

IIIIII 2



ILUMINACE

2

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2016



35029/2016/2

Front cover / Na obálce:

Miloš Havránek ve filmu ZACHRÁNCE (Milan Kazda – M. Havránek, 1962) – 3. místo v kategorii Satira na Brněnské 16 v roce 1962. / Miloš Havránek in the film ZACHRÁNCE / SAVIOR (Milan Kazda – M. Havránek, 1962).

ILUMINACE

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

2 / 2016

Ročník / Volume 28

TÉMA / MAIN TOPIC:
AMATÉRSKÝ FILM V ZEMÍCH VÝCHODNÍHO BLOKU

Editori:
Lucie Česálková – Jiří Horníček

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Maria Vinogradova: Socialistická filmová tvorba vs. Gosplan. Budování infrastruktury sovětského amatérského filmu	9
Melinda Blos-Jániová: Pátrání po ztracených obrazech. Dějiny rumunského amatérského filmu z pohledu orální historie a vzdělávacích příruček	29
Veronika Jančová: Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem	45
Kateřina Svatoňová: (Ne)profesionální experimenty s rodinou. Rodinné filmy (Jaroslava Kučery) jako příklad umělecké praxe	61

Analýza

Aleš Merenus: Výborné divadlo jako hezký film aneb Archeologie filmových HRÁTEK S ČERTEM	77
--	----

Rozhovor

Kateřina Krtilová – Johannes Bennke: Technologie vnímání — k filozofii digitálních médií. Rozhovor s Markem Hansenem	105
--	-----

Ad fontes

Marcela Týfová: Baalfilm (1934–1955)	117
Věroslav Hába: Šťastný návrat ztracené manekýnky. Případ identifikace pohřešovaného filmu	121

Obzor

Ferdinand Fořt: Film (nejen) v autorskoprávních souvislostech (Ivan David, Filmové právo)	126
Jan Hanzlík: Postsocialismus mezi krizí a euforií (Konference CineMedia — Cinema and Visual Culture in Post-Communist Europe: From Crisis to Euphoria and Back Again, Kluž)	129

Přílohy

Z přírůstků Knihovny NFA	132
--------------------------------	-----

CONTENTS

Themed Articles

Editorial	5
Maria Vinogradova: Socialist Movie Making vs. Gosplan. Establishing an Infrastructure for the Soviet Amateur Cinema.....	9
Melinda Bloss-Jáni: Excavating Amateur Films from the Socialist Romania. Making Sense of Cine-amateur History Through Oral Histories and Educational Handbooks.....	29
Veronika Jančová: A Semi-professional or a “Professional Amateur”? Filmmaking between Amateurism and Professionalism	45
Kateřina Svatoňová: (Non)professional Experiments with a Family. Family Films (of Jan Kučera) as an Example of Artistic Practice.....	61

Analysis

Aleš Merenus: Excellent Theater as a Nice Film or Archeology of HRÁTKY S ČERTEM.....	77
---	----

Interview

Kateřina Krtilová – Johannes Bennke: Technology of Senses — Towards Philosophy of Digital Media. An Interview with Mark Hansen.....	105
---	-----

Ad Fontes

Marcela Týřová: Baalfilm (1934–1955).....	117
Věroslav Hába: Happy Return of a Lost Mannequin. The Case of Identification of a Missing Film	121

Horizon

Ferdinand Fořt: Film (not only) in the Copyright Context (Ivan David, Filmové právo)	126
Jan Hanzlík: Postsocialism between Crisis and Euphoria (CineMedia — Cinema and Visual Culture in Post-Communist Europe: From Crisis to Euphoria and Back Again, Kluž)	129

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library	132
--	-----

Knihovna Národního filmového archivu



10114996

114996

**NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA**

Amatérský film v zemích východního bloku

Tvrzení, že amatérský film stojí na okraji zájmu filmové historiografie, se postupem času mění v klišé, jehož obsah už zcela neodpovídá skutečnosti. I když v šíři a detailnosti zkoumání tato oblast nikdy nebude moci konkurovat úrovni zpracování kinematografie profesionální, není sporu, že od přelomu 80. a 90. let minulého století, kdy se především v západní Evropě a USA aktivity části odborné filmově-historické obce a filmařských profesionálů-dokumentaristů intenzivněji soustředí na díla dosud opomíjené kinematografické praxe, se amatérské a rodinné filmování těší stále čtenější badatelské pozornosti. V průkopnických dobách ojediněle vydávané publikace či specializovaná monotematická čísla odborných časopisů (*The Journal of Film and Video, Communication, Film History*) v současnosti nahradily každoroční editorské počiny, na nichž se podílejí akademické instituce (University of Glasgow, Ludwig Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft) a specializované archivy (Centre national de l'audiovisuel Luxembourg, Austrian Film Museum Vienna).¹⁾

Pokusy o propojení zájemců o amatérský film se v Evropě na konci 80. let odehrávaly prakticky bez účasti zástupců zemí z východního bloku. Podobně tomu bylo i v případě založení asociace Inédits: Amateur Films / Memory of Europe (dále Inédits) v roce 1991, v níž jedinou výjimku představoval maďarský filmař Péter Forgács. Pražská konference Inédits organizovaná v roce 2014 Národním filmovým archivem (dále NFA) se soustředila právě na teritorium bývalých socialistických států s cílem navázat nové profesionální kontakty a zjistit, jaká je v jednotlivých zemích situace v archivaci amatérského materiálu.²⁾ Setkání v Praze ukázalo, že výzkum neprofesionální kinematografie ve východní

1) Sonja K m e c – Viviane Th ill (eds.), *Tourists @ Nomads. Amateur Images of Migration*. Marburg: Jonas Verlag, 2012. Ryan Sh and – Ian Craven (eds.), *Small-gauge Storytelling. Discovering the Amateur Fiction Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013. Jean-Pierre B e r t i n - M a g h i t, *Lettres filmées d'Algérie: des soldats à la caméra (1954–1962)*. Paris: Nouveau monde éditions 2015. Siegfried M a t t l – Carina L e s k y – V r ä ä t h Ö h n e r – Ingo Z e c h n e r (eds.), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Wien: Austrian Film Museum 2015.

2) Jiří H o r n í č e k, Amatérský film v zemích východního bloku. Konference Inédits v Praze (30. října až 1. listopadu 2014). *Iluminace* 27, 2015, č. 1, s. 106–108.

Evropě je většinou výsledkem osobního zájmu a nadšení jednotlivců, badatelů a filmařů, a nikoli cílené podpory ze strany státu a jím spravovaných institucí.

Soubor čtyř původních studií v tomto čísle *Illuminace* na téma pražské konference — Amatérský film v zemích východního bloku — navazuje a zajímavým způsobem jej rozšiřuje. Všechny texty, byť s různou mírou intenzity, se dotýkají vzájemného vztahu amatérské a profesionální tvorby, ať už v rámci celého kinematografického systému v dané zemi nebo na příkladu individuálního filmaře. V souvislosti s tím autorky narážejí na problém obtížného vymezení jasných hranic mezi amatérským a profesionálním filmem. Přitom se stejně rozostřeným rozhraním se potýkáme i v případě přiřazení některých děl ke kategoriím rodinné, amatérské či nezávislé tvorby. Navzdory specifickým podmínkám v každé ze zemí, kterým se texty věnují (Sovětskému svazu, Rumunsku a Československu), nacházíme v popisovaných historických okolnostech shodné organizační či provozní detaily, které záliba v amatérském filmování provozovaná v podmínkách centrálně řízené společnosti vždy přinášela.

Studie Marie Vinogradové se opírá o pečlivý průzkum primárních archivních pramenů písemných i filmových a ličí velmi pozvolný proces etablování kinoamatérských aktivit v hierarchii sovětské kinematografie, respektive celé společnosti. Ten se vzhledem ke specifickým politickým a ekonomickým podmínkám lišil od dění v zemích střední a západní Evropy v meziválečném a poválečném období. Autorka tak odhaluje mimo jiné příčiny toho, proč se v Sovětském svazu i po válce používal jinde pro amatéry atypický formát 35 mm, a s oporou v pracích historiků ekonomických vztahů v Sovětském svazu upozorňuje na zvláštní systém tzv. směny a očekávání, tedy systém rozličných protislužeb, s jejichž pomocí amatéři řešili nedostatky technického vybavení.

Jestliže Marie Vinogradová využívá metodu orální historie k doplnění informací z archivních pramenů, práce Melindy Blos-Jániové je na této metodě založena. Popis proměn mediální praxe amatérského filmování v rámci tří generací Haázových, rodiny maďarského původu žijící v severní části Rumunska, slouží autorce jako příklady chování kreativní osobnosti v podmínkách totalitního státu. Její text také naráží na jeden z badatelských problémů v oblasti amatérské kinematografie, a to nedostupnost původních dobových filmů, které se v průběhu času ztratily nebo byly zničeny v období dramatických společenských změn.

Veronika Jančová se soustředí na dosud nedotknuté téma existence podnikových filmových studií v Československu a na výrobu průmyslových filmů, které vznikaly nejen v těchto specifických produkčních podmínkách, v nichž se prolínaly znaky charakterizující jak amatérskou, tak profesionální výrobu, ale také v ryze amatérských filmových klubech. Autorka rozkrývá organizační status podnikových studií v rámci společenského a filmového prostředí, přičemž vnímá amatérský film spíše jako tvůrčí oblast paralelní k profesionální kinematografii než jako její alternativu.

Studie Kateřiny Svatoňové se v kontextu tematického bloku vymyká svým zaměřením na rodinný film, a to v jeho velmi netradiční podobě dané osobností a profesí autora natočeného materiálu — kameramana Jaroslava Kučery. Autorka si všímá, čím se Kučerova práce s rodinným filmem coby atypickým filmařským produktem odlišuje od méně erudovaných rodinných filmařů po formální stránce, jak balancuje na hranici s filmem profesionálním a experimentálním.

Kulturně-společenská praxe amatérského filmování se v zemích východního bloku utvářela v těsném sepětí s politicko-ekonomickou situací. Texty shromážděné v tomto čísle *Iluminace* shodně potvrzují, že právě v těchto specifických podmínkách je třeba zvláštní pozornost věnovat tomu, jak materialita filmového média prakticky moduluje možnosti amatérské činnosti, a také formám regulace tohoto typu aktivit v různých politických rámcích. (Amatérské) filmování je praxe alespoň do určité míry kolektivní a plně závislá na dostupnosti filmové techniky a filmového materiálu. V podmínkách neexistujícího volného trhu se zbožím a nedostatečného zásobování a současně podporujících kolektivní formy trávení volného času se tak ocitá ve zvláštním napětí aktivita jak omezované, tak podporované. Studium amatérského filmu ve východním bloku je tak cenným příspěvkem k poznání dynamiky vztahů mezi oficiálně podporovanou kulturou a praktikami neformální (šedé) socialistické ekonomiky, a stejně tak výzvou k pečlivějšímu rozkrytí různorodosti funkcí kolektivních volnočasových organizací (klubů, kroužků) v socialistické kultuře. Skrze kontext klubů a kroužků jakožto materiálně zabezpečených platforem kultivování často expertních zkušeností se navíc amatérský film dostává do souvislosti se sférou „alternativy pod dohledem“, již představovaly inovativní až experimentální praxe raných počítačových kroužků Svazarmu apod., a dovoluje podrobněji odhalit komplexnost vztahů mezi oficiální a neoficiální (alternativní) tvorbou v socialistické kultuře malého národa.

LČ – JH



Maria Vinogradova

Socialistická filmová tvorba vs. Gosplan

Budování infrastruktury sovětského amatérského filmu

V Sovětském svazu pozvedaly a podporovaly organizovanou amatérskou filmovou tvorbu státní instituce, které ji považovaly za volnočasovou aktivitu a „lidové umění“. Na rozdíl od mnoha jiných zemí, kde se živá kultura amatérského filmu rodila už ve třicátých letech 20. století, se v Sovětském svazu začala ve velkém objevovat až ke konci let padesátých. Časově spadá tento rozvoj do posledních let Stalinovy éry a počátků relativní liberalizace veřejného sektoru díky chruščovovskému tání; masivní rozmach hnutí amatérských filmařů pak byl komplexním výsledkem působení mnoha různých faktorů. Na Západě sehrála aktivní roli při popularizaci volnočasové filmové tvorby a s tím souvisejícím rozvojem amatérského filmu zejména konkurence na trhu výrobců filmové techniky. Kamery, projekto-ry a filmové pásy obecně byly v Sovětském svazu za Stalinovy éry nedostatkovým zbožím a negativně působila také absence infrastruktury, která by dokázala vyhovět potřebám amatérských filmařů. Tento stav na jednu stranu omezoval možnost šíření nekontrolovaného audiovizuálního materiálu, na druhou stranu šlo o velmi zásadní vedlejší produkt řízeného hospodářství a nedostatku zboží, který ho zákonitě musel provázet.

Tato studie popisuje vývoj technologické infrastruktury, která stimulovala a utvářela sovětskou kulturu amatérského filmu, a zdůrazňuje dopad řízeného hospodářství na tento proces. Zabývá se dvěma obdobími a dvěma organizovanými pokusy o posílení růstu amatérské kinematografie: k prvnímu došlo ve dvacátých a na počátku třicátých let 20. století, kdy v rámci obecněji pojaté kultury revolučního filmu podnikla kroky vedoucí k rozvoji amatérského filmu Společnost přátel sovětské kinematografie (ODSK), která ho hospodářsky zasadila do kontextu národního filmového průmyslu. Druhý pokus, zorganizovaný na popud skupiny nadšenců z řad profesionálních filmařů mezi rokem 1957 a koncem šedesátých let, byl zaměřen na vytvoření paralelní infrastruktury také pro amatérskou filmovou tvorbu. Tato pozdější iniciativa nakonec opustila svůj původní cíl smazat rozdíly v hierarchii amatérské a profesionální kinematografie a přispěla k organizaci výroby domácí sovětské techniky a vybavení pro natáčení na úzký film, čímž dala podnět ke vzniku masové kultury sovětského amatérského filmu.

Počátky

Nejdůležitějším faktorem rozvoje amatérské filmové tvorby kdekoliv na světě je dostupná filmařská technika, a proto lze téměř od počátku dějin kinematografie sledovat snahu o vytvoření lehčích verzí velkého a těžkopádného vybavení, které používají k natáčení nákladných snímků profesionální filmaři. K hlavním důvodům, proč se amatérskému natáčení a promítání filmů v domácnostech a menších prostorách mimo kina začalo věnovat mnohem více lidí než jen hrstka nadšenců, patřila zejména lepší přenosnost kamer i projekčního vybavení a také standardizace filmových formátů. Zlomovými okamžiky, kdy se film zejména ve Spojených státech, Velké Británii a západní Evropě přesunul do domácností a začal být pravidelně a s oblibou využíván i ve školách a mimo klasické kinosály, bylo uvedení filmového formátu 9,5 mm společností Pathé v roce 1922, dále formátu 16 mm společností Kodak v roce 1923 a představení filmových přístrojů pro materiál šířky 8 mm společnostmi Kodak a Bell & Howell na počátku třicátých let.¹⁾ Podle Heather Norris Nicholsonové „byl počátek dvacátých let 20. století svědkem opravdového průlomu v obchodování s filmařským vybavením pro nadšence, kteří měli zájem o natáčení a promítání komerčně natočených snímků u sebe doma.“²⁾ Tato oblast trhu se rozvíjela zejména díky různým konkurenčním výrobcům, kteří mezi sebou soupeřili o sestrojení cenově dostupné kamery a projekční techniky té nejvyšší kvality, kterou si budou moci dovolit zakoupit i neprofesionálové.

Zatímco v západních zemích se myšlenka tvorby amatérských snímků šířila díky narůstající popularitě a významu kinematografie, k čemuž přispíval i výše zmíněný konkurenční boj výrobců techniky pro natáčení na úzký film, v Sovětském svazu se tato konkurence neměla možnost rozvinout, neboť šlo o zemi znárodňující svá průmyslová odvětví a odstraňující kapitalistické modely výroby. V mladém Sovětském svazu tvořila hlavní hnací motor filmové kultury politika kladoucí důraz na tzv. „kinofikaci“, jejímž úkolem bylo zajistit celostátní šíření média, které bylo vnímáno jako nejvýznamnější nástroj propagandy nových socialistických hodnot, postojů a životního stylu. V procesu kinofikace se primárně angažovala zejména ODSK, jejíž členové vybudovali po celé zemi síť stacionárních i mobilních promítacích zařízení. Myšlenka zapojit do filmové tvorby i lid vznikla až o několik let později, v polovině dvacátých let 20. století.

