Gachnang & Springer, 2002. -- 128 s. -- (Pamphlete). -- Úvod vydavatele, poznámky v textu - Bibliografie v textu - Knižní soubor tří rozhovorů s Jeanem-Lukem Godardem, který byly původně uveřejněny ve francouzském časopisu Cahiers du cinéma (květen 2000, květen 2001) a v německém deníku Süddeutschen Zeitung (17. 5. 2001). -- ISBN 3-906127-63-X (brož.)

HOŘÍ,

Hoří, má panenko / Anna Batistová (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2012. -- 301 s. : (některé barev.) il., portréty. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, filmografie, zkratky - Bibliografie na s. 269-277 - Obsahuje: Zpráva o digitálním restaurování / Anna Batistová - Česká skromnost a zahraniční ambice : o produkční historii filmu Hoří, má panenko / Lukáš Skupa - Příliš kruté pro Američany : Carlo Ponti, česká nová vlna a barrandovské koprodukce / Francesco Di Chiara, Pavel Skopal - Satira je satira, ale požárník je úctyhodný člověk / Lucie Česáková - Pozor - pohov : člověk, moc a jazyk v Hoří, má panenko / Petra Hanáková - Disparita funkcí hudby ve „veristickém“ filmu Hoří, má panenko / Miloš Zapletal - Barevný pohled na „neslušné manželství komična se smrtí“ / Miloslav Novák - Sborník textů k legendárnímu snímku Miloš Formana shrnuje výsledky badatelského výzkumu při digitálním restaurování filmu a poskytuje prostor pro nové zhodnocení tohoto filmu prostřednictvím mapování řady aspektů jeho produkční historie včetně analýzy následného společenského ohlasu doma i v zahraničí. Historicky zaměřené studie doplňují rozhovory s pamětníky a tvůrci (Václav Šašek, Ladislav Kachtík, Miroslav Urban), unikátní fotografická a archivní dokumentace, chronologický přehled a souhrnné statistické informace o výrobě a uvádění filmu. -- ISBN 978-80-7004-150-5 (brož.)

KRUPKA, Jaroslav

Česká reklama : od pana Vajíčka po falešné soby / Jaroslav Krupka. -- 1. vyd. -- Brno : BizBooks, 2012. -- 264 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. -- Úvod, slovníček osob, o autorovi - Rejstřík - Kniha rekapituluje zrod, rozvoj, zákulisí a osobnosti tuzemské reklamy od prvopočátku až po poslední úspěchy českých tvůrců na mezinárodním festivalu reklamy v Cannes. -- ISBN 978-80-265-0046-9 (váz.)

LAURENCE, Charles

Společenský agent Jiří Mucha : láska a žal za železnou oponou - intriky, sex, špióni / Charles Laurence ; [z anglického originálu ...] přeložila Kateřina Lipenská. -- V českém jazyce vyd. 1. -- Praha : Prostor, 2012. -- 216 s. -- Autor doslovu k českému vydání Igor Lukeš - O autorovi - Rejstřík jmenný a věcný - Autobiografická kniha britského novináře s americkým občanstvím Charlese Laurence, jehož otec byl vysoce postaveným britským diplomatem, vypráví příběh rodiny, která v 50. letech pobývala v Praze a kterou tento pobyt hluboce zasáhl. Prostřednictvím vzpomínek autora, v té době malého chlapce, nahlížíme do prostředí pražské diplomatické společnosti a špiónážních mechanismů v prvním desetiletí studené války. Autor postupně nachází informace o tom, že milostná aféra jeho matky s pražským intelektuálem Jiřím Muchou nebyla z Muchovy strany náhlým vzplanutím citů, ale operací Státní bezpečnosti, v níž Mucha sehrával roli „společenského agenta“. Celý příběh rámuje dva rozhovory s Geraldinou Muchovou, manželkou Jiřího Muchy. - Název originálu: The social agent : a true intrigue of sex, spies, and heartbreak / Laurence, Charles, 1950-. -- Chicago : Ivan R. Dee, 2010. -- ISBN 978-80-7260-268-1 (váz.)

LUMIERE

The Lumiere project : the European film archives at the crossroads / edited by Catherine A. Surowiec. -- Lisboa : Associação Projecto Lumiere, 1996. -- 261 s. : (některé barev.) il. -- Úvod, poznámky v textu, citáty, výňatky, filmografie v textu, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Výpravná kniha, která rekapituluje pětiletou (1991–95) činnost a iniciativy panevropského sdružení filmových archivů, se zabývá problémy preservace a restaurování filmů na počátku nového tisíciletí. Kniha dokumentuje tři hlavní úkoly projektu Lumiere na záchranu evropského filmového dědictví: restaurování 100 klíčových titulů pro historii evropské kinematografie, pátrání po ztracených filmech a vypracování společné evropské filmografie (Joint European Filmography). -- ISBN 972-95404-0-3 (váz.)

MAGHSOUDLOU, Bahman

Grass : untold stories / Bahman Maghsoudlou. -- Costa Mesa, California : Mazda Publishers, 2009. -- xxi, 348 s. : il., portréty, faksim. mapy. -- (Bibliotheca Iranica: performing arts series ; no. 8). -- Autor předmluvy Kevin Brownlow - Poznámky v textu, výňatky, citáty, o autorovi - Bibliografie na s. 335–344, rejstřík - Kniha přibližuje mimořádná dobrodružství a osudy hollywoodských filmových pionýrů, jejichž němý film Tráva (1925), který je považován za jeden z prvních etnografických dokumentárních filmů, zachycuje extrémní životní podmínky a statečnost kočovných pastevců v Íránu. -- ISBN 978-1-56859-221-3 (váz.)

MINORITY

Minority a film : [zborník príspevkov zo 14. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 20. - 23. októbra 2011 v kaštieli Topoľčianky / editor a zodpovedný redaktor Martin Kaňuch ; texty Peter Michalovič ... et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2012. -- 203 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, citované filmy - Sborník příspěvků ze 14. česko-slovenské filmologické konference konané v Topoľčiankách (20.–23. října 2011). Hlavním tématem tohoto pravidelného výročního setkání českých a slovenských filmových historiků a teoretiků se stalo zobrazení minorit ve filmu, zejména v kontextu střeoevropského kulturního prostoru. Konference se na jedné straně ideově zaměřila na analýzu uměleckých způsobů zobrazení představitelů národnostních menšin a historických událostí, které přímo a bezprostředně zasahovaly do jejich každodenního života, ale zároveň otevřela prostor i pro úvahy o širokém spektru kulturních, společenských a různých geopoliticky vzdálených menšin. -- ISBN 978-80-970420-2-8 (brož.)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Český animovaný film = Czech animated film. 1, 1920–1945 / [Michaela Mertová ... et al.]. -- Praha : Národní filmový archiv, 2012. -- 111 s. : (některé barev.) il. -- Souběžný anglický text - Úvod: Vladimír Opěla - Předmluva, úvodní poznámka, zkratky - Bibliografie v textu a na s. 111, rejstřík jmenný a názvový - První svazek filmografického souboru Český animovaný film zahrnuje produkci let 1920–1945. Publikace obsahuje všechny zjištěné animované a trikové filmy české výroby (dochované i nedochované) i snímky, které vytvořili výrobci nebo byly vyrobeny pro společnosti, podnikatele a instituce sídlící na území Československa v období první a druhé republiky a také Protektorátu Čechy a Morava. Filmy jsou řazeny abecedně, u většiny je uveden název, žánr, technologie animace, zvuk/barva, rok výroby a výrobce, režie, dal-

ší tvůrci, anotace a obsah, poznámka, filmové materiály, obrazová dokumentace, prameny, cenzura, bibliografie. -- ISBN 978-80-7004-148-2 (váz.)