O kreativitu amatérských tvůrců byl v oblasti sovětské politické kultury mimořádný zájem už od samých počátků revoluce. Nově vzniklé hnutí Proletářská kultura, zkráceně Proletkult, zastávalo názor, že nové myšlenky spojené s revolucí nelze lidi naučit prostřednictvím tradičních vzdělávacích metod, ale musejí se vyvinout pomocí experimentů a příkladů přímo z praxe, na jejichž základě vzniknou nové teorie a metody. V počátcích revoluce se jako nejprůhodnější jevíly experimenty v oblasti ochotnického divadla, které nabízelo možnost syntetických představení spojujících přednes, akrobacii a různé scénky, a jehož součástí byly plakáty, koláže a různé předměty vytvořené samotnými účinkujícími.

1) Alan Kattelle, The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment 1985–1965. *Journal of Film and Video* 38, 1986, č. 3/4, s. 50–53.

2) Heather Norris Nicholson, *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927–1977*. Manchester: Manchester University Press 2012, s. 3–4.

Námětem těchto představení byly často události všedního dne či aktuální společenské dění a právě každodenní všednost byla jakožto dějiště zásadních změn obecně považována za nejmocnější námět pro estetickou interpretaci. Tuto vizi naplňovalo například pásmo týdeníků *Kino-Pravda* Dzigy Vertova.

Na rozdíl od divadelních představení, která mohla být uvedena v podomácku vyrobených kostýmech a s rekvizitami zhotovenými „na koleně“ — či dokonce úplně bez nich — byly s natáčením filmů nevyhnutelně spjaty vyšší výdaje a nutnost odborného proškolení štábu. Nouze a chudoba sužující zemi v dekadě po ruské občanské válce nicméně velmi často znemožnily získat prostředky na výrobu filmů i profesionálním filmovým ateliérům (dobře známé jsou například Kulešovovy experimenty s „filmem bez filmu“). Za těchto podmínek a bez jasného zdůvodnění stanovených cílů byl rozvoj amatérského filmování v podstatě nepředstavitelný. ODSK při formulování těchto cílů varovala před několika „nebezpečími“, jednímž z nich bylo

[...] vydat se stejnou cestou jako amatérská filmová tvorba v západních zemích. V různých státech, zejména v Německu a v Americe, existují tisíce amatérských filmařů. K rozvoji tohoto hnutí tam přispěl masivní rozvoj filmového průmyslu a uvedení levných amatérských filmových kamer na trh. Práce amatérských filmařů v buržoazních zemích se nese v duchu individualistického maloměšťáctví. Jedná se pouze o omezený typ tvorby filmů, které nijak nesouvisí s národním hospodářstvím ani kulturou dané země. Anarchistická povaha kapitalistického režimu přikazuje, aby každý amatérský filmař působil izolovaně od ostatních. Tito amatéři se rekrutují výhradně z řad buržoazní mládeže; dělnický amatérský film zde neexistuje. Z toho přirozeně vyplývá, že amatérské filmové kamery zakoupené majetnou buržoazní mládeží nacházejí využití pouze při natáčení snímků určených k pobavení a potěšení diváka. Objevují se v nich autorovi nejbližší přátelé, příbuzní, zajímavosti z jejich života a podobně. Je jasné, že podobné plýtvání filmovými pásy by mělo být v našich podmínkách zcela vyloučeno — nyní i v příštích pěti letech, kdy dojde i v naší zemi k hmatatelnému rozmachu amatérské filmové tvorby a kdy budou k dostání i naše vlastní kamery a filmy.³⁾

To jasně naznačuje, že se ODSK neřídila pouze nezbytným požadavkem šetřit filmovým materiálem, ale neméně zásadní pro ni byla také vize amatérského filmaře, který upřednostňuje výkonnost a staví se nepřátelsky k podnětům konzumního stylu života. Ve stejném oběžníku z roku 1927 se mimo jiné také píše: „amatérská filmová tvorba v naší zemi může existovat pouze jako součást řízeného hospodářství a socialistického kulturního vývoje.“⁴⁾ Možnost naplnit tato slova viděla ODSK zejména v přípravě lidských zdrojů pro filmový průmysl, což zahrnovalo poskytnout dělnické mládeži základní předpoklady pro studium na filmových školách a vyškolit venkovské skupiny kameramanů, režisérů

3) *Cirkuljarno-informativnoje pismo* № 2, 1927. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, 1927. Názvy všech dokumentů z ruských archivů jsou přeloženy souhrnně v závěrečné Poznámce k citacím archivních zdrojů (pozn. ed.).

4) Tamtéž.

a promítačů, kteří by byli schopni asistovat profesionálním „kino expedicím“ a následně se rozvinout ve spolehlivou síť místních dopisovatelů,⁵⁾ neboli „armádu diváků kino-oka“, jak to pojmenoval Dziga Vertov.⁶⁾

ODSK zajišťovala svým členům výuku filmařského řemesla a přístup k filmové technice a vybavení, čímž posilovala vazby mezi amatérskými a profesionálními filmaři, a dokonce se pokusila začlenit potřeby amatérských tvůrců do hospodářského systému profesionální sovětské kinematografie. Plánovaná opatření pro zajištění dodávek techniky a vybavení pro skupiny amatérských filmařů a fotografů zahrnovala například: „předestřít před organizacemi jako Foto-Kino, které vyráběly fotografickou techniku, papír, desky a podobně... požadavek naprosté nutnosti zahájit vlastní [tuzemskou] výrobu filmařských a fotografických potřeb, které by byly levné a dostupné i amatérským tvůrcům.“⁷⁾ Podle Mariny Glodovské zakoupil Sovětský svaz v polovině dvacátých let menší počet kompaktních německých 35mm kamer značky Ica Kinamo určených primárně pro amatérské filmaře, s nimiž pak natáčeli své zpravodajské týdeníky filmaři profesionální.⁸⁾ ODSK také vznesla požadavek, aby Sovkino, VUFKU (Všeukrajinský výbor pro fotografii a kinematografii) a další organizace stojící v čele profesionálního filmu zahrnuly do svých plánů na dovoz vybavení i potřeby amatérských filmařů.⁹⁾ V jednoznačné snaze upevnit postavení amatérských filmařů pod svým patronátem dosáhla ODSK v roce 1927 dohody s významným filmovým týdeníkem *Sovkino-žurnál*, na jejímž základě se v celostátně vysílaných týdenících pravidelně objevoval materiál natočený členy ODSK¹⁰⁾ a v souladu s ním měl týdeník zprostředkovávat pomoc při získávání nezbytného filmového vybavení. ODSK současně kritizovala „komercializaci“ některých svých buněk, protože považovala za naprosto nepřijatelné,¹¹⁾ aby lokální zpravodajství poskytoval někdo jiný než místní dobrovolníci. ODSK si ve svém působení uzurpovala monopolní roli a požadovala, aby v dělnických spolcích, kde si otevřela vlastní buňku, neexistoval žádný jiný filmový klub — všechny stávající filmové kluby musely být sloučeny právě s buňkami ODSK.¹²⁾

Počátkem třicátých let 20. století začalo působení skupin amatérských filmařů v rámci ODSK upadat a v roce 1934 byla společnost na základě Stalinova výnosu z roku 1932 o restrukturalizaci uměleckých organizací zrušena. Výnos označoval množství menších rozrůzněných organizací, které vznikaly v průběhu dvacátých let, za neefektivní a nařizoval, aby bylo veškeré kulturní dění organizováno centralizovaně, v podobě svazů sdružujících různé skupiny tvůrců — vzniknout tak měl například Svaz spisovatelů, Svaz architektů

5) Tamtéž, s. 2.

6) Dziga Vertov, *Statji. Dněvniky. Zamysly*, s. 99. Citováno v Marina Goldovskaja, *Tvorčestvo i tehnika*. Moskva: Iskusstvo 1986, s. 53.

7) *Rezoljucija po dokladu foto-kino ljubitel'skoj sekcii CK ODSK na Vserossijskoj konferencii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 2.

8) Srov. M. Goldovskaja, c. d., s. 51.

9) *Rezoljucija po dokladu foto-kino ljubitel'skoj sekcii CK ODSK na Vserossijskoj konferencii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 2.

10) *Dějatelnost' foto kino ljubitel'skoj sekcii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 1.

11) *Rezoljucija po dokladu foto-kino ljubitel'skoj sekcii CK ODSK na Vserossijskoj konferencii ODSK, 1927*. RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2, s. 1.

12) Tamtéž.

nebo Svaz umělců. Členství v těchto svazech znamenalo v podstatě oficiální povolení žít se uměleckou prací a členové tvůrčích svazů požívali některých výhod. Tvůrčí činnost provozovaná nečleny těchto svazů byla označována za „ochotnickou“ či za „domácí umění“ a byla podporována jako volnočasová aktivita sloužící k osobnímu sebezdokonalení a zapojení občanů do dělnických spolků a „domů kultury“. Systém podpory domácího umění nicméně v oblasti amatérské filmové tvorby nedokázal dostatečně zastoupit někdejší propagační snahy ODSK. Ve stejné době se nedostatek regionálních kameramanů stal tak palčivým problémem, že byl řešen na nejvyšší státní úrovni a vydaný stranický výnos o filmových týdenících z počátku roku 1934 mimo jiné uváděl, že „další zlepšení objemu a kvality práce v oblasti filmových týdeníků je možné pouze ve spojení s činností amatérských filmařů z řad lidu (milovníků filmu a filmových nadšenců)“.¹³⁾ V tomto dokumentu bylo také uvedeno, že GUKF (Hlavní výbor filmového a fotografického průmyslu) „dokončí v prvním čtvrtletí roku 1934 projekt ruční (amatérské) filmové kamery k natáčení filmových týdeníků, což zavazuje Hlavní technický výbor NKTP (Lidového komisariátu těžkého průmyslu) a VOOMP (Všeodborové sdružení optického a mechanického průmyslu)... k tomu, aby byly tyto kamery nejdéle do konce druhého čtvrtletí roku 1934 zavedeny do sériové výroby“.¹⁴⁾ Aby zdůraznil význam amatérských příspěvků a pomohl vytvořit technologické podmínky k jejich realizaci, obsahoval výnos také upozornění, že „je nezbytné vyhýbat se ve zpravodajských týdenících nepodstatnému materiálu“¹⁵⁾ a že „[s]tvrdit nárok na produkci filmu mohou pouze vládou schválené filmové organizace... což znemožní natáčení soukromým subjektům a cizincům“.¹⁶⁾

Reálná výroba malých filmových kamer zmíněných ve výše citovaném výnosu o zpravodajských týdenících z roku 1934 není doložena. Do šedesátých let 20. století proto musela většina amatérských filmařů spoléhat na zahraniční techniku pořízenou z druhé ruky, na filmové kamery vyrobené svépomocí nebo na profesionální kamery 35 mm (formát 35 mm přetrval jako hlavní formát dokumentárních snímků a vzdělávacích pořadů). Po více než dvě desetiletí zůstávala amatérská filmová tvorba zálibou hrstky velmi schopných nadšenců s dobrými konexemi, kteří měli to štěstí a vzácnou filmařskou techniku si dokázali obstarat.

Amatérská kinematografie — druhá šance

V roce 1957 nastala druhá vlna vážně míněného a koordinovaného úsilí směřujícího k vytvoření infrastruktury pro masovější rozvoj amatérské kinematografie, to když se v rámci Šestého mezinárodního festivalu mládeže a studentstva v Moskvě konalo také první velké promítání amatérských filmů s mezinárodní účastí. Ve stejném roce byl rovněž zřízen organizační výbor Svazu filmařů. Podobně jako ostatní svazy tvůrčích pracovníků, které už

13) Projekt postanovlenija Orgbjuro CK VKP(b) o sovetskoy chronike. In: K. M. A n d e r s o n , *Kremlevskij kinoteatr: 1928–1953. Dokumenty*. Moskva: ROSSPEN 2005, s. 229.

14) Tamtéž.

15) Tamtéž.

16) Tamtéž, s. 230.

fungovaly zhruba dvacet let, byl i nově zřízený Svaz filmařů společenskou organizací pracovníků z jednotlivých tvůrčích profesí filmového průmyslu a skládal se z několika oddělení — například z oddělení pro psaní scénářů, pro práci s kamerou či ze samostatných oddělení pro televizní, dokumentární a populárně-naučné filmy. Vlastní oddělení měl v rámci svazu také amatérský film. Ústřední postavou v pozadí této iniciativy byl filmový režisér Grigorij Rošal (1899–1983), který zahájil kariéru ve dvacátých letech jako režisér v několika divadelních spolcích v rámci Proletkultu a který byl dlouholetým nadšeným filmovým amatérem natáčejícím na úzký film. Od roku 1957 organizoval Rošal pravidelná svazová setkání, jichž se kromě členů ostatních oddělení (například technických) účastnili také zástupci dalších státních organizací, jež se následně zapojovaly do rozvoje infrastruktury amatérské kinematografie.

Na jaře roku 1957, zhruba tři měsíce před zahájením Šestého festivalu, začalo oddělení shromažďovat informace o amatérských filmových studiích, sdruženích a filmařích-jednotlivcích pracujících v Moskvě. Na 15. května pak bylo zorganizováno promítání vybraných amatérských snímků pro zástupce z řad ministerstva kultury a přizváni byli také zaměstnanci organizací s vlastními spolky amatérského filmu. Cílem bylo zahájit diskuzi na téma, jak by jim mohlo oddělení pomoci získat techniku a vybavení pro jejich práci. Ve stejné době se oddělení rozhodlo zahájit osvětovou kampaň propagující a popularizující amatérskou filmovou tvorbu.¹⁷⁾ Členové oddělení vytvořili seznam devatenácti amatérských filmových spolků a (pouhých) tří amatérských filmařů-jednotlivců, o jejichž existenci věděli. Některé z těchto spolků měly poměrně početnou členskou základnu: například ateliér „Srp a kladivo“ sdružoval 85 členů a „MIIT-Film“ (ateliér moskevského Institutu dopravních inženýrů) s Klubem moskevských turistů (jeho filmová a fotografická sekce) jich měly každý 80. Ostatní ateliéry a spolky, z nichž většina působila při významných univerzitách nebo velkých průmyslových závodech, měly většinou 15 až 60 členů.¹⁸⁾ Tato čísla dokazují, že amatérská filmová tvorba byla už v tehdejší době velmi rozvinutá, přinejmenším ve velkých městech. Alexandr Kurakin, jeden z původních amatérských filmařů, vzpomíná na počátky moskevských spolků takto:

Řada z těch, kteří tu sedí, si určitě vzpomene, jak jsme se v letech 1947–1948 sdružovali u přepážek místních kempelíček. V roce 1948 jsme byli organizováni v Polytechnickém muzeu a v roce 1950 se zrodila filmová sekce Turistického domu.¹⁹⁾

Ve většině studií, která vznikla během tohoto desetiletí, se v roce 1957 natáčelo na film 35 mm, některá využívala oba typy: 35 mm i 16 mm, a pouze několik jich pracovalo výhradně s technikou pro natáčení na úzký film. K těm posledně jmenovaným patřil i Klub moskevských turistů, jehož členové museli pochopitelně pracovat s co nejlehčím filmařským vybavením a používali kamery 16 mm a 8 mm. Podobně na tom bylo i studio v Par-

17) Zejména prostřednictvím regionálního i celostátního tisku, vnitropodnikových novin v továrnách a dalších organizacích a také prostřednictvím rozhlasových zpráv a oznámení. RGALI, F. 2936, Op. 1, Jed. chr. 2296, s. 1–2.

18) Tamtéž.

19) RGALI, F. 2936, Op. 1, Jed. chr. 103, s. 21.

ku Gorkého, které pracovalo převážně s dětmi a využívalo film 16 mm. Všechny tři typy filmu podle šířky, tedy 8 mm, 16 mm i 35 mm, byly sovětskými amatérskými filmaři využívány až do počátku devadesátých let, kdy se standardem neprofesionální filmové tvorby stalo natáčení na video.

Všichni, kteří v padesátých a šedesátých letech 20. století působili v amatérské filmové branži, se shodli, že hlavním problémem sovětské amatérské kinematografie byla technologická zaostalost. Debaty o technických a materiálních potřebách amatérských filmařů se proto opět nevyhnutelně stočily k otázce, co je to amatérská kinematografie a jaký má smysl ji podporovat a rozvíjet — tedy ke stejné problematice, kterou se snažila v souvislosti s politikou podpory amatérské filmové tvorby rozpracovat už ODSK ve dvacátých letech. Je jasné, že původní definice amatérské filmové tvorby (a zejména její společenské hodnoty), kterou navrhovala ODSK ve dvacátých letech, musela ustoupit definici nové a pružnější, jež se objevila na konci let padesátých. Hodnota, kvalita a potenciál amatérské produkce již nebyly vnímány pouze v kontextu možného využití ve filmových týdenících a v televizním vysílání, ale všeobecný zájem se rozšířil na veškeré její rozmanité podoby a podněty. Výše zmíněný amatérský filmař Kurakin uvádí několik příkladů této rozmanitosti:

Voroncov-Veljaminov.²⁰⁾ Řada z těch, co jsou tady, studovala astronomii podle jeho učebnice. Člen Akademie věd, vášnivý amatérský filmař. Do jakého žánru patří?

Zprv je pro něj jako pro sovětského amatérského filmaře příznačné, že kameru využívá jako výzkumnou a pedagogickou pomůcku. Před pěti lety natočil sérii fragmentů o astronomii, natáčel filmy, a když chodil přednášet... bral je s sebou. Když se mu pak něco složitě vysvětlovalo slovy, použil k názorné demonstraci právě filmový záznam.

Rád natáčí, co se děje kolem. [Používá] kameru od Siemensu s manuálním ostřením a pracuje s násobnými — trojitými či čtvernými — expozicemi, které různě mění podle vzdálenosti.

Film využívá při práci i pro vědecké účely — pokaždé jiným způsobem.

Možná jste taky slyšeli o Masljukovovi. Neznamená to zrod nového žánru? Tihle herci musejí za práci často cestovat do zahraničí. On i Pticyonová umějí oba slušně zacházet s kamerou 16 mm. Natáčejí všechno, co vidí, [a] když sem přijedou, připraví nám [filmové] promítání. Třeba tuhle [20. listopadu] měli večer v Hereckém domě — „Filmové zdokumentování toho, co jsme viděli ve Švédsku.“ Není to zajímavé? Naplnili celý sál a bylo to velmi svěží a barvitě, zaujalo mě to. Neměl by právě k tomu sloužit amatérský film?

Anebo ještě jiná forma. Mitrofanov, starý dobrý amatérský filmař. Soudruh, co pracuje se školáky, jezdí s nimi na tábory a organizuje tam kroužky pro malé amatérské filmaře, hlavně ty, co chodí točit do přírody. Děti pod jeho vedením natočily takovou spoustu záběrů všemožných rostlin a živočichů, že se o ně dokonce začali zajímat i vědci.

20) Zmiňovaným je Boris Voroncov-Veljaminov, přední sovětský astronom a autor středoškolské učebnice astronomie.

Anebo další příklad. Beskurnikov a Mazuruk — celá jejich cesta na severní pól je natočená na film... Mám dvě dcery a jedné už je 14. Když se podívám na plátno, rostete mi tam doslova před očima.²¹⁾

Kurakinovy příklady prezentují způsoby využití amatérského filmu v oblastech vědeckého výzkumu a pedagogiky, ale zmiňují také natáčení filmů z cest nebo rodinné filmy. Odvoláváním se na tyto příklady Kurakin apeloval, aby byly kamery, filmové pásy, projektor, plátna, vybavení pro střih, zvukové aparatury a filmové laboratoře zpřístupněny také amatérským spolkům a filmařům-jednotlivcům.

Inovace navzdory Gosplanu

Technologická zaostalost sovětské amatérské kinematografie vyplývala zejména z omezujícího vlivu řízeného hospodářství, v jehož rámci neexistoval tržní konkurenční boj, který by přispíval k technologickému pokroku, nutil výrobce přicházet s co možná nejlepšími technologiemi za nejvýhodnější cenu a umožňoval zákazníkům investovat rubly do výrobků, které by si přáli a které by nejvíce vyhovovaly jejich přáním a možnostem. Tato výroba musela být do plánu teprve dodatečně začleněna, což bylo podle Charlese Gatiho „nedílnou součástí podstaty každého hospodářství sovětského typu“:

[Plán] stanoví výrobní cíle, dále prostředky, jimiž by jich mělo být dosaženo, a také způsob, jakým budou distribuovány hotové výrobky. Nejhorší a nejextrémnější varianta plánu dokonce nařizuje, kolik a jak velkých hřebíků a šroubů musí daná továrna vyrobit, s minimální nebo dokonce žádnou přípustnou odchylkou — během plnění plánu téměř neexistuje možnost ho měnit. Původním záměrem, proč systém centrálně řízeného hospodářství vytvořit, byla nutnost vypořádat se s výkyvy — drobnými fluktuacemi a „zmatkem“ — nedílnou součástí kapitalistických nebo tržně orientovaných hospodářství.²²⁾

Kalkulace potřeb všech průmyslových odvětví byla úkolem Gosplanu, ústřední státní plánovací komise, a regionálních Gosplanů v dílčích oblastech. Určit plán výroby tak, aby naplňoval potřeby amatérských filmařů, předpokládalo rozpoznat tyto potřeby na nejvyšší státní úrovni, čehož bylo dosaženo prostřednictvím podpory ze strany Svazu filmařů. Ke splnění tohoto cíle musela být zmobilizována menší armáda organizací různého typu a zahájeno plánování schůzí, na nichž se setkávali zástupci z různých průmyslových odvětví a obchodních organizací s profesionálními i amatérskými filmaři, aby debatovali o tom, jak co nejlépe naplnit potřeby amatérské kinematografie. První z těchto schůzí zaznamenaná v archivu Svazu filmařů se konala 23. prosince 1957. S několika významnými zástupci z řad amatérských filmových tvůrců a profesionálních filmařů ze dvou oddělení

21) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 25–27.

22) Charles Gati, *The Bloc That Failed: Soviet-East European Relations in Transition*. Bloomington: Indiana University Press 1990, s. 105.

Svazu filmařů — oddělení amatérského filmu a oddělení pro vědu a techniku — se zde sešli představitelé ministerstva kultury, zbrojního průmyslu a *Glavkulttorgu*, ústředního orgánu zodpovědného za distribuci takzvaných „kulturních statků“, mezi něž patřily například kancelářské potřeby, umělecké pomůcky, hudební nahrávky, hudební nástroje a také potřeby filmařů a fotografů.

Během rokování o rozvoji sovětské amatérské kinematografie vyjádřilo několik účastníků schůze obavy ohledně používání filmu 35 mm jako amatérského formátu a zmiňovalo v této souvislosti zejména fakt, že v mezinárodním měřítku není tento formát považován za amatérský, a proto ho nepřijímají komise filmových festivalů. Většina si nicméně uvědomovala, že v Sovětském svazu panuje vzhledem k důrazu na kolektivní práci jiná situace, a proto zaznělo, že „amatérské filmové spolky jsou pro naši zemi typické, protože podobné instituce neexistují nikde jinde na světě, a přestože filmové spolky najdeme i jinde, většinou se jedná o kolektivy sdružující filmaře-jednotlivce“.²³⁾ Přesto byly o několik let později během plánování výstavby laboratoří pro amatérské filmaře důsledně zamítány návrhy začlenit do nich i vybavení ke zpracování filmového formátu 35 mm.²⁴⁾ Toto opatření však neznamenalo jeho konec v amatérském filmu; udržel se v něm naopak až do konce osmdesátých let, a to z ekonomických důvodů — většina ateliérů pracujících s formátem 35 mm totiž měla silnou podporu svých hostitelských organizací, což jim umožňovalo fungovat autonomně a nezávisle na amatérské filmařské infrastruktuře. Nejsilnější z těchto spolků získaly později titul „lidová filmová studia“, což jim zajistilo financování a umožňovalo najímat placené zaměstnance, někdy až pět, kteří pomáhali s technickými záležitostmi, jako například nahráváním zvuku nebo zpracováváním filmového materiálu. Jedním z důležitých faktorů, proč amatérské filmové spolky zůstaly u profesionálního filmu 35 mm, byla „v podstatě naprostá absence technických možností, jak s amatérskými formáty synchronizovat zvukovou stopu“.²⁵⁾ Spolky amatérských filmařů pracujících s formátem 35 mm byly často vybavené vlastní, plně provozuschopnou laboratoří, jako například filmový ateliér při Polytechnickém institutu v Charkově (ChPI-Film) na Ukrajině.²⁶⁾ ChPI-Film nicméně podobně jako většina amatérských ateliérů neměl k dispozici vybavení ke zpracování barevného filmu, a musel proto využívat laboratoře profesionálních filmových ateliérů. Z toho důvodu je většina amatérských filmů z období před koncem sedmdesátých let 20. století černobílá.²⁷⁾

Zatímco amatérské natáčení na film 35 mm mohlo mít v oblasti profesionální kinematografie své místo jako druhořadá praxe, rozvoj filmové tvorby pracujících s formátem 8 mm a 16 mm vyžadoval zásadní technologickou inovaci. První kamerou 16 mm vyrobenou v Sovětském svazu byl v roce 1956 Kyjev-16, produkt kyjevských závodů Tochpribor. Rok 1956 však s žádnou revolucí amatérského natáčení na film 16 mm spojován nebývá. Kamera vycházela z blíže neurčeného prototypu z Velké Británie, podle všeho však její výro-

23) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 17. Jednalo se o prohlášení V. Rudakova, uznávaného odborníka na film a filmovou techniku.

24) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1122.

25) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 337, s. 30.

26) Irina Faustovová, dosud aktivní členka ChPI-Filmu, telefonický rozhovor s autorkou, 19. 3. 2013.

27) Ze zhruba stovky amatérských filmů, které jsem zhlédla.

ba neprobíhala právě úspěšně.²⁸⁾ Nápodoba designu oblíbené filmové techniky ze zahraničí byla nicméně velmi častým řešením — Sovětský svaz se koneckonců pokoušel dohánět pokrok i v globálním mezinárodním měřítku. „Měli bychom vzít několik úspěšných zahraničních modelů a nechat rozhodnout odborníky, co z nich můžeme využít,“ navrhoval filmový amatér Kasimov z filmového oddělení moskevského Turistického domu.²⁹⁾ Moskevské gramofonové závody vyšly při výrobě kamery Turista pro film 2×8 mm z českého modelu Admira-8E společnosti Meopta a druhý, kyjevský typ, Kyjev-16C-2 z roku 1957, zase kopíroval kameru 200T společnosti Bell & Howell. Stejná praxe kopírování zahraničních přístrojů byla využívána i při výrobě projektorů.

Někteří amatéři vyjádřili pochybnosti, zda přijetí zahraničních standardů představuje správný přístup k této problematice. Například Sokolov z „Turist-filmu“³⁰⁾ namítal, že formát 8 mm, který využívali všude na Západě už přes třicet let, začíná být zastaralý. Podle jeho názoru se formát těšil oblibě pouze proto, že mezi lidmi stále bylo velké množství kamer 8 mm, vyrábělo se pro ně příslušenství, a mohl se tak zrodit tržní mechanismus, který udržoval při životě dávno zastaralou technologii. „Nacházíme se v mimořádné situaci, kdy začínáme od nuly,“ uvedl Sokolov, který současně navrhoval, že formát Double 8 by mohl představovat lepší alternativu k dosud používanému standardnímu formátu 8 mm.³¹⁾

V roce 1957 se všeobecně dospělo k názoru, že amatérští filmaři znají své technické požadavky lépe než výzkumné instituce a závody vyrábějící nové vybavení. Výše zmíněný amatérský filmař Kurakin také navrhoval, že spíše než vynalézání nových kamer by pro průmyslovou filmovou tvorbu mohlo být lepším řešením převzetí ručních kamer, které už byly k dispozici:

Tady s vámi sedí soudruh, který je povoláním herec. Před jedenácti lety vyrobil stroj na řezání filmu a perforační zařízení. Založil si výrobu všech druhů filmových pásů, černobílých i barevných. Jeden soudruh se tu ptal, proč stát neřeší problematiku neutrálních filtrů. Tyto filtry se vyrábějí, řezací stroje už jsou hotové, a vaše dílna na Mazutnom projezdě řeže filmové pásy malou žiletkou... Proč vynalézat něco nového? Můžeme je vystavit a každý ať si z nich vybere svůj oblíbený model.³²⁾

Kurakinův návrh uspořádat výstavu podomácku vybavené filmové techniky byl vzat vážně, ale Kurakin pravděpodobně nebyl prvním, kdo s tímto nápadem přišel. Další výstavy následovaly v dubnu 1958, v květnu 1960 a v říjnu 1962.³³⁾ V Moskvě a okolí se tyto

28) „S tímto prototypem anglické kamery jsme měli v továrně potíže,“ uvedl Podgareckij, účastník schůze, jehož křestní jméno ani bližší příslušnost nejsou v přepisu uvedeny. F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 35.

29) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 51.

30) Studio, o němž se v přepisu mluví jako o „Turist-filmu“, je pravděpodobně filmovým oddělením moskevského Turistického domu.

31) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 41.

32) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, s. 24.

33) Jaak Järvinen, *Vzgljad v prošloe: kratkaja istorija razvitija kinoljubitelstva v byvšem SSSR i v stranach Baltii*. Tallinn: OÜ Vali Press 2005, s. 30.

akce staly běžnou praxí a po následujících téměř třicet let tvořily doprovodný program mnoha festivalů amatérského filmu. Neví se přesně, kolik amatérských vynálezů převzal filmový průmysl, ale jelikož kvalita sovětského technického vybavení pro amatérské filmaře ponechávala, s nadsázkou řečeno, spoustu prostoru ke zlepšení, musela řada amatérů spoléhat na techniku vyrobenou podomácku. Řada těchto amatérských přístrojů byla velmi kvalitních a někteří vynálezci, z nichž mnozí byli občanským povoláním technici, využívali k výrobě součástek filmařského vybavení stroje přímo v továrnách, kde pracovali. Lidové studio LOMO, amatérský filmový spolek při průmyslových závodech LOMO, v nichž se vyráběla podstatná část vybavení pro sovětské amatérské filmaře, měl proto například k dispozici špičkové animační pracoviště s trikovým stolem, které si vyrobili sami jeho členové.³⁴⁾ Podstatnou část členů amatérského filmového studia LOMO totiž tvořili technici přímo z továrny, kteří měli k výrobě různých doplňků a vylepšení pro filmové vybavení přesně tu správnou kvalifikaci.

Počátkem šedesátých let 20. století vzniklo v sovětských továrnách několik typových řad kamer 8 mm a 16 mm. Ve výše zmíněných leningradských závodech LOMO vznikly v šedesátých letech tři typové řady kamer pro film 2×8 mm, s označením Sport, Neva, Lantan či Lada; v sedmdesátých letech to byly kamery formátu Super-8 ze série LOMO-Aurora a v osmdesátých letech některé velmi kvalitní kamery formátu Super-8, například LOMO-200, LOMO-220, Aurora-224 nebo Aurora-226. Krasnogorské závody (KMZ) nedaleko Moskvy vyprodukovaly průměrně úspěšnou řadu kamer 8 mm Quartz a také typ Krasnogorsk pro materiál 16 mm, což byly zřejmě nejznámější sovětské kamery, které se často používaly k natáčení televizní produkce a dokumentárních filmů. Kyjevské závody Tochpribor uvedly na trh kamery 16 mm typu Kyjev a později v šedesátých letech typ Alpha stejného formátu. Opticko-mechanické závody v Kazani (KOMZ) vyráběly v šedesátých letech kamery 8 mm typu Kama a Ekran a v sedmdesátých letech kamery Kama pro film 2×8 mm. Koncem padesátých a počátkem šedesátých let vyráběly kamery také Moskevské gramofonové závody, konkrétně již zmiňovaný typ Turista vycházející z českého modelu Admira.