ORLEBAR, Jeremy

Kniha o televizi / Jeremy Orlebar ; [z anglického originálu ... přeložila Helena Bendová ; editor a předmluva k českému vydání Zdeněk Holý]. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. -- 213 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, slovníček vybraných pojmů - Bibliografie v textu, rejstřík - Kniha, jejíž anglický název *The Television Handbook* přesně vystihuje celistvost autorova pohledu na televizní praxi, která je však obohacena teoretickým zamyslením nad smyslem, účelem, působením a vývojem televizního média. Zabývá se mimo jiné televizní regulací, principem veřejné služby, programovými žánry, specifikem televizního dramatu, postavením televize mezi ostatními současnými médii, ale také psaním scénáře, produkcí, vybavením televizního studia, prací v televizi. - Název originálu: *The television handbook* / Orlebar, Jeremy. -- [London] : Routledge, 2011. -- ISBN 978-80-7331-246-6 (brož.)

OSTRANNENIE

Ostrannenie : on „Strangeness“ and the moving image : the history, reception, and relevance of a concept / edited by Annie den Oever. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. -- 278 s. : il., portréty, faksim. -- (The Key Debates. Mutations and Appropriations in European Film Studies). -- Editorial, výňatky, poznámky na s. 205–240, o autorech - Bibliografie na s. 241–254, rejstřík jmenný, názvový a věcný - Kolektivní monografie, v níž dvanáct evropských filmologů zkoumá formou esejů a rozhovorů z historického, teoretického, kognitivního a psychoanalytického hlediska podstatu pojmu „ostrannění“ („ozvláštnění“) ve filmu, avantgardě, médiích a moderním umění vůbec. Původcem metody a teorie „ozvláštnění“ byl ruský formalista Viktor Šklovskij, podle něhož je smyslem umění ozvláštnit, defamiliarizovat realitu běžného života a běžnou komunikativní praxi. -- ISBN 978-90-8964-079-6 (brož.)

PFLAUM, Hans Günther

Rainer Werner Fassbinder : Bilder und Dokumente / Hans Günther Pflaum. -- München : Edition Spangenberg, 1992. -- 81 s. : il., portréty, faksim. -- (Bilder und Dokumente). -- Citáty, výňatky, poznámky na s. 81 - Knižní portrét německého filmaře a divadelníka Rainera Wernera Fassbindera je staven z dobových ohlasů, vzpomínek a bohatého obrazové dokumentace. -- ISBN 3-89409-068-5 (brož.)

PLURALITA

Pluralita kultury : literatura a film v dnešním světě / Josef Jařab a Michal Peprník (eds.) ; [kolektiv autorů Zuzana Burianová ... et al.]. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. -- 209 s. -- Poznámky v textu, citáty, výňatky, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu - Obsahuje též: Antiamerický postoj a amerikanizace ve válečných a poválečných filmech Akiry Kurosawy / Luboš Ptáček, s. 145–156 - Kritika a patriotismus: Sam Peckinpah vs. USA / Zdeněk Hudec, s. 157–190 - Kolektivní monografie obsahuje jak syntetické kapitoly zkoumající projevy plurality v americké, brazilské, francouzské, ruské, skotské a španělské literatuře, tak i studie o význačných autorských osobnostech literatury, filmu a komiksu jako Allen Ginsberg, Akira Kurosawa, Sam Peckinpah a Will Eisner. -- ISBN 978-80-244-2981-6 (brož.)

POETIKA

Poetika zločinu : francúzsky film noir / [editoři Martin Kaňuch a Michal Michalovič ; autoři textů Ginette Vincendeau ... et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : producer, 2012. -- 261 s. : il. -- (Edícia Cinematik). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie v textu, francouzská resumé, o autorech - Obsahuje též: Poetický realismus jako noirová inspirace / Briana Čechová, s. 49–62 - Američané také natáčejí film noir : francouzské texty ze 40. a 50. let o americkém filmu noir / Milan Hain, s. 77–93 - Asi týden v rušném městě : nesahejte na prachy Jacquesa Beckera / Václav Kofroň, s. 95–102 - Rvačka mezi muži: francouzská klasika amerického „žánru“ / Jana Bébarová, s. 103–114 - Noir podle Truffaulta: Střílejte na pianistu / Jan Křipač, s. 181–202 - Noirové nálady Bertranda Taverniera / Zdeněk Hudec, s. 246–255 - Kolektivní monografie slovenských a českých filmových kritiků a vědců v 18 textech přibližuje souvislosti francouzského filmu noir. Autoři se věnují širším kontextům, ať už historickému vývoji daného fenoménu anebo různým tendencím v rámci neho (poetický realismus...). Větší přehledové studie jsou doplněné analýzami a interpretacemi jednotlivých filmů (Černé série, Nesahejte na prachy). Do sborníku přispěl původní studií rovněž Roland-François Lack, který působí na University College London a přeložený byl i starší text profesorky z King's College London Ginette Vincendeau. -- ISBN 978-80-971098-0-6 (brož.)

POŠTA, Miroslav

Titulkujeme profesionálně / Miroslav Pošta. -- 1. vyd. -- Praha : Apostrof, 2011. -- 155 s. : il. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 151–154 - První česky psaná publikace o titulko-

vání filmů a dalších audiovizuálních děl se zamýšlí nad nejdůležitějšími aspekty titulkařské práce a nabízí mnoho praktických tipů a doporučení. Přílohy tvoří rozhovory s předními překladateli, kteří se titulování dlouhodobě věnují (Dana Hábová, Jiří Jasek, Zuzana Josková, Larelay, Andrea Svobodová). -- ISBN 978-80-904887-9-3 (brož.)

RESEARCH@FILM

Research@film : Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft / herausgegeben von Lucie Bader Egloff, Gabriela Christen und Stefan Schöbi ; [die Texte von Elke Bippus ... et all.]. -- 1. Aufl. -- Zürich : Zürcher Hochschule der Künste, 2010. -- 84 s. : il. + 1 DVD. -- (subTexte ; 04). -- Část. anglický text - Úvod, výňatky, poznámky v textu, o autorech, anglická resumé - Kolektivní monografie, která na příkladech projektů z oblasti antropologie, dokumentárního filmu, mediálních technologií a filmových studií poskytuje vhled do aktuálního evropského vědeckého myšlení. -- ISBN 978-3-906437-32-3 (brož.)

SUBJECTIVITY

Subjectivity : filmic representation and the spectator's experience / edited by Dominique Chateau. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2011. -- 272 s. : il., portréty. -- (The Key Debates. Mutations and Appropriations in European Film Studies). -- Editoriál, citáty, výňatky, poznámky na s. 207–233, o autorech - Bibliografie na s. 235–247, rejstřík jmenný, názvový a věcný - Kolektivní monografie dvanácti evropských filmologů a estetiků, kteří ve svých zasvěcených a poučných esejích zkoumají způsoby, jimiž pojem subjektivita vstoupil do filmové teorie, filozofie, historie, praxe a kritiky, zároveň však také konfrontují tento předmět s rychle se měnícím médiem. -- ISBN 978-90-896-4317-9 (brož.)

ŠLINGEROVÁ, Alena

Obraz umělce v českých hraných filmech poúnorových let [rukopis] = The image of the artist in Czech feature films after 1948 / Alena Šlengerová ; vedoucí práce Ivan Klimeš. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze - Filozofická fakulta, 2012. -- 69 l., [19] l. : (některé barev.) il. -- PC tisk - Bibliografie na l. 62–67 - Diplomová práce se zabývá zobrazením umělce v českém hraném filmu po roce 1948. V první části práce se autorčina pozornost zaměřuje na obraz umělce vyabstrahovaný z oficiálního kulturně-politického bloku. Druhá část práce je věnována analýze a interpretaci vybraných filmů, respektive těch jejich prvků, které se vztahují k tematice uměleckého života a tvorby. Předmětem analýzy je obsah filmů (se zohledněním některých relevantních vazeb na formální prostředky či dobový kontext realizace filmů), především způsob,

jakým jsou v nich konstruovány postavy umělců. -- (Váz.)

VZKAZY

Vzkazy domů = Messages home : příběhy Čechů, kteří odešli do zahraničí (emigrace a exil 1848–1989) : stories of Czechs who went abroad (emigration and exile 1848–1989) / [editorka Lucie Wittlichová ; autoři textů Ivan Dubovický ... et all. ; překlad Radek Blahe-ta]. -- 1. vyd. -- V Praze : Dny české státnosti : Labyrint, 2012. -- 359 s. : il., portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Autorka předmluvy Madeleine K. Albrightová - Obsahuje též: Gustav Machatý / Jiří Horníček - Jiří Voskovec / Václav Kofroň - Soňa Červená / Petr Koura - Petr Sís / Judita Matyášová - Vojtěch Jasný / Petra Dominková - Kolektivní monografie se zabývá fenoménem emigrace a exilu v českých moderních dějinách. Je rozdělena do pěti chronologicky řazených oddílů, které mapují hlavní vlny emigrace od roku 1848 až po poslední dny před pádem komunistického režimu v roce 1989. Úvodní historické studie charakterizují každé období a popisují důvody a příčiny vystěhovalectví a podmínky života Čechů mimo svou vlast. Zachycují, jak která doba na své krajany nahlížela a opačně - jak se exulanti či emigranti stavěli ke své rodné zemi. Stěžejní část knihy tvoří 30 příběhů Čechů, kteří v průběhu 19. a 20. století odešli do zahraničí. Na pozadí těchto konkrétních lidských osudů sledujeme nejen motivy a příčiny jejich odchodů, ale i sociální, politické a psychologické aspekty fenoménu emigrace při hledání nového domova. Mezi vybranými nalezneme známé osobnosti, jako je Gustav Machatý, Soňa Červená, Jiří Voskovec, Vojtěch Jasný a Petr Sís. -- ISBN 978-80-904980-1-3 (Dny české státnosti : váz.). -- ISBN 978-80-87260-46-3 (Labyrint : váz.)

WINZENTSEN, Franz

Franz Winzentsen / zusammengestellt von Hans-Michael Bock. -- Wilhelmshaven : Kunstschule „Die Werft“ Wilhelmshaven : CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung, 1996. -- 94 s. : il., portréty. -- (Monografie ; 1). -- Předmluva, citáty, filmografie F. Winzentsena - Sborník věnovaný dílu německého experimentálního tvůrce animovaného filmu Franze Winzentsena je složený z textů samotného umělce a rozhovorů s ním. Publikaci, která vychází při příležitosti umělcova ocenění na přehlídce 6. Wilhelmshavener Maritime Filmtage (18.–22. září 1996), je kromě bohaté obrazové dokumentace vybavena podrobnou filmografií. -- ISBN 3-930510-65-0 (brož.)

Obsah XXIV. ročníku Iluminace

Články

- MACEK, Václav: *Karel Pečený versus Pavol Čambala.*
O dvoch rokoch spolupráce Aktuality a Nástupu (1938–1940) č. 4 / s. 5–25
- SVATOŇOVÁ, Kateřina – LOŠŤÁKOVÁ, Markéta: *Pojďte k filmu!*
Role zábavních periodik při formování (obrazu) českého
(mezi)válečného filmového publika č. 1 / s. 5–23
- ŠTECHOVÁ, Markéta: *Mytologie výjimečnosti jako produkční*
ideologie televizního seriálu Proč bychom se netopili č. 2 / s. 5–27

Články k tématu

- ADAMCZAK, Marcin: *Polish Cinema after 1989: A Quest for Visibility*
and a Voice in the Market č. 4 / s. 45–59
- BLÁHOVÁ, Jindřiška: *“No Place for Peace-Mongers.”*
Charlie Chaplin, MONSIEUR VERDOUX (1947), and Czechoslovak
Communist Propaganda č. 1 / s. 69–86
- COMISKEY, Andrea: *Genre, Domestic Distribution,*
and Audiences, 1935–1945. The Case of the Western č. 3 / s. 51–67
- GARNCARZ, Joseph: *The Star System in Weimar Cinema* č. 1 / s. 31–43
- GMITERKOVÁ, Šárka: *Cinema Virtue is Blond:*
Jiřina Štěpničková (1930–1945) č. 1 / s. 45–68
- HALL, Sheldon: *Carry On, Cowboy. Roast Beef Westerns* č. 3 / s. 102–125
- HENDERSON, Stuart: *Family Resemblances.*
The Genericity of the Hollywood Sequel č. 3 / s. 31–50
- HOCK, Beata: *Coming into Age/ncy:*
Women in Filmmaking — The Hungarian Case č. 4 / s. 85–101
- CHYTILOVÁ, Vladimíra: *Olga Schoberová, a Film Star in the Context*
of Czechoslovak Cinema of the 1960s č. 1 / s. 87–112
- KRÄMER, Peter: *“Black is In”. Race and Genre in Early 1990s*
American Cinema č. 3 / s. 13–30
- MISIAK, Anna: *The Polish Film Industry under Communist Control.*
Conceptions and Misconceptions of Censorship č. 4 / s. 61–83
- MIŠKOV, Jan: *Genealogie interaktivního textu.*
Remediace literatury, divadla a filmu v Heavy Rain č. 2 / s. 65–87

NOWELL, Richard: "Between Dreams and Reality". Genre Personae, Brand Elm Street, and Repackaging the American Teen Slasher Film	č. 3 /	s. 69–101
ŠISLER, Vít: Počítačové hry na Blízkém východě. Procedurální rétorika a její role v utváření muslimské identity	č. 2 /	s. 49–64
ŠVELCH, Jaroslav: Co nám říká hra. Teoretické a metodologické přístupy k počítačové hře jako expresivnímu médiu	č. 2 /	s. 33–48
VARGA, Balázs: Take the money and...? Questions of Self-governance in the Hungarian Film Industry	č. 4 /	s. 29–43

Editorialy

GMITERKOVÁ, Šárka: České filmové hvězdy	č. 1 /	s. 25–29
NOWELL, Richard: Getting Down to Genre Business	č. 3 /	s. 5–12
SZCZEPANIK, Petr: Screen Industries in East-Central Europe	č. 4 /	s. 27–28
ŠVELCH, Jaroslav: Počítačové hry jako expresivní médium	č. 2 /	s. 29–32

Rozhovory

ČESÁLKOVÁ, Lucie: Hvězdami budou ještě chvíli hlavně lidé. Rozhovor s Ginette Vincendeau	č. 1 /	s. 113–116
NOWELL, Richard: Film Genre and the Industrial Mindset: More Work Needed. A Brief Exchange with Peter Hutchings	č. 3 /	s. 127–130
ROGOFF, Jana: O nálezu v NFA, Michailu Cechanovském a filmové hrobařině. Rozhovor s Nikolajem Izvolovem a Sergejem Kaptěrevem	č. 2 /	s. 97–108
ŠVELCH, Jaroslav: Bílá místa na mapě herního designu. Rozhovor s Jakubem Dvorským a Jaroslavem Kolářem	č. 2 /	s. 89–96