Takový nárůst počtu různých modelů v rámci každé z řad kamer i projektorů (byť se od sebe tyto modely často nijak zvlášť nelišily) byl zapříčiněn zejména faktem, že od poloviny šedesátých let 20. století vyvážel Sovětský svaz svoji techniku pro amatérskou filmovou tvorbu do zahraničí. Recenzím sovětské techniky se často věnoval například britský časopis *Amateur Cine World*, který kromě kamer „M“ jako Ambassador nebo Quartz hodnotil také projektor Luch-2, který předcházela pověst „podle očekávání poctivě sestrojeného, obstojně kompaktního a poměrně levného“³⁵⁾ zařízení. Přestože sověští amatérští filmaři, kteří si na kvalitu domácího filmařského vybavení často stěžovali, by s takovou recenzí asi nesouhlasili, existovala zvláštní kategorie zboží s „vývozní kvalitou“, které bylo mnohem konkurenceschopnější. Ačkoliv sovětské socialistické hospodářství odmítalo tržní konkurenci, muselo chtít nechtět bojovat s konkurencí na mezinárodních trzích a jednoznačně napodobovalo některé kapitalistické tržní strategie. „O problematice sjednocení se jedná, avšak nezapomínejme, že jsme napojeni na vnější trh a tam bychom měli být

34) Oleg Bazilevič, rozhovor s autorkou, 28. 9. 2010.

35) Russian Luch-2 Projector. *Amateur Cine World* 21, 1965, č. 4 (1. 4.), s. 436.

konkurenceschopní. Japonsko vyrábí 108 typů, západní Německo 106 a Američané přes stovku. My proto počet kamer nesmíme omezit“.³⁶⁾ Takto situaci v roce 1967 vysvětloval Latyšev, čelný funkcionář v oblasti obchodu.

„Ekonomika konexí“ v době hospodářské krize

Navzdory přetrvávajícím problémům technického rázu byly snahy Svazu filmařů o masové rozšíření amatérské filmové tvorby úspěšnější než činnost ODSK zhruba o třicet let dříve. Jedním z klíčových faktorů úspěchu byl všeobecně vstřícnější postoj, s nímž byli amatérští filmaři vnímáni jako spotřebitelé státního zboží a služeb za účelem strukturovaných volnočasových aktivit, a skutečnost, že se zbavili dřívější nálepky autorů filmových záběrů určených k veřejné spotřebě, kteří byli stavěni na roveň profesionálům. Tuto myšlenku podporuje zajímavý důkaz, že žádný ze sovětských průmyslových závodů, v nichž se nakonec v šedesátých letech 20. století začala vyrábět filmařská technika 16 mm a 8 mm, neproslul jako výrobce profesionální techniky. Podniky jako leningradské LOMO, moskevský Krasnogorsk nebo kyjevský Tochpribor v zásadě vyráběly kamery a projektory pro běžné spotřebitele pouze jako doplňkové zboží k výrobkům, na něž se specializovaly, ať to bylo vybavení pro vojenské, lékařské nebo vědecké laboratoře. Bylo tradicí, že spotřební zboží nebylo v sovětském hospodářství nikdy upřednostňováno a často vznikalo „doplňkové“ v rámci naprosto nesouvisejících průmyslových odvětví, přesně jako v případě vybavení pro amatérské filmaře.

Uznání amatérských filmařů za spotřebitele sice pomohlo masovějšímu rozvoji amatérské filmové tvorby, ale tento status je také učinil náchylnými k nedostatkům, které v rámci sovětského řízeného hospodářství často omezovaly dostupnost spotřebního zboží. Výroba musela spoléhat na složitý řetězec logistiky, protože výrobci většiny zboží byli závislí na dílech vyráběných někde jinde. Když došlo k narušení jednoho článku takového řetězce, byla negativně ovlivněna celá řada průmyslových odvětví. Hlavní důraz byl vždy kladen na těžký průmysl, a pokud bylo některé zboží nedostatkové, jako první byly vždy uspokojovány materiální potřeby těžkého průmyslu, až teprve potom potřeby spotřebitelů. Ekonom Marshall Goldman popisuje tuto situaci, kterou nazývá „špatně rozdělované zboží“, následovně:

[V] letech po Stalinově smrti lze najít rostoucí počet důkazů o nadbytku a současném nedostatku některých druhů zboží. Přestože jich byly ve skladech bohaté zásoby, v některých obchodech měli nedostatek soli, bot, petroleje, zápalek, ryb a ponožek. Z jedné oblasti přišla zpráva, že dostali dost dámských ponožek na deset let, ale všechny měly stejnou velikost. Jindy zase přišly do jedné oblasti kapesní svítilny, ale baterie do nich byly posílány do jiné oblasti...³⁷⁾

36) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, s. 25.

37) Marshall I. Goldman, *Soviet Marketing: Distribution in a Controlled Economy*. New York: Free Press of Glencoe 1963, s. 69.

Podobný „přebytek a současně nedostatek“ ovlivnil také dostupnost vybavení pro amatérské filmaře. Grigorij Rošal cituje jeden příklad z Kazachstánu, kde se prodalo více než 25 000 kusů kamer 8 mm, ale spotřebitelé je začali zase brzy vracet, protože k nim nemohli sehnat film.³⁸⁾ Jiný příklad uvádí ministr obchodu Volfenzon, který byl přizván na jednu z výše zmiňovaných schůzí oddělení amatérského filmu Svazu filmařů v roce 1967, kde se probíraly záležitosti techniky a dostupného zboží. Podle Volfenzona se v závodech LOMO úspěšně vyrobilo 30 000 projektorů 8 mm určených k prodeji v běžných tuzemských obchodech. Jelikož si ale podnik neobstaral dostatek motorů (vyráběných jinde), aby mohl sestavovat další výrobky, musel místo toho všechny tyto projektory nechat vyvézt do zahraničí. Sovětské úřady upřednostňovaly při obchodování právě vývoz a v situacích, kdy zavládl nedostatek či „hlad“, jak se často říkalo, musely být nejprve splněny podmínky vývozních smluv, a teprve potom byly uspokojovány materiální potřeby vnitřního trhu.

Domácí spotřebitelé, kteří si koupili vybavení pro amatérskou filmovou tvorbu, se často ocitali v absurdních situacích, jako byla ta, na kterou vzpomíná kameraman Boris Chrennikov:

LOMO v současnosti vyrábí [filmový projektor 8 mm značky] „Kvant“ za 250 rublů. Obchodní společnost „Kinoljubitel“ obdržela 19 těchto projektorů. Přišli jim, oni je rozbalili, v každé krabici našli papír s nápisem: „Sovětský znamená skvělý!“, jenže pak se ukázalo, že ani jeden z těch 19 projektorů nefunguje!³⁹⁾

Podobně jako motory, o kterých mluvil Volfenzon, se ani žárovky používané v projektorech na úzký film nevyráběly ve stejné továrně. Neustále jich byl nedostatek a také měly pozoruhodně krátkou životnost, někdy jen pouhých 30 minut.⁴⁰⁾

Tyto příklady pomáhají vysvětlit, proč byla nedílnou součástí života amatérských filmařů závislost na podomácku vyrobených zařízeních. Nejen že museli často vyrábět nebo pozměňovat přístroje pro vlastní potřebu, ale zruční technici často zhotovovali i další kusy svých nejúspěšnějších zařízení pro přátele nebo si své podomácku vyrobené přístroje navzájem vyměňovali.⁴¹⁾ Hlavním problémem vysoce kvalitní filmařské techniky tedy podle všeho nebyla její projektová ani výrobní fáze, ale její velkovýroba v souladu se stávajícím systémem centrálně řízeného hospodářství a její rozdělení takovým způsobem, aby byla uspokojena poptávka. Boris Chrennikov potvrzuje, že vytvořit technickou koncepci filmařské techniky byla asi ta vůbec nejsnadnější část celého výrobního procesu:

Když máte známosti a dobré vztahy s některými vedoucími pracovníky, vyrobí vám v továrně na elektrické žárovky — ve zkušebním oddělení — jakýkoliv druh žárovky budete chtít, jenom proto, že je to pro ně zajímavé. Ani je nemusejí zahrnovat do plánu, nikomu se za to nezodpovídají, ale klidně vám udělají pár exemplářů s jakýmkoliv vlastnostmi. Je to pro ně zajímavé... A poslední věc, kterou jsem chtěl říct.

38) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, s. 16.

39) Tamtéž, s. 34.

40) Tamtéž, s. 33.

41) Vitalij Pavlov, režisér lidového filmového studia „Start-Film“, rozhovor s autorkou, 17. 12. 2012.

Amatérští filmaři s vybavením 8 mm začínají konečně postupně synchronizovat obraz se zvukem. Konstrukteři filmových kamer to považují za neuvěřitelné. Ptají se: Jak to?! Podle všeho je to velmi jednoduché, protože to zařízení pracuje na velmi jednoduchých principech. Není potřeba žádný výzkumný ústav, stačí skupina lidí, co budou něco vědět o synchronizaci obrazu a zvuku, o filmové technice, kybernetice, matematice...⁴²⁾

Přístup k zavádění technologických inovací, který popisuje Chrennikov, spadá někam mezi řemeslnou výrobu v malém množství na základě poptávky a koncepci moderních podnikatelských startupů, které nezačínají uvádět své myšlenky do praxe úplně od nuly, ale opírají se o již existující výrobní možnosti a infrastrukturu. Jak dokládá výše uvedený příklad s žárovkami do projektorů, jestliže měl někdo díky zaměstnání nebo přes své známé přístup přímo ke zdroji, bylo někdy snazší vyslyšet poptávku a vyrobit zboží v malém množství neoficiálně (nikoliv však ilegálně). Cílem tehdejších „startupů“ nebylo zahájit podnikání v oblasti, ke které měl člověk blízký vztah, a být „placen za to, co ho baví“⁴³⁾ ale vyhovět nepsaným povinnostem plynoucím z „ekonomiky konexí“, jež v sovětské společnosti ustavovala rámec pro řadu soukromých i veřejných transakcí.

Technici z komunity amatérských filmařů se díky výrobě zařízení a jejich součástí, které si pak navzájem předávali, podíleli na „podpultové ekonomice“, jejíž rozvoj pramenil z nedostatku různých druhů zboží a služeb. Obzvláště zásadní je v této „ekonomice konexí“ či „podpultové ekonomice“ kategorie, kterou Alena Ledeněvová nazývá „režim sympatií“, v němž lze laskavosti mezi lidmi předvídat na základě přátelství, zatímco „vzájemná dosažitelnost [zúčastněných]... a ochota si pomoci přispívají k jistotě, že bude požadavek splněn... V rámci „ekonomiky konexí“ je soubor normativních závazků poskytnout ostatním pomoc, aby mohli realizovat vlastní projekty, vnímán jako pozitivum, jeho zhroucení a nenaplnění pak vyvolá pocit zrady“⁴⁴⁾

Za podstatou část úspěchu vděčila nejlepší amatérská filmová studia právě schopnostem svých čelních představitelů obratně a účinně působit v intencích této „ekonomiky konexí“. Na své úspěchy takto hrdě vzpomíná Oleg Bazilevič, někdejší ředitel Lidového filmového studia LOMO, spolku působícího při výše zmíněných optických závodech LOMO v Leningradu:

Docházelo tam k řadě nepsaných dohod... Všechny v rozumných mezích, samozřejmě, ale vzpomínám si, že tam nastalo i pár kuriózních situací. Jednou jsem potkal svého bývalého šéfa z továrenské sekce, který nově pracoval v takzvané „Ústřední montážní pobočce pro kulturu.“ Zeptal se mě: „Proč se někdy nezastavíš?... Nepotřeboval bys něco? Přijď, já to zařídím.“ Nakonec jsem tam nešel, ale volal jsem jim, protože jsem potřeboval optický blok ke stolu pro střih zvuku, které vyráběli v závodech Kinap v Kyjevě. Po půl roce mi zničehonic zavolali z dodavatelského od-

42) RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, s. 29–30.

43) Chris Guillebeau, *The \$100 Startup: Reinvent the Way You Make a Living, Do What You Love, and Create a New Future*. Crown Business 2012, s. 40.

44) Alena V. Ledeněva, *Russia's Economy of Favours: Blat, Networking and Informal Exchange*. Cambridge University Press 1998, s. 47.

dělení... [ozvalo se] „Bazileviči, to je pro vás?... To z Kinapu, z Kyjeva?“ Tou dobou už jsem na to skoro zapomněl, ale řekl jsem: „Jo, dobře, vezmu si to.“... Zahrnuli to do svého plánu a... LOMO to vyúčtovali... Až později jsem zjistil, že to stálo jako dva moskviče. Šílená suma. Ale byl to nepeněžní převod, který nikdo nikam nezapočítával.⁴⁵⁾

Velkorysost Bazilevičova vlivného známého spadá do další kategorie, kterou popisuje Ledeněvová a nazývá ji „režim postavení“. Ten podle ní „kopíruje vztah patron-klient, v němž se od nadřízených předpokládá, že vědí, jak co chodí, na vše dohlížejí a berou na sebe zodpovědnost, zatímco úlohou podřízeného je být loajální a uctivý“.⁴⁶⁾ Bazilevič si byl velmi dobře vědom, že žádá o laskavost, kterou nebude schopen oplatit, a podnikl kroky, aby se vyhnul tíze očekávání, jež z takové transakce plynulo. Nejdříve předstíral, že to zařízení vlastně ani nepotřebuje a nepodal si o něj oficiální žádost, a poté se ho „zdráhal“ převzít. Jelikož už ale bylo zapláceno, snažil se vzbudit dojem, že sám prokazuje službu někomu, kdo pochybil, když objednal něco, co nikdo nechtěl.⁴⁷⁾ Podobně fungovaly i vztahy mezi profesionálními a amatérskými filmaři, tedy na základě tohoto „režimu postavení“, kdy pomoc poskytnutá profesionály nepřinesla žádné hmatatelné výhody, pouze demonstrovala jejich vliv a autoritu jakožto patronů (byť několik amatérských filmařů ze sovětské éry v rozhovorech uvedlo, že se někteří profesionální filmoví tvůrci zajímali o amatérskou kinematografii proto, aby z ní čerpali inspiraci pro vlastní tvorbu).

Všudypřítomnost těchto transakcí je dalším vysvětlením, proč amatérští filmaři tak často používali film 35 mm. Výše jsem zmínila, že řada studií točících na tento formát si to mohla dovolit díky štědré podpoře svých majetných hostitelských organizací, avšak celá řada filmových spolků pracujících s filmem 35 mm se podobné podpoře těšit nemohla. Dětský filmový ateliér „Birobidžanský pionýr“ ve stejnojmenné autonomní oblasti vznikl z fotografického kroužku místního domu pionýrů. Jeho někdejší ředitel, Jefim Feldman, vzpomíná, jak jim někdy v roce 1955 věnovalo místní studio natáčející zpravodajské týdeníky Chronikon sovětskou kameru 35 mm ze třicátých let; od té doby jim pak pravidelně poskytovalo filmový materiál. Profesionální filmové ateliéry měly obvykle určité množství rezervních zásob, což byl další rys socialisticky řízeného hospodářství, „kdy je téměř neustále něčeho nedostatek... [a] chytrý a prozíravý ředitel bude požadovat víc materiálu, než potřebuje, protože tuší, že jeho požadavek s největší pravděpodobností nebude splněn v plné výši“.⁴⁸⁾ O toto nadbytečné vybavení se pak profesionální ateliéry pravidelně dělily se spolky amatérských filmařů. Během první schůze oddělení amatérského filmu Svazu filmařů v roce 1957 prohlásil Alexandr Černyj, ředitel „MIIT-Filmu“, jednoho z předních moskevských ateliérů, kde točili výhradně na film 35 mm, že „moskevská filmová studia jsou velmi bohatá a mohla by se rozdělit s ostatními“;⁴⁹⁾ čímž vyslovil domněnku, že i ostatní moskevské profesionální filmové ateliéry mají dost filmové suroviny, aby se o ni mohly

45) Oleg Bazilevič, rozhovor s autorkou.

46) A. Ledeneva, c. d., s. 150.

47) Oleg Bazilevič, rozhovor s autorkou.

48) Elie Abel, *The Shattered Bloc: Behind the Upheaval in Eastern Europe*. Boston: Houghton Mifflin 1990, s. 216. Abel cituje zdroj: János Kornai, *Economics of Shortage*. Amsterdam: North-Holland Pub. 1980.