Edice a materiály

GMITERKOVÁ Šárka: Případ Hugo Haas vs. Národní divadlo (1930–1935)	č. 1 /	s. 117–131
HARVEY, Auriea – SAMYN, Michaël: Over Games	č. 2 /	s. 115–118
ROHRER, Jason: Herní design jako umění	č. 2 /	s. 111–114
ŠVELCH, Jaroslav: Manifesty nezávislých herních vývojářů	č. 2 /	s. 109–110

Ad fontes

HURTOVÁ, Jarmila: Continental-Film (1937–1946)	č. 2 /	s. 115–118
KALAŠOVÁ, Marcela: Film-Klub (1939–1956)	č. 1 /	s. 132–134
PETROVÁ, Jarmila: Artur Heller-Film 1936–1941 (1946)	č. 4 /	s. 110–112
PETROVÁ, Jarmila: P. D. C. s. r. o. (1920–1955)	č. 3 /	s. 131–134

Obzor

- BATISTOVÁ, Anna: „Cinefilové mají radši Howarda Hawkse“
(25. ročník festivalu Il Cinema Ritrovato 2011)č. 1 / s. 135–137
- BATISTOVÁ, Anna: *Bilíkova oblaka* (Petr Bilík, Ladislav Helge.
Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé
kinematografie po roce 1945)č. 1 / s. 143–149
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Vzhůru k sebekolonizaci, obsadíme nemísta*
(Jana Dudková, Slovenský film v éře transkulturality)č. 3 / s. 135–137
- BLÁHOVÁ, Jindřiška: *“They’ve Seen the Impossible ...
they’ve Lived the Incredible ...”. Repackaging Czechoslovak Films
for the US Market during the Cold*č. 3 / s. 138–143
- FRANC, Martin: *Velmi dobrý standard*
(Pavel Skopal /ed./, Naplánovaná kinematografie.
Český filmový průmysl 1945 až 1960)č. 4 / s. 113–116
- HADRAVOVÁ, Tereza: *Proč se dnes ptát po filmu jako umění*
(Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*)č. 4 / s. 117–119
- GMITERKOVÁ, Šárka: *Teď na rovinu, drahá...*
Další pohled na Jih proti severu (Molly Haskell, Frankly, My Dear.
Gone with the Wind: Revisited)č. 1 / s. 138–142
- HANZLÍK, Jan: *Bridging the Gaps* (Screen Industries
in East-Central Europe Conference, Brno 2012)č. 4 / s. 120–122
- JAMES, Gareth: *Cycles and Continuities. Understanding Media Convergence
through Media History* (Janet Staiger and Sabine Hake /eds/,
Convergence Media History)č. 3 / s. 144–147
- SZCZEPANIK, Petr: *Scenáristovy dějiny normalizace*
(Štěpán Hulík, Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace
ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973))č. 2 / s. 122–126

Obzor — diskuze a polemiky

- BILÍK, Petr: *Režisérská monografie versus habilitační práce.*
Replika na kritiku knihy Ladislav Helge. Cesta za autorským filmemč. 1 / s. 150–151
- HOLÝ, Zdeněk: *Film a neuroestetika.*
Polemika nad pojetím čísla Iluminace 4/2011č. 2 / s. 127–129
- HADRAVOVÁ, Tereza: *Na obranu neuroestetiky se entuziasmus nehodí.*
Odpověď Zdeňkovi Holémuč. 2 / s. 130–131

Projekty

- BAUER, Šimon: *Vztahy Československé televize a Československého státního filmu
v oblasti produkce v letech 1953–1972*č. 1 / s. 152–156
- JÍCHA, Marek: *Projekt Národní kino a nová terminologie v kinematografii*č. 2 / s. 132–137
- OTMAROVÁ, Alena: *Vliv polymerní podložky a podmínek uložení
na stabilitu barevných kinematografických filmů*č. 4 / s. 123–127
- SCHAEFER, Eric: *The Problem with Sexploitation Movies*č. 3 / s. 148–152

STANFIELD, Peter: Notes Towards a Theory of Cyclical Production and Topicality in American Film.....	č. 3 / s. 153–159
---	-------------------

Přílohy

<i>Z přírůstků Knihovny NFA</i>	č. 1 / s. 157–161
<i>Z přírůstků Knihovny NFA</i>	č. 2 / s. 138–142
<i>Z přírůstků Knihovny NFA</i>	č. 3 / s. 160–166
<i>Z přírůstků Knihovny NFA</i>	č. 4 / s. 128–132
<i>Obsah XXIV. ročníku</i>	č. 4 / s. 133–136

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.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.

Filmový marketing

(uzávěrka: 28. února 2013)

Hostující editorka: Marta Lamperová

Význam filmového marketingu pro filmovou praxi i pro odbornou reflexi filmu v USA a dalších západních zemích roste, zatímco v České republice je v obou zmíněných oblastech spíše podceňován. Je to dáno odlišným historickým kontextem i odlišnými finančními možnostmi amerického a evropského filmového průmyslu. Hollywoodská studia vynakládají obrovské prostředky na marketing filmů mimo jiné proto, že kinematografie byla v USA vždy chápána spíše jako obchod a zábavní průmysl a ziskovost byla zejména pro „majors“ společností rozhodujícím faktorem. Americká studia zároveň disponují finančními prostředky na rozsáhlé marketingové kampaně. Naopak v českém prostředí není na propagaci filmů dostatek prostředků, jak upozornila například *Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice* společnosti Olsberg/SPI (2006). Na jednu stranu lze slyšet stížnosti, že národní produkce ve střední a východní Evropě není zisková a nedaří se ji uplatňovat na zahraničních trzích, na druhou stranu není vůle promýšlet kvalitní marketingové strategie a pracuje se s navičným předpokladem, že dobré umění se prodá samo.

Toto přehlížení či dokonce nechut k filmovému marketingu se pak logicky přelévá i do oboru, který má kinematografii reflektovat, tedy do filmových studií, v důsledku čehož nebyla tomuto tématu u nás doposud věnována adekvátní pozornost. Přípravované číslo *Iluminace* směřuje k naplnění dvou hlavních cílů: 1) Je třeba upozornit na význam marketingu pro domácí filmově-výrobní praxi, protože bez marketingu nelze vybudovat konkurenceschopnou filmovou výrobu. Marketingovou strategii přitom nelze začít připravovat a realizovat, až když je dílo dokončené, musí se táhnout celým procesem výroby od vývoje až po hotový film; měla by také zohledňovat nové fenomény, jako jsou sociální sítě, crowdfunding apod. 2) Marketing by se měl stát i u nás legitimním předmětem výzkumu. Představuje totiž důležitou součást (především americké) filmové kultury, která může prostřednictvím marketingových kampaní formovat a měnit očekávání, preference i zvyky diváků.

Vzhledem k interdisciplinárnímu charakteru filmového marketingu můžeme rozlišit několik typů publikací, které se k předmětu našeho zájmu váží. V první řadě jsou to publikace odborníků z marketingové oblasti sloužící primárně jako návod pro filmově-výrobní a filmově-distribuční praxi. Z této pozice píší o marketingu filmu například Sibylle Kurzová, Esther van Messelová a Björn Koll v publikaci *Low-Budget-Filme. Marketing und Vertrieb optimieren* (2006), Annika Phamová, Neil Watson a John Durie v knize *Marketing and Selling Your Film Around the World* (2000) nebo Finola Kerriganová v knize *Film Marketing* (2010). Obdobných publikací lze nalézt celou řadu.