49) RGALI, F. 2936, Op. 1, Jed. chr. 1031. P. 46.

podělit s amatéry. Závislost amatérských filmařů na profesionálních studiích však byla riskantní, protože spolupráce nemusela trvat věčně, o čemž na té samé schůzi prohlásil technik studia „Mosfilm“ Boris Konoplev:

Za poslední dva roky snad neuplynul den, aby mi někdo nevolal nebo ke mně nepřišli do kanceláře dva nebo tři žadatelé o nějaké starší vybavení, stříhací stůl, zařízení na zpracování filmu a podobně. A to mluvíme jen o moskevském „Mosfilmu“, jednom jediném studiu!

Měl bych říct, že vyhovět všem těmto žádostem je už teď mimo možnosti jakéhokoli sovětského filmového studia, protože už jsme veškeré své rezervní vybavení rozdali, a dobrovolně v tom pokračovat jenom na základě dobrých sousedských vztahů není možné. Amatérskou filmovou tvorbu by si měl vzít na starost sovětský stát, měla by se stát věcí veřejnou...⁵⁰⁾

Jak je vidět, ani proměna amatérské filmové tvorby ve „věc veřejnou“ neomezila počet soukromých transakcí, které velkou měrou udržovaly toto hnutí v chodu. Kvůli přetrvávajícímu nedostatku dílů a vybavení představovala závislost na neformálních společenských sítích významnou součást života mnoha amatérských filmařů, z nichž si to většina pravděpodobně ani neuvědomovala, protože neoficiální nepeněžní transakce byly v pozdním socialismu běžnou součástí každodenního života.

Závěr

Navzdory faktu, že se kultura sovětského amatérského filmu vyznačovala vysokou mírou spolupráce amatérských a profesionálních filmařů (kdy první jmenovaní působili pod záštitou těch druhých), v oblasti technické infrastruktury obou typů filmové produkce, které tito tvůrci představovali, existovaly jasně viditelné rozdíly. Profesionální kinematografie představovala průmysl, o jehož technologické potřeby se staraly specializované výrobní závody a výzkumné instituce (byť i profesionální kinematografii sužovala technologická zaostalost), zatímco amatérským filmařům, bez ohledu na to, zda pracovali samostatně nebo kolektivně, byla přiřknuta role spotřebitelů, což znamenalo, že měly jejich výsledné produkty význam v podstatě pouze pro ně a jejich komunity.

Tato rozdílnost jednak pomáhala udržet mezi profesionálními a amatérskými filmaři odstup a hierarchii — navzdory snahám tyto rozdíly minimalizovat, proti čemuž vystupovali aktivisté v rané fázi Proletkultu a organizace jako ODSK — a jednak umožnila překonat mnohé technologické potíže, které v období před počátkem šedesátých let vývoj amatérské filmové tvorby brzdily. Jedním z výrazných rysů chruščovovského tání a zároveň jednou z „neškodných“ zbraní studené války, která měla dát jasně najevo nadřazenost socialismu nad kapitalismem, bylo kladení většího důrazu na životní styl, individuální sebe-realizaci a kvalitu a dostupnost spotřebního zboží. Zapojení do tvorby amatérských filmů

50) Tamtéž, s. 60.

bylo dobrým příkladem uplatnění socialistického životního stylu v tuzemsku, zatímco účast na mezinárodních festivalech amatérských filmů znamenala možnost představit úspěchy sovětského socialismu v zahraničí. Proměna konzumní role v poststalinské éře podnítila růst pevné materiální základny pro amatérskou kinematografii, což bylo pozitivní, avšak tato materiální základna měla velmi daleko k dokonalosti a její uživatelé museli dál spoléhat na podomácku vyrobené přístroje, přídavná zařízení a vylepšení. Kultura amatérského filmu, která se v takových podmínkách vyvinula, silně odrážela specifické uspořádání oficiálních a neoficiálních sfér v rámci socialistického režimu.

Z anglického originálu „Socialist Movie Making vs. Gosplan: Establishing an Infrastructure for the Soviet Amateur Cinema“, určeného pro *Iluminaci*, přeložil Jan Kovář. Za kontrolu psaní ruských slov děkujeme Tomáši Hálovi.

Maria Vinogradova působí jako doktorandka Katedry filmových studií Newyorské univerzity. Věnuje se sovětskému a východoevropskému filmu, zejména pak amatérské filmové kultuře Sovětského svazu. Aktuálně dokončuje disertační práci zaměřenou na státem podporovanou sovětskou amatérskou filmovou tvorbu v letech 1957 až 1991. Její výzkum, zejména badatelské pobyty v ruských archivech, byl podpořen grantem Council of Media and Culture Dissertation and Thesis Grant.

Poznámka k citacím archivních zdrojů:

Všechny archivní dokumenty jsou citovány v souladu se systémem používaným v ruských archivech. K vyhledání dokumentu v ruském archivu je třeba znát následující údaje: název archivu, číslo *fondy* („rezervy“ či „sbírky“, zkratka „F“), číslo *opisu* („inventáře“, zkratka „Op.“) v rámci tohoto *fondy*, číslo tzv. *jedinicy chraněnija* („skladovací jednotky“ či „složky“, zkratka „Jed. chr.“) a data. V případě stránkovaných dokumentů uvádíme též příslušnou stranu či strany. Všechny dokumenty citované v této studii jsou uloženy v Ruském státním archivu literatury a umění (RGALI) — zde je jejich kompletní přehled s překlady názvů dokumentů:

RGALI, F. 2495 (ODSK), Op. 1, Jed. chr. 2. 1927–1928.

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 2296, *Jed. chr./ Protokoly č. 1–7 ze schůzí oddělení. 6. květen–12. říjen, 1957.*

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1031, *SStěnogramma sovместnogo zasedanija sekcii nauki i tehniki, sekcii po rabotě s kinoljubiteljami g. Moskvy o tehnike ljubitel'skogo kino / Přepis společné schůze oddělení vědy a techniky a oddělení amatérského filmu města Moskvy ohledně technologií v amatérském filmu. 23. prosinec, 1957.*

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1122, *Matěrialy o projektirovanii laboratorii po obrabotke ljubitel'skich kinofilmov v Moskve, Rige, Tbilisi (protokoly, zadaniya, zaključenija) / Materiály*

k projektům laboratoří pro zpracování amatérských filmů v Moskvě, Rize [a] Tbilisi (protokoly, zadání a závěry). 10. září, 1962 — 14. prosinec, 1964.

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 337, *Stěnoqramma zasedanija prezidiuma o razvitii kinoljubitel'skogo dviženija v straně i zadačach sekcii SK v rabotě s kinoljubiteljami / Přepis schůze prezidia o rozvoji tuzemského hnutí amatérského filmu a o cílech jednotlivých oddělení Svazu filmařů při spolupráci s amatérskými filmaři. 17. listopad, 1965.*

RGALI, F. 2936 (Svaz filmařů), Op. 1, Jed. chr. 1232, *Sekcija kinoljubitelej. Stěnoqramma soveščanija po obsužděniju kinosjomočnoj i kinoprojekcionnoj aparatury / Oddělení amatérského filmu. Přepis konference o filmařské a projekční technice. 12. duben, 1967.*

SUMMARY

Socialist Movie Making vs. Gosplan*Establishing an Infrastructure for the Soviet Amateur Cinema***Maria Vinogradova**

This essay outlines the development of technological and material base that stimulated and shaped the development of Soviet amateur film culture, and highlights the impact of planned economy on this process. It focuses on two periods: the 1920s and early 1930s when various Proletkult organizations, most notably the Society of Friends of Soviet Cinema (ODSK) and its efforts to develop filmmaking as a new proletarian art, and, second, the decade between 1957 through the late 1960s when advocacy by a group of enthusiastic professional filmmakers focused on creation of a parallel infrastructure for amateur filmmaking. Abandoning the earlier ambition to erase the difference and eliminate the hierarchy between amateur and professional cinema, this later effort was instrumental in organizing domestic production of small-gauge film equipment and supplies, and marked the beginning of a large-scale amateur film movement in the Soviet Union. The essay also discusses the role of the “economy of favors” in this process.

Melinda Bloss-Jániová

Pátrání po ztracených obrazech

Dějiny rumunského amatérského filmu z pohledu orální historie a vzdělávacích příruček¹⁾

Amatérská a rodinná filmová tvorba v dobách socialistického režimu v Rumunsku (1945–1989) dosud není důkladně probádanou oblastí. Historie neprofesionálního využívání filmu nám přitom může odhalit nuance spleteného vztahu mezi socialistickou realitou a filmovým médiem, ale také mezi totalitním kulturním projektem a způsoby, jakými se v něm jedinci mohli realizovat. Tato studie si klade dva cíle: nastínit dějiny amatérského filmu v Rumunsku před rokem 1989 a prozkoumat metodologické možnosti a úskalí tohoto projektu.

Badatel zaměřený na amatérské filmy v postsocialistické zemi může narazit na širokou škálu potíží, jako je absence audiovizuálních archivů či institucionalizovaných obrazových sbírek a nedostatek technologií nutných k řádnému digitálnímu transferu analogových dokumentů; v některých případech se výzkumník musí smířit s faktem, že značné množství filmového materiálu bylo vyhozeno, neboť lidé a instituce chtěli zapomenout a odvrhnout stopy komunistické éry. Z rumunské amatérské filmové tvorby před rokem 1989 přežilo jen několik relikvií, které je třeba „vykopat“: jde zejména o autobiografické příběhy nebo ve vzácných případech o zašlé mediální objekty v domovech někdejších filmových nadšenců. Badatel si musí vystačit s fragmenty snímků, zastaralými technologiemi, psanými dokumenty a rozhovory. Všechny tyto nedostatky znesnadňují provedení metodologicky důsledného výzkumu a analýzy, badatel tudíž musí zvolit adekvátní taktiku.

Jak jsem již naznačila výše, dějiny amatérského filmu lze v takovém případě nejsnáze pojmout skrze životní příběhy. Forma rozhovoru a metoda orální historie se tak stávají nejvhodnější cestou k převodu individuální paměti na historická data. První část článku uvádí tento koncept do praxe, autobiografická vyprávění zde plní roli historických dokumentů. Druhá část nicméně ukazuje, že tyto příběhy jsou pravdivé pouze zčásti, a to skrze porovnání získaných dat v kontextu jiných rozhovorů a různých typů dokumentů.

1) Tato práce vznikla za podpory grantu Ministerstva národní osvěty Rumunska CNCS — UEFISCDI, číslo projektu PN-II-ID-PCE-2012-4-0573, a také Institutu výzkumných programů (KPI) v rámci Sapientia University.

Filmoví amatéři v socialistickém Rumunsku: od historicky daných omezení k metodologickým příležitostem

Přestože domestikace²⁾ filmových kamer určených běžným uživatelům v Rumunsku zůstává bílým místem ve výzkumu lokální mediální historie a vizuální kultury, dostupné údaje naznačují, že dějiny amatérského filmu³⁾ v Rumunsku nezačaly s nástupem socialismu. Jak ukázalo několik případových studií,⁴⁾ pokusy o využití filmu jako rodinného vizuálního média⁵⁾ lze zaznamenat již v meziválečné době, byť se týkaly pouze hrstky lidí. Jelikož historická a kvantitativní data o rumunském amatérském filmu zatím nejsou dostupná, přesný moment vzniku různých amatérských filmových praktik za socialismu jde stanovit jen obtížně. Naproti tomu konec socialistické éry, rok 1989, rozebírají teoretici v souvislosti s rumunskou vizuální kulturou velmi často — značný vliv měly v tomto ohledu například práce Viléma Flussera (1990),⁶⁾ Jeana Baudrillarda (1994)⁷⁾ či Giorgia Agambena (2000).⁸⁾ Důležitý byl také kompilační film Haruna Farockého a Andreje Ujici *VIDEOGRAMMY REVOLUCE* (*Videogramme einer Revolution*, 1992), který představil důmyslný mediál-

- 2) Badatelé zabývající se domestikací médií zkoumají procesy, v nichž se informační a komunikační technologie stávají součástí intimního prostoru domova či domácnosti. Jak tvrdí Roger Silverstone, interakce mezi lidmi a technologiemi ovlivňuje obě strany: „Kdysi byla divoká zvířata, dnes jsou divoké technologie, jaký je v tom rozdíl? V obou případech platí: když je nekrotíme, představují hrozbu a výzvu, ale když je zaženeme do ohrady, přinášejí nám sílu a obživu. Domestikace je praxe — předpokládá lidské jednání, vyžaduje úsilí a kulturu a nenechává kámen na kameni“. Roger Silverstone, *Domesticating Domestication. Reflections on the Life of a Concept*. In: Thomas Berker – Maren Hartmann – Yves Punie – Katie Ward (eds.), *Domestication of Media and Technology*. New York: Open University Press 2006, s. 229–248.
- 3) V tomto článku odkazuje termín „amatérský film“ k široké škále neprofesionálních kinematografických praktik, od rodinných filmů natočených v prostoru domova po poloinstitucionalizované amatérské filmové produkce vytvořené v různých klubech. Společný jmenovatel tohoto typu produkcí představuje jejich marginální status vůči více centralizované filmové praxi sloužící ideologickým záměrům státu. Vzhledem ke specifčnosti technologicko-kulturní krajiny socialistického Rumunska nemůžeme pokládat rodinné filmy a amatérské hrané snímky za striktně oddělené kategorie (jak navrhovali Richard Chalfen a Roger Odin v odlišných socio-historických kontextech), nýbrž jako výsledek toho samého procesu domestikace média, který filmaře inspiroval k využití té samé kamery k různým cílům (jak následující případová studie, doufám, ukáže). Srov. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1987. Roger Odin, *Reflections on the Family Home Movie as a Document: a Semio-Pragmatic Approach*. In: Karen L. Ishizuka – Patricia R. Zimmerman (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, eds., 255–271. Los Angeles: University of California Press 2008.
- 4) Melinda Blos-Jáni, *A család filmje és genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgókép-fajtáig*. Cluj Napoca: EME 2015. Orsolya Tóth, *Egyszer volt... Kolozsváron talált amatőr filmek az 1920–30-as évekből*. *Filmtett* 7(4), 2006, č. 60, s. 21–25.
- 5) „Rodinná vizuální média tvoří zprostředkované formy audiovizuální komunikace, které se uskutečňují osobní, soukromou cestou a jsou určené pro osobní a soukromou spotřebu. *Domov* můžeme v tomto smyslu chápat jako metaforu — zbavuje nás absolutní potřeby označovat rodinná média za vždy a za všech okolností vytvořená či využívaná v onom pohyblivém místě známém jako *domov*“. Richard Chalfen, *Snapshots “r” Us: the Evidentiary Problematic of Home Media*. *Visual Studies* 17, 2002, č. 2, s. 141–149. Podle Richarda Chalfena patří mezi rodinná vizuální média momentky, fotoalba, zápisníky, rodinné filmy a videa, zarámované fotografie, videodopisy atd.
- 6) Vilém Flusser, *Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution*. Přednáška prosloušená 7. dubna 1990 v Budapešti. Záznam dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI&feature=channel_video_title>, [cit. 16. 4. 2016].
- 7) Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*. Stanford: Stanford University Press 1994.
- 8) Giorgio Agamben, *Means without End. Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.

ně-analytický přístup k rumunské revoluci v roce 1989 a „obrazovým aktům“, jež tato historická událost podnítila, skrze koláž televizních záběrů a amatérských videonahrávek.

Období let 1945 až 1989 zde označuje spíše socio-historický kontext amatérské filmové kultury, která v dané éře vznikla a na jejím úplném konci zažila největší rozkvět, než aby jasně vymezovalo působení neprofesionální filmové kultury se svěbytnou logikou. Jelikož snímky vytvořené v tomto období chybí, neboť je nikdo nesbíral ani nearchivoval, mediálně-historický přístup musí obrátit pozornost k jiným zdrojům informací a metodám uzpůsobeným k jejich interpretaci.

Orální historii je možné vnímat jako řešení daného problému, alternativní přístup k dějinám, který staví na odív vytěsněné události či „bílé místa“. Jakkoli nám líčení osobních zkušeností s historií může připadat jako ideální náhrada za chybějící historická fakta, musíme vůči orální metodě zůstat kritičtí. Je nutné vzít v úvahu epistemologii rozhovoru, zohlednit vliv paměti, subjektivity a dialogu na jeho formování. Alessandro Portelli o využívání orálních pramenů v historii a sociálních vědách prohlásil: „Orální prameny jsou individuální, neformální, dialogické narativy utvářené skrze setkání historika a vypravěče.“⁹⁾

Žánr orální historie tedy otevírá nové pohledy na minulost,¹⁰⁾ jež přesahují rekonstrukci faktů či hledání důkazů. Jak tvrdí Alessandro Portelli: „Orální prameny nám neříkají jen, co lidé dělali, nýbrž co chtěli dělat, co věřili, že dělali, a co si nyní myslí, že dělali. Orální historici musí zvládnout tři práce najednou — historickou, aby pochopili, co se událo, antropologickou, aby porozuměli, jak lidé vyprávějí své příběhy, a interdisciplinární, která jim následně umožní proplouvat mezi oběma přístupy.“¹¹⁾

V případě dějin amatérského filmu lze metodou orálně historických rozhovorů odhalit nové zdroje dosud neznámých faktů, dají se však uplatnit také jako mikrohistorický přístup charakteristický subjektivním pojetím historie. Tento přístup můžeme aplikovat na dějiny amatérských vizuálních médií, neboť amatérské filmy, fotografie, rodinné filmy či videa nejsou ustálené texty,¹²⁾ nýbrž produkty subjektivního pohledu — svým způsobem jde o hlediskové (POV) záběry.¹³⁾ Orální historie se stává nástrojem k rozvinutí fenomenologického pohledu na různé způsoby, jakými pohyblivé obrazy pronikaly do životů amatérských filmařů. Tyto mediální praktiky neovlivnily jen jejich žité světy; natáčení tvořilo jednu ze strategií každodenního života a také komunikační postoj, který redefinoval vztah k minulosti a času obecně.

Když jsem se zabývala rodinnými filmy z různých mediálních éř,¹⁴⁾ zjistila jsem, že klíč k emickému pohledu na každodenní (mediální) historii a pochopení filmařských praktik leží v konceptu, který nevytváří hierarchické dělení mezi historií médií a studií sociokul-

9) Alessandro Portelli, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. Albany — NY: SUNY Press 1991.

10) Linda Shopes, *Making Sense of Oral History. History Matters: The U.S. Survey Course on the Web* (2002) Online: < <http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/>>, [cit. 18. 7. 2016].

11) Alessandro Portelli, c. d., s. 50.

12) Z pohledu Rogera Odina neslouží záběry rodinného filmu jako reprezentace, ale spíše jako indikátory, které stimulují paměťový proces. Rodinný film není utvářen jako text; jde spíše o fragment než o text. Srov. R. Odin, c. d.

13) Srov. Melinda Bloss-Jáni, c. d., s. 153–157.

14) Tamtéž.

turních kontextů.¹⁵⁾ Náš každodenní mediální život¹⁶⁾ (a každodenní rodinné natáčení) v sobě nesou stopy sociální a technologické historie a jako takové odkazují k objektům, znalostem, praktikám a postojům zděděným z kultury již minulé, předávané neformálními prostředky. Musíme tedy zaujmout komplexní interpretační pozici, abychom porozuměli formě mediální praxe typické pro určitou dobu, sbírali a organizovali data s ní spjatá, ale zároveň také odhalili skrytý význam, který je v dané mediální kultuře nevědomě zahrnut a nezapře své hluboké ukotvení v sociálnu. Orální historie může být užitečným zdrojem dat k rekonstrukci mediální praxe z minulých dob, nicméně v jiných případech se může stát interpretačním přístupem k mediální historii, jenž vytváří kritickou, pluralitní verzi minulosti. Následující podkapitoly tuto dvojí logiku dodržují: v první zvolené variantě dějin amatérských médií za socialismu slouží orální historie k rekonstrukci historie „zdola“, zatímco druhá verze k rozhovorům zaujímá kritičtější stanovisko — staví je do konfrontace s ostatními rozhovory a písemnými prameny.

Dějiny amatérských médií č. 1: genealogické a subjektivní zkušenosti s filmovým médiem za socialismu

V této podkapitole se pokusím rozkrýt amatérskou filmovou praxi konkrétní rodiny, rodiny Haázů zastoupené dvěma generacemi, v obecné rovině pak způsob, jakým filmařské technologie dané doby (1945–1989) doslova i metaforicky pronikaly do žitého prostoru komunity. Vycházím zde z teze, že amatérské filmy nejsou ukotvené pouze v životě jedince, nýbrž také v čase každodenního života, v historii reprezentačních forem a v makrokontextech. K odhalení způsobu, jakým historično zanechává otisk v soukromém prostoru, bylo zapotřebí provést rozsáhlý orálně historický výzkum za účasti členů rodiny a jejich sociálního okruhu¹⁷⁾ spjatého se socialistickým filmovým klubem ve městě Târgu Mureș,

15) Zatímco praxe rodinného filmu byla předmětem teoretického bádání již ve věku celuloidového filmu a nukleární rodiny, zdokonalení těchto postupů proběhlo na začátku 90. let se vznikem videotechnologie, respektive s příchodem éry nových médií. S přihlédnutím k různorodým technologickým, historickým a sociálním dimenzím amatérských médií jsem navrhla metodologický rámec, který kombinuje teoretické základy mediální genealogie, domestikace médií a remediace, abych mohla analyzovat a vymezit různá období amatérské filmové tvorby v Transylvánii. Srov. Melinda Bloss-Jáni, *Home Movies as Everyday Media Histories. Approaching Home Made Imagery (as Old Media) in the Age of New Media*. *Panoptikum* 19, 2013, č. 12, s. 121–131.

16) Lev Manovich představil tento pojem v parafrázi na de Certeaua: praxi každodenního života nahradila praxe každodenního mediálního života. Vlivem explozivního rozšíření participativní kultury jsme se přesunuli od médií k sociálním médiím. Lev Manovich, *The Practice of Everyday (Media) Life*. *Critical Inquiry* 35, 2009, č. 2, s. 319–331.

17) Vyprávění o natáčení filmů, která zde prezentuji, jsou zprostředkována skrze rozhovory s několika členy rodiny. V květnu 2002 a únoru 2011 jsem natočila interview s Vincem Haázem (nar. 1984), v srpnu 2011 pak se Sándorem Haázem ml. (1955) a Ferencem Haázem (1951). Rodokmen rodiny jsem vytvořila za pomoci Judit Haázové (1961). O možnostech amatérských filmařů za socialismu jsem hovořila s vedoucím klubu Ervinem Schnedarkem (1920–2008) v únoru 2007, o čtyři roky později (únor 2011) pak také s jeho dcerou Erzsébet Evelin Schnedarkovou (1970) a s jeho někdejšími studenty a členy klubu, Pálem Keresztesem (1953) v srpnu 2007 a Gyulou Miholcsou (1956) v červenci 2011. Tento pokus o rekonstrukci mediálních praktik z let 1945–1989 jsem dokončila v únoru 2011 s Mártonem Imecsem (1945), znalcem amatérských filmových technik z Kluže.

které se nachází v rumunské Transylvánii. Jakkoli tento případ nemusí být reprezentativní pro rumunskou amatérskou filmovou tvorbu obecně, jako mikrohistorický projekt má značný význam: pokrývá specifický typ mediální praxe, který se týká pouze města a malého kolektivu, nicméně data získaná prostřednictvím rozhovorů pomáhají k hlubšímu pochopení tehdejších filmových praktik.

Skrze rodinnou historii a dějiny místního filmového klubu (a jeho vedoucího Ervina Schnedarka) můžeme prozkoumat období prožitá v symbióze pohyblivých obrazů a každodenního života a také proměnlivý proces domestikace filmového média. Jelikož zmíněný proces probíhal v socialistickém Rumunsku, budeme se paralelně věnovat důsledkům státní regulace amatérských filmových kolektivů a filmové techniky. Tato případová studie tak poskytne antropologický a etnografický pohled na změny v rumunské mediální krajině od 50. let do pozdních 80. let.

Historie rodiny Haázových

Sbírka rodinných filmů propojuje tři generace této rodiny.¹⁸⁾ Už první generace přišla do krátkodobého kontaktu s filmem: Sándor Haáz st.¹⁹⁾ studoval uměleckou školu v Kluži a Budapešti, kde získal titul učitele umění a seznámil se s folklórním tancem. Po vypuknutí druhé světové války se vrátil do Transylvánie a stal se učitelem. V poválečných letech se oženil a měl čtyři děti: Ference (nar. 1951), Sándora ml. (1955), Katalin (1957) a Judit (1961).

Členové druhé generace se narodili za úsvitu socialistického režimu: vydávali se rozdílnými kariérními cestami, jak dokládají zvláště jejich různé postoje vůči vládnoucí moci. Dva z nich si zvolili život v mezích režimu: zatímco Sándor ml.²⁰⁾ se stal učitelem hudby a organizátorem dětských pěveckých sborů, Judit zůstala ve svém rodném městě a pracovala jako inženýrka. Ferenc, povoláním inženýr, se v roce 1979 přestěhoval do Maďarska; architektka Katalin utekla na Západ v roce 1987 a po několika letech strávených v cizině se natrvalo usadila v Německu. Tři ze čtyř sourozenců přišli během své kariéry do styku s filmem: Sándor ml., Ferenc a Katalin. Tato studie se soustředí hlavně na Sándora ml., který se stal amatérským filmařem v socialistickém Rumunsku.

Dvanáct dětí ze třetí generace vyrůstalo v zemi, kterou členové druhého pokolení zvolili za své sídlo. V 90. letech se rovněž dostali do kontaktu s amatérskou tvorbou.

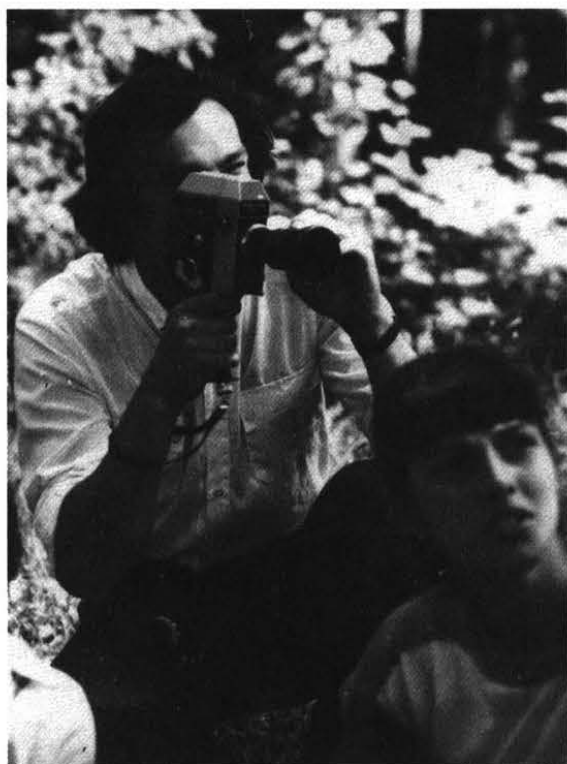
Dějiny mediálních praktik v rodině Haázových

Film má v rodině Haázových méně silnou tradici než třeba kreslení, ale Sándor Haáz st. svůj osobní život raději zaznamenával skrze fotografické médium. Do zákoutí fotografie pronikl v 60. letech, když se zabýval výzkumem tance: filmovou kameru používal jako pracovní nástroj. Využíval několika typů kamer: pro materiál 2×8 a pro standardní formát 8 mm, v obou případech sovětské výroby.

18) Rodina je maďarského původu — po druhé světové válce se maďarská komunita v Rumunsku stala národnostní menšinou. Toto etnické zázemí ovlivnilo jejich kulturu a zájem o etnografii, nicméně v otázce domestikace média v 60. a 70. letech nehrálo podstatnou roli. Proto se etnickému původu rodiny již nebudu dále věnovat.

19) Více biografických informací o Sándoru Haázem st. viz příslušné heslo ve *Slovníku maďarské literatury v Rumunsku*, dílu 2. (1991).

20) Sándor ml. uvádí hned několik výpovědí o svém životním příběhu, srov. online: <http://www.fili.ro/index.php?menu_id=199>, [cit. 18. 7. 2016]. Viz též jeho profil na Wikipedii: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Ha%C3%A1z_S%C3%A1ndor_%28karnagy%29>, [cit. 18. 7. 2016].



Sándor Haáz jr. v roce 1987. Soukromý archiv.



Ervin Schnedarek při vedení filmařských lekcí v Domě pionýrů. Soukromý archiv.

Filmy pro taneční soubor natáčel rychlostí 64 snímků za sekundu, aby bylo možné přehrávat taneční pohyby zpomaleně. Jako choreograf nemohl být zběhlý ve filmové technologii, neboť v rodinných snímcích se svými dětmi používal stejnou rychlost jako v záznamech tance. Natáčel zpomaleně, tudíž vyplýval mnoho surového materiálu na všední záběry dětských her.²¹⁾ Rodinnou scénu podle všeho nafilmoval na zbytkový materiál 8 mm z tanečních záběrů během letních prázdnin, kdy instituce zařízení nevyužívala. V taneční instituci natáčení nepochybně tajil, protože snímek byl hotov až o několik let později — nechtěl, aby se ocitl ve státní laboratoři vedle tanečních záznamů.

Pro druhou generaci hrál film významnější úlohu. Příběh čtyř sourozenců, z nichž každý se usídlil na jiném místě, je díky tomu ještě zajímavější, neboť si můžeme udělat obrázek nejen o jejich dobrovolné filmové tvorbě, ale také o sociálních a ideologických souvislostech, které ovlivnily filmařské návyky a zároveň i mediální krajinu, již se jejich osobní žité prostory staly součástí. Jinými slovy, jakmile se kinematografické technologie staly běžnou součástí reality, změnila se také realita individuální. Ať chceme, či nechceme, všichni jsme součástí mediální krajiny a implicitně podléháme určitým ideologiím, jež

strukturují naši realitu — buď ji činí přístupnou, nebo nás jednoduše vylučují z reprezentativních institucí. Zatímco Sándor ml. se s formáty 8 mm a Super 8 mm seznamoval v 70. letech v Târgu Mureș, Ferenc začal natáčet na ten samý materiál v 80. letech v Budapešti a Katalin si pořídila videokameru nejprve ve Švédsku v 90. letech a poté i v Německu. V západních zemích byla videotechnologie lehce dostupná, kdežto v Târgu Mureș během 70. let a v Budapešti během 80. let možnosti natáčení výrazně ovlivňoval také sociální kapitál a zvolená taktika (konkrétně schopností opatřit si kameru na černém trhu).

21) Tento rodinný film není ve stavu vhodném k promítání a dosud nebyl digitalizován. Podle Sándora Haáze ml. tvoří zmíněný snímek následující scéna: „Sedíme v zahradě naší babičky, matka krmí mou šestiměsíční sestru Jutku chlebem a medem. Já sedím se svým bratrem pod stromem, držím klacek a dívám se do kamery. Potom běháme a skáčeme přes žumpu. Nakonec sedíme na dlouhém žebříku, který přitáhl náš bratranec, a máváme do kamery“.

Sándor Haáz ml. začínal jako amatérský fotograf: ve 14 letech pronikl do skupiny animátorů, kterou vedl Ervin Schnedarek v Domě pionýrů. Již o dva roky později (1971) dokončil za pomoci Schnedarka film, který jeho otec vytvořil o deset let dříve. Povzbuzen značným úspěchem při rodinném promítání si pořídil svůj vlastní filmový projektor. Svou první kameru si za uspořené peníze koupil ještě v tom samém roce. Šlo o kameru Sport 18 mm vyrobenou v Sovětském svazu, již používal do roku 1975. Na Schnedarkův návrh později vyměnil staré filmové kamery za výkonnější: do roku 1987 nakoupil celkem tři kamery a jednu dostal jako dárek.

Požízování filmového materiálu představovalo na začátku 70. let komplikovaný proces. V roce 1971 získal nějakou filmovou surovinu jako dar od kanadského příbuzného, několik dalších filmů si pořídil sám během návštěv v Maďarsku a na Slovensku v letech 1973 a 1977. Rodinné snímky a krátké animované filmy, které sehnal během svých cest, pak promítal rodině i svým spolužákům.

V roce 1978 byl Sándor Haáz ml. jmenován učitelem hudby v župě Harghita. S tvorbou filmů nepřestal: natáčel místní zvyky a slavnosti, dětský sbor, který dirigoval, a svou stále početnější rodinu. Za tímto účelem si pořídil vlastní vybavení. Jeho sestra, jež se usadila v zahraničí, mu v roce 1987 přenechala videopřehrávač, který v popularitě překonal filmovou kameru a projektor — stal se totiž základem kultu nočních VHS projekcí. V raných 90. letech filmové tvorby zanechal a od té doby se věnuje sbírání a archivaci záznamů spjatých s jeho prací.