Zadruhé jde o odborné reflexe filmového marketingu například z pozic sociologických, ekonomických a historických. V této souvislosti lze uvést studii sociologa Shyona Baumanna „Marketing, Cultural Hierarchy, and the Relevance of Critics: Film in the United States, 1935–1980“ (2002), v níž autor provedl obsahovou analýzu reklamy na filmy v novinách a zaměřil se na to, jaký význam mělo v reklamě v průběhu historie slovo filmových kritiků. Ekonomicky orientované studie reprezentuje například práce Jaye Praga a Jamese Casavanta „An Empirical Study of the Determinants of Revenues and Marketing Expenditures in the Motion Picture Industry“ (1994). Autoři svou analýzou prokázali, že filmový marketing má přímý a významný vliv na finanční úspěšnost filmů. Různorodost ekonomicky orientovaných pří-

stupů k marketingu týkajícího se filmu dokládá také studie Simona Hudsona „Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives“ (2006). Jak název napovídá, zde se autoři nezajímali o marketing filmů, ale o marketing destinací a rozvoj turismu založený na faktu, že se v určité lokalitě točil film nebo že byla tato destinace ve filmu vyobrazena (ať už se film točil kdekoliv). V současnosti je toto téma aktuální i v českém prostředí, jak ukázalo i téma letošního Fóra cestovního ruchu se zaměřením na „Film a marketing destinace“. Z historické perspektivy pohlíží na význam filmového marketingu například Justin Wyatt ve své průkopnické knize *High concept: Movies and Marketing in Hollywood*, kde sleduje specifické marketingové strategie tzv. blockbustera vysokého pojetí od druhé poloviny 70. let do druhé poloviny 80. let. Mohli bychom v tomto výčtu pokračovat dále, chtěli jsme však upozornit alespoň na nejzajímavější typy výzkumů realizovaných v oblasti filmového marketingu. Příspěvky se pochopitelně nemusí omezovat na zmíněné okruhy studií. Mezi vítanými tématy jsou mimo jiné:

- případové studie marketingových strategií konkrétních filmů,
- marketing českých a slovenských filmů v historické perspektivě,
- obsahové analýzy reklamních kampaní na filmy,
- analýzy teaserů a trailerů,
- ekonomické analýzy dopadu marketingových kampaní na úspěšnost filmů,
- kinoreklama,
- kvalitativní a kvantitativní výzkumy zaměřené na marketery a distributory filmů,
- filmový turismus a destinační marketing.

Stručný výběr literatury:

Shyon Baumann, Marketing, Cultural Hierarchy, and the Relevance of Critics: Film in the United States, 1935–1980. *Poetics* 30, 2002, s. 243–262.

Sue Beeton, *Film-Induced Tourism*. Clevedon: Channel View Publications 2005.

Mark Steven Bosko, *The Complete Independent Movie Marketing Handbook*. Studio City: Michael Wiese Productions 2003.

Simon Hudson, Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives. *Journal of Travel Research* 44, 2006, č. 4, s. 387–396.

Simon Hudson – J. R. Brent Ritchie, Film Tourism and Destination Marketing: The Case of Captain Corelli's Mandolin. *Journal of Vacation Marketing* 12, 2006, č. 3, s. 256–268.

Finola Kerrigan, *Film Marketing*. Oxford: Elsevier 2010.

Finola Kerrigan – Peter Fraser – Mustafa Özbilgin, *Arts Marketing*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004.

Sibylle Kurz – Esther van Messel – Bjoern Koll, *Low-Budget-Filme. Marketing und Vertrieb optimieren*. Konsatz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.

Olsberg/SPI, *Studie ekonomického vlivu filmového průmyslu v České republice*. Praha: MK ČR, 2006.

Annika Pham – Neil Watson – John Durie, *Marketing and Selling Your Film Around the World*. Los Angeles: Silman-James Press 2000.

Jay Prag – James Casavant, An Empirical Study of the Determinants of Revenues and Marketing Expenditures in the Motion Picture Industry. *Journal of Cultural Economics* 18, 1994, č. 3, s. 217–235.

Justin Wyatt, *High concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Texas: University of Texas Press 1994.

3/2013

Screen Industries in East-Central Europe: Cultural Policies and Political Culture
Special English-Language Edition

(deadline 30 April 2013)

The collection of articles has its origin in a conference on film and TV industries in the region held in Brno in November 2012 under the same title.

4/2013

Beyond "Malé, ale naše": Czech and Slovak Cinemas as Transnational Cinemas
Special English-Language Edition

(deadline 31 July 2013)

Guest Editors: Alice Lovejoy – Nataša Ďurovičová

In world film historiography, the current pressures of globalization have led to a general downplaying of the paradigm of national cinema in favor of transnational perspectives.¹⁾ By contrast, the post-1989 "detotalization" of East/Central Europe that gave birth to a dozen newly devolved nation-states also had direct consequences for writing film history. The dominant historical research soon came to focus on newly minted "unitary one-nation cinemas" — Czech, Slovak, Ukrainian, Serbian, Montenegrin, Latvian, etc. — born from the ruins of federated cultural formations.

Yet throughout the course of most of the 20th century, East/Central European filmmaking was, in some form or another, always also a part of a larger trans- or supranational configuration. Well beyond the level of individual film productions or bilateral co-production agreements, transnational force-fields exercised a gravitational pull on the scale, and often on the very concept, of a cinema for any imagined "national" community. After all, like film industries in other small countries, the E/CE cinemas had to find ways to persist in the shifting regimes of cultural and political power by relying on 'strategic resourcefulness,'²⁾ that is, had to continuously gauge the wider political and cultural fields in which they operated. In other words, the historical objects today so plainly and so self-evidently identified as "Czech cinema," "Slovak cinema," etc. disavow their ongoing dependence on, and debt to films, film discourses, film practices and film industries that are not-Czech, not-Slovak, etc.

This volume seeks to examine such strategies in the cinemas of the Czech and Slovak lands, which have, variously, been an integral part of the cinema of the Austro-Hungarian Empire, a part of the multinational Czechoslovak Republic, a sheltered production space within the World War II Protectorate of Bohemia and Moravia (in the case of the Czech lands), a competitive partner in the Socialist block/Comecon trade exchange structure, two among many participants of the Eurimages/MEDIA group, or two minor film industries competing in the global media market. These configurations—all of which exceed the concept and borders of the Czech and Slovak state—have nonetheless been crucial to the development of "national" film practice, culture, and style on all levels, and beyond individual film productions: whether in the choices of production strategies, genres or stars in the thirty-some years from the beginning of film production in Prague at the turn of the 20th century until the end of the first Republic, the film politics with regard to national minorities as well as multilingual versions in the same era, the development of dramaturgical practices in the Czech and Slovak studios, in the "Czechoslovak road to socialism" that films of the early 1950s imagined, in E.U.-sponsored documentaries, in the persistence of a "bi-national" Czech-Slovak media market after the split of the two republics, the profiling politics of international film festivals in the Czech and Slovak republics, etc.

With the goal of expanding theoretical and analytical approaches to the historical and contemporary geopolitics of East/Central European cinema, we invite contributions that will investigate, theorize, and analyze the ways in which Czech and Slovak cinemas have been

shaped by their long-standing and dynamic position in a variety of larger networks. We particularly welcome studies that examine under- or unexplored films or archival sources, that extend beyond canonical works, periods, and genres (e.g., fiction features), and that integrate theoretical and historiographical approaches.