Filmařské zvyky Sándora Haáze ml. do značné míry formoval filmový klub a přátelství s Ervinem Schnedarkem. Klub a jeho aktivity proto musíme uvést jako relevantní kontext. Schnedarkova²²⁾ kariéra zosobňuje příběh filmařského samouka, který usiluje o profesionální dráhu. Zprvu se zajímal o chemii, fotografickou techniku, mechaniku a elektroniku. Po druhé světové válce jej pozvali, aby vyučoval²³⁾ na škole pro promítače a kameramany a v Paláci pionýrů, kde byl pověřen vedením filmové studijní skupiny pro školní děti, jež zde vytvářely animované²⁴⁾ i hrané²⁵⁾ filmy. Společně s několika přáteli zajímajícími se o filmovou tvorbu založil v roce 1958²⁶⁾ filmový klub *Cineclubul Mures*. Aktivity členů klubu

22) Představení kariéry Ervina Schnedarka považují za důležité, neboť jeho příběh je pro amatérské filmaře po druhé světové válce v mnohém symptomatický. Při psaní o jeho životě jsem využívala různé zdroje: obecné články o jeho dílech, texty psané na jeho památku a rozhovory se samotným Schnedarkem, jeho dcerou Evelin a také s jeho studenty, konkrétně s Gyulou Miholcsou, Sándorem Haázem a Pálem Keresztesem.

23) Když Schnedarek zemřel, jeho někdejší studenti dokonce napsali text na jeho památku: *Népújság* 61, 2009, č. 8 (13. 1.).

24) Někteří členové animátorské studijní skupiny (Sarolta Puskaiová, Annamária Toróová) se časem stali profesionálními animátory.

25) Jednou z takových produkcí byla série Bobó, na kterou Schnedarkova dcera vzpomíná následovně: „Snímky obvykle pojednávaly o školních zážitcích a vylomeninách, jejichž natáčení si děti dosyta užívaly. K natáčení používaly jen primitivní prostředky. Bobó byl ve škole vždy skoro na propadnutí, takže nemusel moc předstírat. Děj se zpravidla točil kolem Bobóa, jak se při vyučování nudí, postupně usíná a sní buď o krásné učitelce, kterou chce políbit, nebo jak běží džunglí a ohryzává kost. Když potřebovaly kost, sehnaly ji na jatkách a pak přemlouvaly mou zdráhající se matku, aby jim ji uvařila.“ (Evelin Schnedarková).

26) Rok založení korespondoval se vznikem amatérských filmových klubů v Sovětském svazu kolem roku 1957, jak popisuje Maria Vinogradova, *Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s–1980s*. *Kinokultura* 2010, č. 27. Online: <<http://www.kinokultura.com/2010/27-vinogradova.shtml>>, [cit. 18. 7. 2016].

byly zpočátku omezené jen na sledování filmů a organizaci dalších vzdělávacích kurzů, později však získaly podobu autentické filmařské komunity.

Nicméně, Kulturní centrum syndikátů filmovému klubu nezajišťovalo plnou podporu; oficiálním důvodem k udržování klubu byla poptávka po propagandistických filmech. Z iniciativy členů klubu vznikaly dokumenty, etnografické filmy a také umělecká a experimentální díla, jež byla promítána na festivalech lidového umění a v některých případech vysílána v Rumunské národní televizi.

Aktivity klubu pozastavily události z prosince 1989 — Schnedarek si několik filmů vzal domů, ovšem materiály uložené v Kulturním centru syndikátů byly zničeny. Schnedarek a jeho kolegové o klubu hovořili jako o prostoru, který v první řadě umožňoval přístup k profesionálně-technickému zázemí a zároveň podněcoval kreativitu a spolupráci nezávislou na věku a etnickém či společenském původu.

Ve filmovém klubu si lidé mohli odpočinout od komunismu. Co tím myslím? Především fakt, že jsem lidem nabídl rekreační místo, kde mohl každý zapomenout na ideologické studijní skupiny a objevit pravou kinematografii. Chodili tam proto, aby se uvolnili, osvěžili, znovu se narodili.

Rozhovory s někdejšími členy odhalují, že Schnedarek nebyl jen vedoucím klubu, nýbrž institucí, která vždy ochotně poskytla dobrou radu či odpovídající technické vybavení. Vyprávění spjatá se sháněním filmové kamery jsou pro danou dobu příznačná: odhalují příležitosti, které se v 50. a 60. letech nabízely. Tyto strategie pomáhají rozkrýt širší kontext, tedy fungování socialistického režimu. Lidé, kteří si na kameru mohli sáhnout, tak zřejmě mohli učinit jen díky povaze jejich profese. Technický aparát potřebný k natáčení, vyvolání a promítání filmu byl v rukou několika centralistických institucí, jež často ani nevěděly, jak jej využít. Centralizace technologií neovlivnila jen institucionální rámec, ustavila také hierarchii mezi lokalitami: filmová a technologická infrastruktura se soustředila hlavně v Bukurešti, zatímco lidé žijící v provinčních oblastech si vybavení museli opatřit přes síť známých.

Podle Sándora Haáze ml. bylo v 70. letech možné koupit jen kamery z druhé ruky, transakce navíc musela být tajná: Schnedarek svébytně plnil roli obchodníka, který prodával použité kamery do komise. Lidé (např. doktoři či diplomaté), kteří se vraceli z pobyků v zámoří, použité kamery prodávali přímo Schnedarkovi, aby na sebe zbytečně nestrhávali pozornost režimu.

Vládnoucí moc totiž pokládala soukromé vlastnictví filmových kamer, stejně jako všech dalších typů komunikačních technologií, za potenciálně podvrtný akt. Sándor Haáz ml. uvedl další příklady objektů, jež u režimních představitelů vzbuzovaly podezřívavost:

V té době byl každý, kdo tvořil filmy, automaticky podezřelý. Filmová kamera a taky psací stroj! Komunisti z psacích strojů šleli: jakmile ho měl někdo doma, mohl očekávat domovní prohlídku, vyražené zuby a kdo ví, co ještě. V ohrožení byli i majitelé videopřehrávačů, barevných televizí atd.: mezi lety 1985 a 1990 proběhlo mnoho konfiskací.



Návštěva rumunských amatérů v Československu související s účastí na festivalu Brněnská šestnáctka. Soukromý archiv.

Na konci 70. let se filmové kamery staly zbožím dostupným v obchodech: nejčastěji šlo o sovětské kamery Quartz. Až do začátku 80. let platilo, že filmová surovina byla k dispozici, ale vyvolávání filmů bylo stále obtížné: neexistovaly žádné komerční firmy, které by tuto službu poskytovaly. Zpracovávání filmů měly místo toho na starosti konkrétní státní instituce, jež disponovaly laboratořemi a potřebnými chemikáliemi. Soukromé osoby mohly do těchto zařízení proniknout jen skrze známosti: Schnedarek tuto úlohu plnil do roku 1989.²⁷⁾

Snímky první generace Haázových, stejně jako příběh Ervina Schnedarka, slouží jako typický případ domestikace média v Târgu Mureș během dvou dekád následujících po druhé světové válce. Kamera pronikla do prostředí domova přes iniciativu hlavy rodiny a posléze si našla cestu i do životů dalších dvou pokolení. Pro danou dobu je příznačné, že ke kamerám získali přístup skrze své pracovní povinnosti a rozličná povolání (etnograf, promítač, instruktor, malíř) a také s pomocí sociálních kontaktů.

Nahrávky, jež taneční instruktor natočil se svými dětmi v roce 1962, byly pouze jednorázovými pokusy, i tak ovšem potvrzují vyprávění o akcích pořádaných navzdory veřejné kontrole. Filmařský postoj Sándora Haáze st. a jeho současníků nelze oddělit od příběhů centralizace a dohledu, jež využívání komunikačních technologií v 50. a 60. letech doprovázely. Synovy zkušenosti s pořizováním kamer v 70. letech dokládají, že režim kontroly pokračoval i v další dekádě. Za jeho těžkostmi se sháněním kamer z druhé ruky a téměř nedostupného filmového materiálu lze rozpoznat ještě intenzivnější dohled nad komunikačními technologiemi, který tvůrce nutil ke složitějšímu manévrování. Je také důležité, že k technologiím vůbec nepřistupoval jako ke zboží: kamery totiž nesháněl v obchodech, ale přes známé.

Příběhy Sándora Haáze ml. a Ervina Schnedarka otevírají další kapitolu v rumunské socialistické éře a zároveň odkrývají její vnitřní rozpor. Animátorská skupina a filmový klub zajišťovaly zázemí pro filmovou tvorbu v Târgu Mureș až do roku 1990: naplňovaly představy režimu o vzdělání a lidovém umění stejně jako amatérské festivaly pořádané po celé zemi. Nicméně, zaujetí členů klubu a postupná profesionalizace byly důsledkem neformálních vztahů, nikoli produkce vědění zavedené shora.

27) Márton Imecs, zaměstnanec Filmového muzea, plnil podobnou roli jako laboratorní technik v Kluži.

Natáčení rodinného života i kreativní využívání filmového média můžeme považovat za dvě různé modalities mediálních praktik, které následují předešlé vzory. Zacházení s médii v podmínkách přísného dohledu a domestikace filmu však lze pokládat za dobově specifické. Vzpomínky pamětníků na namáhavé shánění kamer a filmového materiálu prozrazují mnohé o identitě a prestiži spjaté s daným médiem. Prestiž média navíc posílil převládající mocenský systém a také poloprofesionální aktivity nadšenců, kteří se snažili zajistit vhodné podmínky pro filmovou tvorbu. V tomto případě tedy filmové médium tvoří část reality jako každodenní praxe, pro niž stojí za to riskovat. Prezентuje sílu, jež dokáže vytvářet a udržovat komunity, formovat mezilidské vztahy a ovlivňovat individuální kariéry a proces profesionalizace.

Dějiny amatérských médií č. 2: institucionalizovaná setkání s filmem

Předchozí kapitola snad ukázala, jak může osobní zkušenost reprezentovat sociální a historické dění. Zatímco z hlediska fenomenologického přístupu k minulosti nelze hodnotu autobiografických výpovědí rozporovat, jako historické prameny stále plně neobstojí. Orální metoda s sebou vždy nese riziko předpojatosti řečníků, nicméně z pohledu „dějin amatérského filmu zdola“ je ještě problematičtější skutečnost, že subjektivní vyprávění často zveličuje úlohu individuálního jednání a zastírá působení politické a kulturní moci. Rozhovory tak představují historické vědomí jako výsledek životních zkušeností a z mluvčího dělají aktivního činitele v běhu historických okolností.

Příběhy o manévrování a taktizování zdůrazňují triumf jedince tváří v tvář nástrahám represivního společenského systému, jenže tím paradoxně zakrývají účinky dominantní politické a kulturní moci. Abychom tuto situaci vyřešili, musíme provést takový historický výzkum, který by zmíněný problém zaujatosti při orálně historických rozhovorech vzal v úvahu. Tento postup nemá zpochybňovat pravdivost rozhovorů, ale spíše přispět k chápání historie jako rozsáhlé sítě diskursů, jež koexistovaly v určitém časovém okamžiku.

Není to tak, že by nedostatky první varianty legitimizovaly druhý přístup — jde o logický vývoj výzkumného procesu. Případ rodiny Haázových a Ervina Schnedarka jsem shledala velmi užitečným pro poznání identity média v daném historickém období. Další výzkum, doplňující databázi věnovanou filmovému klubu v Târgu Mureș a Domu pionýrů informacemi o amatérských filmových aktivitách v jiných městech, nicméně perspektivu dále upravil. Vznikly nové rozhovory s amatérskými filmaři z Kluže a Baia Mare a našly se také dosud neznámé dokumenty spjaté s kinoamatéry z Oțelul Roșu a Aradu.

Soupeřící varianty? Jak zacházet se vzájemně protichůdnými rozhovory

Nově pořízené rozhovory uvedly mnohé výroky bývalých členů filmového klubu v Târgu Mureș v pochybnost. Příběhy o shánění kamer byly většinou podobné: oba mluvčí si pamatovali, že sovětská technologie byla k dostání v obchodech s fotografickým vybavením za relativně rozumné ceny (kamera Super 8 měla hodnotu měsíční výplaty), jeden z nich si koupil novou a další si opatřil německou kameru Braun na černém trhu. Tito amatéři nekladli ve svých výpovědích takový důraz na omezení socialistického systému a skrytou cenzuru technologií.



Členové klubu z města Oțelul Roșu na kongresu UNICA v Dubrovniku v roce 1965. Soukromý archiv.

Mária Tóthová, amatérská filmařka z Kluže, pracovala jako učitelka a základy filmové tvorby si osvojila na specializovaném kurzu, členem filmového klubu se však nestala (podle jejích slov nebylo amatérské filmové hnutí ve městě příliš populární) a radši tvořila sama. Ve většině filmů zachycovala své turistické zkušenosti, nicméně natočila také několik fikčních snímků, které byly oceněny na rumunských amatérských filmových festivalech. To byl také její jediný kontakt s institucionalizovanými amatéry, jinak své filmy údajně vytvářela relativně svobodně a nezávisle. Její zájem o film ochabl s příchodem videokamer, jež technologii Super 8 učinil zastaralou a složitější ke zpracování.

Tibor Schneider, kinoamatér z Baia Mare, byl filmařský samouk: kromě rad od spolužákova otce si vystačil jen se vzdělávacími příručkami. Podle něj byl ve městě filmový klub, který fungoval v institucionálním zázemí Domu mládeže (rekreační a tréninkové středisko zaměřené na umění a řemesla) a univerzitního klubu, jež pořádal filmový festival. Po návratu z povinné vojenské služby na počátku 80. let zjistil, že zmíněný filmový klub již nikdo nenavštěvoval, neboť jeho bývalý vedoucí nastoupil dráhu televizního profesionála v Kluži. Schneider zvolil geniální tah: spolu s přáteli založil falešnou filmovou společnost se sedmi členy, která měla instituci přesvědčit, že je kinoamatérství znovu na vzestupu, a mohl tak klub znovu otevřít. Jakmile získal přístup k infrastruktuře, zůstal jediným členem klubu až do roku 1990, kdy byla budova zničena a posléze zprivatizována. Později se rovněž stal spolupracovníkem televize. Schneiderovo strategické chování připomíná amatéry z Târgu Mureș, na rozdíl od nich však nezmiňuje žádná omezení či kontroly filmové tvorby. Podle něj bylo zakázané či hodné podezření jen filmování v okolí oblastí, na kterých měl stát zvláštní zájem, nicméně používání filmové kamery v soukromých prostorech či v přírodě nikomu nevadilo.

Abychom porozuměli souvislostem a rozporům výpovědí amatérských filmařů, je potřeba provést kritickou či diskursivní analýzu orálně historických rozhovorů. Když porovnáme příběhy Haázů, Tóthové a Schneidera, z jejich rozdílnosti vychází následující proměnná: příslušnost k filmovému klubu spadajícímu pod instituci nebo jakémukoli jinému kolektivu vs. samostatné jednání a nezávislá filmová tvorba; osvojení filmařských postupů v rámci instituce vs. princip sebevzdělávání. Zdá se, že přístup k filmu, plný nadšení a oddanosti, mají obě skupiny podobný, ovšem liší se způsoby, jakými své zkušenosti zasazují do souvislostí. Aktivní členové filmových klubů zdůrazňovali represivní povahu institucí či státní kontroly. V jejich příbězích jsou úspěšně dokončené a promítuté filmy dílem zdařilé snahy o překonání režimních omezení nebo dodávají pocit sounáležitosti s dalšími členy klubu. Solitérní filmaři mají naopak sklon prezentovat sami sebe jako apolitické, což jim v kultuře neustálého dohledu údajně zajistilo tvůrčí svobodu. Každá z těchto výpovědí v sobě tudíž nese implicitní zaujatost: buď za účelem zdůraznit nespokojenost s režimem a vítězství jedince navzdory historickým okolnostem, nebo se záměrem vyjádřit autonomii tvůrce ve společnosti kontroly (jen za předpokladu dodržování pravidel, samozřejmě).