Proposals for issue 4/2013 (3–600 words) are due to the editors Nataša Ďurovičová (University of Iowa) and Alice Lovejoy (University of Minnesota), via natasa-durovicova@uiowa.edu and alovejoy@umn.edu on May 1, 2012. The contributions (5–7000 words) may be in English, Czech or Slovak. The contributors will be notified on July 1, 2012; the essays will be due on July 31, 2013.

-
- 1) E.g. Mette Hjort, On the Plurality of Cinematic Transnationalism. In: Nataša Ďurovičová – Kathleen Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Practices*. New York: Routledge 2009, pp. 13–33. For an example of an attempt to methodically write a “denationalized” world cinema history, see e.g. the Italian multivolume history Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale: L'Europa. Miti, luoghi, divi*. Torino: Einaudi 1999.
 - 2) Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press 2005, p. ix.

Filmové festivaly

(uzávěrka 30. listopadu 2013)

Hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Abstrakty příspěvků v rozsahu max. 200 slov zasílejte do 10. září 2013 na adresy jindriska_blahova@yahoo.com a lucie.cesalkova@nfa.cz

Výzkum filmových festivalů je rapidně se vyvíjející disciplínou. Nárůst pozornosti, kterou festivalům jako součásti globální ekonomiky filmového průmyslu vědci věnují, odráží do značné míry exponenciální nárůst festivalů samotných za uplynulá dvě desetiletí. Statisticky připadá na každý den v roce minimálně jeden festival, přehlídku pořádá každé větší město. Roste žánrová a funkční pestrost festivalů. Už nejsou jen „filmovými konferencemi“ hostícími kinematografický svět, platformou pro předvedení esteticky hodnotných filmů, oslavou uměleckých a tvůrčích kvalit či „národních“ kinematografií a s nimi úzce spojené ideologické či nacionalistické agendy. V porovnání s desetiletími po 2. světové válce, kdy byly filmové festivaly nedílnou součástí kulturní a veřejné diplomacie, studenoválečné geo-politiky a specificky napojené na struktury lokálních filmových průmyslů, plní v současnosti festivaly mimo jiné sociálně-aktivistickou funkci (gender, lidsko-právní otázky, rasa, etnika, demografické skupiny), přispívají k emancipaci menšin, formování a upevňování fanouškovských komunit (žánrové festivaly), kulturní diverzifikaci ve společnosti, nebo slouží k rozvoji a oživení lokálních/místních ekonomik (regionu či turismu). Pomyslné tektonické desky festivalů se zároveň posouvají. Zatímco západní Evropa, kde festivaly vznikly jako fenomén po 2. světové válce, zažívá boom úzce specializovaných mikro-festivalů, v Asii či na Blízkém Východě vznikají po vzoru zavedených „A“ přehlídek vysoko-rozpočtové akce.

I nadále jsou festivaly propojené s politikou v širším slova smyslu (jak politikou národních států, tak kulturní politikou nadnárodních formací jako EU) a kultivují určitý typ diváka, ovlivňují stratifikaci kulturní sféry, přiřazují hodnoty a utvářejí kánony, jsou sociologickým fenoménem a integrální součástí celosvětové čím dál tím propojenější filmové ekonomiky — fungují jako distribuční kanály, jako filmové trhy, burzy námětů (pitching fóra), huby (sociální i funkčně-praktické) pro setkávání zástupců filmového průmyslu, místa, kde se formuluje audiovizuální politika. Čím dál tím častěji vstupují do produkce filmů (např. Berlinale či Rotterdam).

V prostoru festivalů, charakterizovaných Manuelem Castellsem jako „prostory toku“, se tak protínají kultura, ekonomika, ideologie, politika, estetika a koexistují a soupeří spolu na specificky, z každodennosti vyčleněném prostoru, aktéři sledující rozdílné zájmy od zástupců filmového průmyslu, přes politiky, lobbisty, novináře, až po publika. Festivaly samotné pak neexistují izolovaně, ale v propojeném celosvětovém okruhu či síti (Elsaesser 2004). Právě teoreticky motivovaná snaha o pochopení fungování festivalů jako systému představuje jednu z hlavních větví jejich výzkumu (De Valck 2005). Paralelně s ní se stejně intenzivně historici věnují výzkumu dějin festivalů s důrazem na politické a nacionalistické aspekty hlavně v raném období existence festivalů a během Studené války (Karl 2007, Fehrenbach 1995, Kötzing 2007); přičemž se důraz historického výzkumu posunul v uplynulých několika letech k otázkám trans-nacionalismu, nad-národních struktur a globalizace (Moine, 2007, Evans 2007, Mazdon 2007, Bláhová 2012). Festivaly jsou zkoumány jako sociologický fenomén (Ethis 2001, Dayan 2000), z hlediska distribuce (Iordanová 2008), trhu (Chin 1997) a marke-

tingu, imaginárních komunit (Iordanová-Cheung 2010) i jako pole pro studium hvězd a kultury celebrit (Schwartz 2007). Festivalům jako ze své povahy interdisciplinárnímu fenoménu se věnují stále více i akademici ne-filmových disciplín jako je management či ekonomie, kteří rozšiřují teoretické přístupy k výzkumu festivalů. Soustředí se přitom hlavně na jejich organizaci a financování (Rüling a Strandgaard 2010) a na analýzu z hlediska lokálního rozvoje, veřejné sféry či turismu (Ross 2004).

Festivalové tematické číslo *Illuminace* se zaměří primárně, i když nikoliv výhradně, na region střední Evropy, který představuje z historického i současného hlediska oblast bohatou na možnosti výzkumu filmových festivalů, ale do značné míry oblast stále zastíněnou výzkumem festivalů v západní Evropě či jiných regionech jako je Asie. Cílem čísla je rozšířit chápání funkcí festivalů ve specifických podmínkách „národních“ průmyslů (ať už z ideologického nebo praktického hlediska) i jako součást transnacionální ekonomiky, jejich financování, programování, napojení na globální festivalový okruh a otevřít uvažování o modelech festivalů charakteristických pro specifická historická období a politické režimy. Možné tematické okruhy příspěvků tak jsou:

- Historie filmových festivalů, s důrazem na transformaci po roce 1989
- Rozdílné, dobové a politicky podmíněné modely festivalů
- Filmové festivaly, distribuce a marketing (systémové i případové studie)
- Ekonomika festivalů: filmové festivaly jako trhy
- Festivaly a kreativní průmysl
- Financování filmových festivalů (dotační politika, nadnárodní struktury)
- Programování a programová politika
- Festivaly a (kulturní) politika
- Ideologická a diskurzivní funkce festivalů: formování „národních“ kinematografií, „národní identity“ a transnacionální toky
- Festivaly jako sociologický fenomén: formování diváka a jejich sociální funkce
- Festivaly a digitalizace

Stručný výběr literatury:

Jindřiška Bláhová, Národní, mezinárodní, globální: Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních/Karlovy Vary, 1946–1956. In: Pavel Skopal (ed), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia 2012, s. 174–211.

Diane Burgess, Bridging the Gap: Film Festival Governance, Public Partners and the 'Vexing' Problem of Film Distribution. *Canadian Journal of Film Studies* 21, 2012, č. 1.

Daniel Dayan, Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. In: Ib Bondebjerg (ed), *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press 2000, s. 43–52.

Marijke de Valck, Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 31–51.

Marijke de Valck, Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia. In: Marijke de Valck–Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 97–109.

Thomas Elsaesser, Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe, in *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 82–107.

Emmanuel Ethis, *Aux Marchés du Palais: Le Festival de Cannes sous le Regard des Sciences Sociales*. Paris: La Documentation Française, 2001

- Owen Evans, Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* 15, 2007, č. 1, s. 23–33.
- Heidi Fehrenbach, Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s. In: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press 1995, s. 234–59.
- Daryl Chin, Open Circuits, Closed Markets: Festivals and Expositions of Film and Video. *Performing Arts Journal* 23, 2001, č. 1, s. 33–47.
- Dina Iordanova – Regan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies with College Gate Press 2009.
- Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies 2010.
- Andreas Kötzing, Filmfestivals als historische Quelle. *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland* 40, 2007, č. 4, s. 693–699.
- Caroline Moine, Blicke über den Eisernen Vorhang: Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg 1945–1968. In: Lars Karl (ed), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 255–278.
- Lucy Mazdon, Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival. *Modern and Contemporary France* 15, 2007, č. 1, s. 9–20.
- Lars Karl, Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog: Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959–1971. In: Lars Karl (ed), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 279–98.
- Deret Ross, Festivals, Events and the Destination. In: Ian Yeoman, Martin Robertson, Jane Ali-Knight, Siobhan Drummond–Una McMahon-Beattie (eds.), *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004, s. 32–51.
- Charles-Clemens Rüling–Pedersen J. Strandgaard, Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management* 26, 2010, s. 318–323.
- Vanessa Schwartz, The Cannes Film Festival and the Marketing of Cosmopolitanism. In: *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*. Chicago/London: University of Chicago Press 2007, s. 56–99.

1/2015

American Cinema and Youth: New Global Histories

Special English-Language Issue

Guest editor: Richard Nowell

Please send by 31 August 2013 a 200 word abstract and a 100 word academic bio to richard_nowell@hotmail.com. Notifications of acceptance will be issued by 30 September 2013. Essays are to be 6,000–7,500 words (inc. footnotes and a brief abstract). This issue of *Illuminace* will be published in hardcopy in spring 2015 and be accessible through EBSCO and ProQuest.

Scholarship on American cinema and youth has been dominated by symptomatic readings of Hollywood teen films (Lewis 1992; Shary 2002; 2005). The heralding of onscreen depictions of young Americans as by-products of the (US) social or psychological zeitgeist has led this important media-audience relationship to be largely cast as celluloid “signs of the times”. Broadening understandings of the multifaceted historical dimensions of American cinema and youth is both salient and timely, not least because Hollywood has occupied a preeminent position on major world markets, and not least because their numbers, loyalty, and supposed vulnerability have made young movie-watchers a point of interest for producers, marketers, politicians, watchdogs, and public-sphere claims-makers of one sort or another.

Accordingly, this English-language issue of *Illuminace* seeks to develop existing knowledge of American cinema and youth through original scholarship that draws upon archival research and is rooted in either the film-centered New Film History (Chapman et al 2007) or the reception-oriented New Cinema History (Maltby et al 2011). To respect the transnational character of the relationship, the issue will approach the social, political, industrial, and aesthetic dimensions of American cinema and youth both in the US and internationally. Proposals are invited on, but are not restricted to, the following topics:

- Production and/or distributors of American youth cinema (in the US and abroad)
- US/Overseas youth-oriented co-productions (in the US and abroad)
- Adapting American youth-oriented filmic models overseas
- Marketing American youth-centered and youth-oriented films (in the US and abroad)
- Young American stars and starlets (in the US and abroad)
- Political elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Critical elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Youth audiences and American cinema (in the US and abroad)

Richard Nowell teaches American cinema at the American Studies Department of Charles University in Prague. He is the author of *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (Continuum, 2011), has served as a contributing editor to an English-language issue of *Illuminace* on the topic of genre and the movie business, and is the editor of the forthcoming collection *Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema* (Bloomsbury). He has also published articles in among others *Cinema Journal*, *InMedia*, the *Journal of Film and Video*, the *New Review of Film and Television Studies*, and *Post-Script*.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczebran@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před 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 navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekcí „Autoři článků“.



Knihovna Národního filmového archivu

70 let (1943–2013)

Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1

studovna v centru Prahy nad kinem Ponrepo
v historickém prostředí Konviktu
otevřeno ÚT, ČT 9–12, 13–17, PÁ 9–12
tel. +420 226 211 865

- největší specializovaná knihovna filmové literatury v České republice
- on-line katalog a článková bibliografická databáze o obsahu 152.000 záznamů
<http://arl.nfa.cz>
- Digitální knihovna NFA s fulltextovým vyhledáváním o obsahu 110 titulů českých filmových periodik období 1911–2000 s rozsahem 320.000 stran
<http://library.nfa.cz>
- otevřena všem studentům, pedagogům, vědeckým pracovníkům, novinářům a zájemcům o film
- ve fondu 120 000 svazků a přes 820 časopiseckých titulů z domova a ze zahraničí
- sbírka 10 000 filmových scénářů
- archiv článků z denního tisku s filmovou tematikou od roku 1939 do současnosti
- filmové encyklopedie
- biografie filmových tvůrců
- filmologická literatura
- filmové ročenky z celého světa
- katalogy z filmových festivalů a přehlídek z domova i ze zahraničí
- uměleckohistorická a uměnovědná literatura
- zfilmovaná beletrie
- vzdálený přístup do informačních zdrojů 24 hodin denně pro uživatele Knihovny NFA prostřednictvím osobního konta
- faktografická databáze se 72 000 záznamy (personálie, filmy, akce)
- více informací na stránkách Knihovny NFA
<http://www.nfa.cz/knihovna.html>



Informační zdroje Národního filmového archivu www.nfa.cz

On-line katalog *Český hraný film 1898–1970*

- » <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm>
- česko-anglická filmografická databáze s obsahy filmů vytvořená filmovými historiky NFA

On-line katalog Knihovny NFA

- » <http://arl.nfa.cz>
- článková bibliografie z českého filmového tisku
- katalog fondu knihovny
- 140 000 bibliografických záznamů
- 69 000 faktografických záznamů (personálie, filmy, akce)

Digitální knihovna NFA

- » <http://library.nfa.cz>
- periodika a knižní tituly ze sbírek Knihovny Národního filmového archivu se zaměřením na film a kinematografii o rozsahu 320 000 stran s fulltextovým vyhledáváním

Filmová ročenka

- » <http://web.nfa.cz/FilmovaRocenka/2007>
- komplexní informace o české kinematografii za dané období
- vychází od roku 1992, od roku 2007 v podobě databáze na CD-ROM
- česko-anglická ukázková verze ročníku 2007 volně přístupná na internetu
- ročníky 2007, 2008, 2009, 2010 v databázové podobě přístupny v intranetu NFA

Filmový přehled

- » <http://web.nfa.cz/fp>
- nejstarší český vycházející filmový časopis (letos 73 let)
- od roku 2001 i v elektronické verzi (pro předplatitele)
- komplexní informace o české (původně československé) filmové distribuci

Iluminace

- » <http://www.iluminace.cz>
 - odborný filmologický čtvrtletník vycházející od roku 1989
 - od roku 2001 na webu s vybranými volně přístupnými plnými texty
-

A/ konference

A/ ■■■■■■
KONFERENCE

CALL FOR PAPERS

Studentská konference

kdy: 7. - 8. března 2013

kde: Umělecké centrum Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Univerzitní 3

web: avkonference.wordpress.com

O konferenci

A/konference se snaží mapovat studentskou teoretickou a historiografickou aktivitu v oblastech filmových studií, televizních studií a nových médií. V průběhu zimního semestru 2012 se v Olomouci uskutečnila první konference se zaměřením na filmová studia. Na ní navazuje v letním semestru 2013 konference věnovaná televizním studiím a novým médiím. Tento model by měl být zachován i do dalších ročníků.

Témata

- Remediace a její využití v televizním průmyslu
- Narativní strategie v soudobé televizní produkci
- Fenomén fandomu optikou recepčních studií
- Formát reality show a jeho proměny
- Počítačové hry a jejich specifika

Proč tato témata?

Téma **remediace** odráží jednu z hlavních tendencí proměny televizního průmyslu. Využití jiných technologických bází ve zpřístupnění obsahu s sebou přineslo mnoho problémů, jež nebyly dosud v českém prostředí řádně reflektovány. Jedná se zejména o způsob reprezentace obsahu webových stránek, vztahu televizních stanic k merchandisingu propagujícím seriály nebo nové využití platform facebooku, youtube či VOD.

Sekcí **Narativní strategie v soudobé televizní produkci** pak chceme upozornit na měnící se vyprávěcí techniky v televizních fikčních pořadech. Inspirací pro toto téma bylo letošní vydání knihy Jasona Mittella *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* ve kterém poukazuje na jednoznačný odklon od epizodického narativu směrem ke komplexnímu vyprávění. Tyto posuny u nás zatím nebyly kriticky dostatečně akcentovány a tedy je jednou z hlavních motivací na ně poukázat.

Zkoumání **fandomu** optikou recepčních studií má samozřejmě svou tradici a probíhalo již dříve. Výzkum se však zaměřoval spíše na text a publikum nebylo příliš zohledňováno. Téma by tak mělo zahrnovat nejen průzkum samotných fan fiction, ale také sociálního postavení fanoušků, jejich mediálních návyků, koexistenci v rámci komunit, aktivitu v rámci skupiny atd.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2012

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Lucie Česálková, Jan Hanzlík, Ivan Klimeš,
Petr Szczepanik

Redakční rada / Editorial Board:

Anna Batistová, Petr Bednařík, Petr Bilík, Karel Čada,
Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz
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

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie-cesalkova@nfa.cz. / Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového
archivu a České společnosti pro filmová studia. /
Iluminace is a publishing venue of the National Film
Archive and the Czech Society for Film Studies.

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz.

Tisk / Print: Marten, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2012. /

The manuscript was submitted in December 2012.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 85,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku
vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 460,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 360,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel
získat sadu katalogu Český hraný film I–VI 1898–1993
v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11,
110 01 Praha 1; e-mail: stepana.erhartova@nfa.cz,
telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 17 (Europe) or US\$ 25.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 60

Private: € 40

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 90

Private: US\$ 60

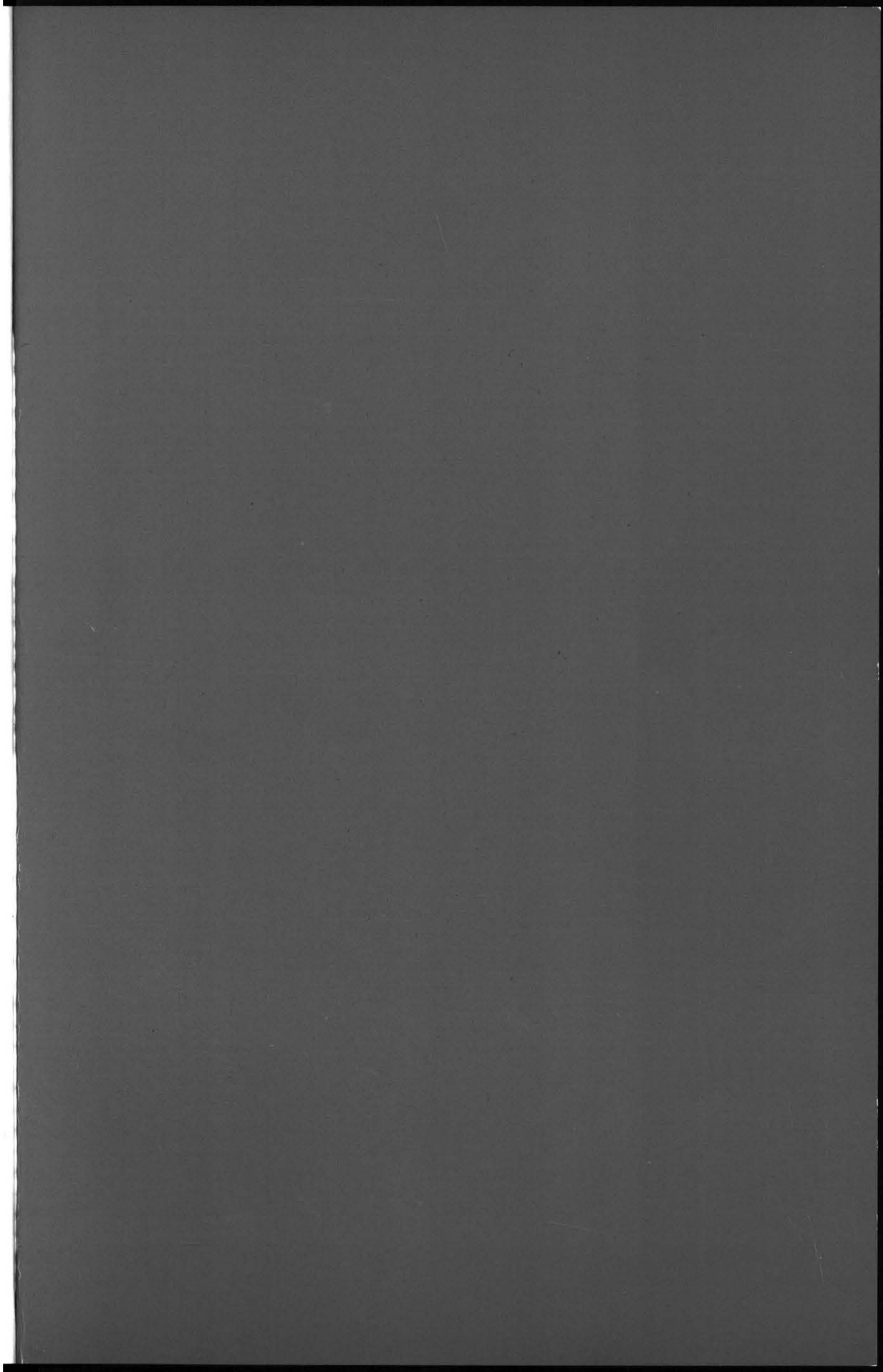
Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, produkční oddělení –
odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: stepana.erhartova@nfa.cz,
tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích ProQuest a Ebsco. /
Iluminace is available electronically through ProQuest
and Ebsco.

MK ČR E 55255; MČ 47285

ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv



35029/2012/4

CONTENTS ILLUMINACE 4/2012



10110488 Národní filmový archiv

MAIN TOPIC:
SCREEN INDUSTRIES IN EAST-CENTRAL EUROPE

ARTICLES

Václav Macek: Karel Pečený vs. Pavol Čambala.

Two Years of Cooperation Between Aktualita and Nástup (1938–1940)

THEME ARTICLES

Editorial

Balázs Varga: Take the Money and...? Questions of Self-governance in the Hungarian Film Industry

Marcin Adamczak: Polish Cinema after 1989. A Quest for Visibility and a Voice in the Market

Anna Misiak: The Polish Film Industry under Communist Control.

Conceptions and Misconceptions of Censorship

Beata Hock: Coming into Age/ncy. Women in Filmmaking — The Hungarian Case

FILM INDUSTRY VOICES

Pavel Berčík: Measure for Measure. The Beginnings of Minority Coproduction in the Czech Republic