Od individuálních perspektiv k příručkám a institucím

Jelikož téma spolupráce jedinců v rámci institucí nabývá na důležitosti, lze využít nové typy pramenů, které by výsledný obrázek doplnily.

Jeden z těchto typů mohou představovat manuály „Jak na to“, které byly široce dostupné v knihkupectvích po celé zemi. Jak jsme viděli, tyto knihy často nahrazovaly institucionální vzdělání, mohli je však využívat i kluboví aktivisté. Přesně nevíme, jak s knihami zacházeli či do jaké míry se jejich radami řídili, ale i tak je můžeme považovat za oficiální návody k používání technologií či k výrobě filmů. Z hlediska výzkumu je lze dokonce označit za instituce svého druhu, jelikož vymezují soubor pravidel uzpůsobených tehdejšími estetickým normám.

Na základě prozkoumání 11 dílů²⁸⁾ sepsaných pro amatéry mezi lety 1967 a 1984 vyšel na povrch pozoruhodný společný rys: knihy obsahující 120–250 stran byly většinou zasvěceny otázkám techniky, optiky a chemie souvisejícím s různými fázemi filmové výroby. Velký prostor zabírají informace o kamerách a prvcích filmové řeči, kdežto témata doporučená k filmování tvoří jen pár stránek — manuály působí, jako by byly určené inženýrům nebo čtenářům zběhlým ve formálních vědách. V jedné části podkapitoly věnované různým subžánrům amatérských filmů Bălțatu tvrdí:

[...] dokumentární filmy vyžadují čas a trpělivost, důvtipnost a kreativitu. Filmař by měl téma dobře znát a vědět, jak jej oživit, aby z něj vzniklo zajímavé dílo. Tématem filmu může být cokoli: dění na staveništi, chaos velkoměsta, popis regionu, tok řeky,

28) Jedná se o následující knihy: V. I. Bălțatu, *Cartea cineastului amator*. București: Editura Tineretului 1967; P. Boyer – J. M. Galceran – P. Hemardinquer – J. Malaise – J. Mazard – A. Pagety – H. Pirmez, *ABC-ul cineastului amator I–V*. București: Cartea Tehnică 1970. (5 dílů); Rodica Pop – Dumitru Codăuș, *Filmul de amatori. Elemente de tehnică cinematografică I–II*. București: Cartea Tehnică 1976. (2 díly); Mihai Muscelanu, *Formatul Super 8. I–III*. București: Cartea Tehnică 1982–1984. (3 díly).

místní průmysl, intimní život hudebníka či malíře, vzpomínky na město, kde amatér strávil prázdniny, den ze života v rodné víscé od kohoutího zakokrhání až po západ slunce. Aby vznikl živý, pozoruhodný film, natáčení musí být dobře připravené a provedené a mělo by se opírat o detailní scénář.²⁹⁾

Ačkoli většina knih zmiňuje reportáže, rodinné snímky, turistické filmy a dokumenty jako nejvíce využívané žánry amatérského filmu, nehledají v nich autenticitu či nahodilost, jež si s nimi dnes spojujeme. Pojem autenticita se ve vzdělávacích popisech objevuje často, ve významu filmování živých událostí či spontánnosti aktérů, ovšem i v případě dokumentů každý autor zdůrazňuje důležitost střihových a režijních zásahů do reality. Filmy nemají jen ukazovat nahodilé scény z každodenního života: „Neměli bychom zapomínat, že i amatérský film je film, tedy umění. Žádný dokument by se neměl omezovat jen na povrchní, deklarativní záznam skutečnosti: musí stimulovat emoce diváka uměleckými prostředky, a vyhnout se tak pocitům nudy či podráždění.“³⁰⁾

Za výroky tohoto typu lze jasně cítit působení ideologie, jakkoli maskované za prezentaci uměleckého diskursu. Tyto příručky definují „skutečnost“ jako výplod umělecké vize, ale také jako sérii zákazů. Filmaři se podle nich mají vyhýbat dlouhým záběrům, prezentaci syrové reality či zájmu o kontingentní jevy, což vede k omezení konkrétního potenciálu filmového média, nebo dokonce k jeho potlačení, jak naznačuje Simina Bădicová — v socialistickém Rumunsku totiž chyběly například dokumentární fotografie.³¹⁾ Nenápadné navádění k uměleckému pojetí tak připravuje dokumentární filmy (a filmové médium obecně) o jedinečné výrazové možnosti, alespoň v případech, kdy tvůrci následují pokyny instituce.

Údaje o institucích, jež hostily fotografické a filmové kluby, mohou rovněž přinést nový pohled na historii amatérského filmového hnutí v Rumunsku. V jedné z příruček překvapivě najdeme krátkou kapitolu věnovanou rumunskému amatérskému hnutí, podle níž první filmový klub vznikl v roce 1957 ve Studentském domu kultury v Bukurešti.³²⁾ Další internetové zdroje³³⁾ potvrzují, že v daném roce byly založeny první filmové kluby v Brašově a Temešváru spadající pod továrnu na traktory, respektive pod kulturní centrum Rumunské železniční společnosti. Podle dostupných informací amatérské fotografické a filmové kluby působily zejména v rámci institucí, škol, univerzit či továren. V továrnách obstarávaly technické vybavení dělnické odbory. Chod továrních filmových klubů se dokonce nedávno stal námětem pro rumunské filmaře: příběh hraného snímku s názvem ADALBERTŮV SEN (*Visul lui Adalbert*, 2011, r. Gabriel Achim) se točí kolem vytváření a promítání amatérského filmu pro tovární dělníky.

Z továrních klubů nejdéle vydržel ten, který byl založen v roce 1960 v Oțelul Roșu (župa Timiș).³⁴⁾ Přestože zastřešující továrna již neexistuje, členové klubu jsou stále aktiv-

29) V. I. Bălțatu, c. d., s. 61.

30) Rodica Pop – Dumitru Codăuș, c. d., s. 28.

31) Simina Bădică, *Historicizing the Absence: The Missing Photographic Documents of Romanian Late Communism. Colloquia. Journal for Central European History* 19, 2012, s. 40–62, zde 59.

32) Rodica Pop – Dumitru Codăuș, c. d., s. 103.

33) Tato informace pochází z webové stránky kanceláře starosty Bukureště, online: <http://www.ps2.ro/www/ps2/stiri/1002/index.php?action=results&poll_id=9>, [cit. 18. 7. 2016].

34) Jejich webovou stránku vlastní Národní asociace rumunských filmových klubů (Asociația Națională a Cinecluburilor din România), která reálně funguje jako sdružení bývalých klubů z župy Timiș.

ní: organizují promítání a provozují webovou stránku.³⁵⁾ Na ní najdeme vedle fotografií zachycujících okamžiky existence klubu také dokument, jenž obsahuje seznam filmových klubů, které se zúčastnily prvního národního festivalu amatérských filmařů v roce 1969 v Bukurešti. Dokument uvádí, že zde bylo dohromady promítnuto 143 filmů vytvořených 47 filmovými kluby z 38 lokalit. Devětadvacet z těchto klubů spadalo pod továrnu, 9 navštěvovali studenti a 11 bylo součástí kulturní instituce. V textu se objevují také zmínky o dalších filmových festivalech, které se v dané lokalitě konaly v průběhu předešlých let. Na získaných datech je obzvlášť pozoruhodné, že dokládají masovou popularitu rumunského amatérského filmového hnutí. Rozporují tedy výše analyzované rozhovory, jež naznačovaly, že amatérská tvorba v té době nebyla rozšířenou ani vysoce institucionalizovanou praktikou.

Cenný dodatek k seznamu filmových klubů představuje sociologická studie provedená mezi lety 1973 a 1974, krátce uvedená na konci příručky.³⁶⁾ Průzkumu se zúčastnilo 90 lidí z 8 různých filmových kolektivů v Bukurešti. Výsledky ukazují, že amatérská tvorba byla genderově podmíněná (70 % mužů a 30 % žen) a většinu filmařů tvořili lidé ve věku 19–30 let (70,02 %). Často šlo o studenty (36,6 %), kteří ve filmovém klubu trávili zhruba 6 hodin týdně. Většina zpovídaných se amatérskými filmaři stala proto, aby měla uměleckou průpravu (35,5 %) či vzdělání v oblasti filmové kultury (35,3 %). Studie rovněž odhalila pozoruhodný fakt: mnozí dotazovaní nesledovali filmy ani nechodili do kina (33,3 %).

Z informací na zmíněné webové stránce mimo jiné vyplývá, že amatéři mohli díky členství v klubu za socialistické éry využívat četných mezinárodních kontaktů. Klub z Oțelul Roșu byl zřejmě velmi aktivní, a proto se jeho členům brzy naskytla možnost navštěvovat festivaly pořádané organizací UNICA.³⁷⁾ Amatéři z Oțelul Roșu navštívili na vlastní útratu následující festivaly: Dubrovnik (1965, Jugoslávie), Mariánské Lázně (1966, Československo), Sant Feliu de Guíxols (1967, Španělsko), Lucemburk (1969, Lucembursko), Baden (1980, Švýcarsko), Siófok (1981, Maďarsko), Cáchy (1982, SRN), Saint Nazaire (1983, Francie) a Karl-Marx Stadt (1984, NDR). V průběhu exkurze v Aachenu se jeden ze zakládajících členů klubu, Emil Mateiaș, rozhodl, že zde zůstane natrvalo. Amatérské filmové hnutí mu tak nepřímo poskytlo příležitost k emigraci do Spolkové republiky Německo i s rodinou. Ostatní z těchto výjezdů do zahraničí také měli prospěch: některé fotografie zachycují filmaře, jak si prohlížejí městskou krajinu, jiné ukazují ženy při nakupování.

Závěr

Tato studie z principu nemůže vyřešit veškerá úskalí spjatá s historizací rumunského amatérského filmového hnutí. Provedený výzkum měl hlavně představit příběh socialistických filmových klubů, a to cestou skládání útržkovitých dat a pátrání po pramenech tam, kde zdánlivě žádné konkrétní prameny (tj. filmy) nejsou. Fragmenty příběhu jsem dávala do-

35) Online: <<http://ancin.ro>>, [cit. 18. 7. 2016].

36) Rodica Pop – Dumitru Codăuș, c. d., s. 104–107.

37) Organizace Union Internationale du Cinéma d'Amateur vznikla v roce 1937. Rumunsko nebylo jejím členem, ovšem mnozí amatérští filmaři toužili po tom, aby se v ní mohli angažovat.

hromady různými metodami, proto výzkumný proces vyžadoval důkladnou reflexi. Reflexivní využívání rozličných metod mělo i další důvody: chtěla jsem vyřešit rozpory mezi protichůdnými výpověďmi a ukázat, že vycházejí z příslušnosti k odlišným epistemologickým postojům.

Kromě epistemologických otázek jsem zároveň chtěla demonstrovat význam mediálních praktik lidí, kteří používali a domestikovali filmové médium v letech 1945–1989. Všechna data uvedená v článku nastiňují podrobný obraz historie, který se v určitých bodech liší od oficiálního. Zdrojové materiály naznačují mnoho věcí: amatérská filmová tvorba v Rumunsku nebyla konzistentně prováděnou praxí a některé kluby či města byly ve svých aktivitách úspěšnější než jiné; úrovně institucionalizace byly rozdílné: projekty realizované v rámci továren a kulturních institucí probíhaly kolaborativně, zatímco nezávislí filmaři mnohdy pracovali sami. K utvoření jasnějšího přehledu o koexistujících formách filmové tvorby by bylo potřeba provést další výzkum, ovšem zpovídání filmaři mají navzdory všem odlišnostem jednu důležitou věc společnou: obdiv a nadšení, které ve vztahu k filmovému médiu cítí. Tato „úctyhodná“ identita již dnes patří minulosti, ale tehdejší amatérské tvůrce zřejmě spojuje.

Z anglického originálu „Excavating Amateur Films from the Socialist Romania: Making Sense of Cine-amateur History Through Oral Histories and Educational Handbooks“, napsaného pro *Iluminaci*, přeložil Jiří Anger.

Melinda Bloss-Jániová působí jako odborná asistentka na Sapientia Hungarian University of Transylvania v rumunské Kluži. Dlouhodobě se zabývá problematikou vizuální antropologie a studiem rodinného a amatérského filmu. V roce 2015 na toto téma publikovala odbornou monografii s názvem *A családí filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgókép-fajtakig* (Genealogie rodinného filmu. Transylvánské amatérské mediální praktiky od fotografie k novým médiím). (Adresa: blossmelinda@gmail.com).

Citované filmy

Adalbertův sen (Visul lui Adalbert; Gabriel Achim, 2011), *Videogramy revoluce* (Videogramme einer Revolution; Harun Farocki, Andrej Ujică, 1992).

SUMMARY

Excavating Amateur Films from the Socialist Romania.
*Making Sense of Cine-amateur History Through Oral Histories
and Educational Handbooks***Melinda Bloss-Jáni**

The amateur and private filmmaking practice during the socialist years in Romania (1945–1989) didn't become an extensively researched field, although the history of the non-professional use of the medium of film can disclose the intricate relationship between the socialist reality and the medium, but also between the totalitarian cultural project and the possibilities of the individuals living in its confines. The purpose of this paper is twofold: to delineate the history of amateur filmmaking in pre-1989 Romania, and to put under scrutiny the methodological possibilities and pitfalls of an endeavour like this. When the films are missing due to different reasons (they were not digitized yet, or they were thrown to garbage), the history of amateur filmmaking is the easiest to grasp through life stories. Thus the interview and the concept of oral history becomes the most suitable methodology to render the individual memory into data for history. The first part of the article pursues this concept and the autobiographical narratives seemingly fulfil the role of the historical documents. Nevertheless, the second part of the article reveals these stories as partial truths by putting the oral history data in the context of other interviews and scrutinizes the discourse of educational handbooks.

Veronika Jančová

Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?

Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem

V roce 1966 byl vyroben propagační film FORMOVACÍ AUTOMATICKÁ LINKA. Jednalo se o zakázkový film pro podnik Škoda v Plzni, který měl přilákat zákazníky a pomoci tak podniku zvýšit odbyt nového produktu. Ačkoli měl film reprezentativní funkci, nevznikl jako zakázka u žádného ze studií Československého filmu. Snímek natočil vystudovaný geodet, bývalý zaměstnanec Československých státních drah a filmový amatér Ing. Milan Kazda. Vyroben však byl v zázemí profesionálně vybaveného filmového studia podniku Škoda, v němž Kazda působil jako zaměstnanec, jehož pracovní náplní bylo filmování. Nejde jej tedy snadno označit ani jako amatérskou, ani jako profesionální tvorbu — nabízí se spíše uvažovat o specifickém módu poloprofesionální filmové tvorby, jehož vznik a rozvoj podpořily podmínky filmové práce a organizace volného času v socialistickém Československu 60. let.

Amatérský film je nedílnou součástí dějin kinematografie. S touto značně rozlehlou a současně poměrně neprobádanou oblastí je nicméně spojena řada často stereotypních a předsudečných představ degradujícího charakteru. V této studii chci poukázat na význam amatérského filmu jakožto paralely k filmu profesionálnímu. Mým cílem je problematizovat a narušit uvažování o amatérském filmu jako o tvorbě individualistů, kteří produkují rodinné, autorské a/nebo avantgardní snímky, nebo o kolektivní klubové tvorbě těch, již neúspěšně sní o práci ve „skutečném“ filmovém průmyslu. Chci ukázat, že mezi amatérskou a profesionální tvorbou neexistuje jasná hranice a že spíše můžeme hovořit o jakémsi přechodovém pásmu, kde se oba módy produkce střetávají a prolínají. Současně pracuji s předpokladem existence vazeb na profesionální film, které ovlivňovaly diskurs amatérského filmu. Tato suboblast filmové praxe vychovávala a vzdělávala tvůrce, produkovala filmy, vytvářela vlastní diskursivní síť časopisů a distribuční okruh přehlídek a festivalů. Amatérský film si vytvořil samostatný paralelní svět, který byl současně prostopupný se světem profesionální filmové tvorby. V této studii zaměřím své uvažování především na dva prostory, a to amatérské filmové kluby a neprofesionální (resp. poloprofesionální) filmová studia, která reprezentují ono pásmo přechodu či lépe řečeno prostory, ve kterých se oba módy (tj. amatérský a profesionální) prolínají. Představím některé as-

pekty jejich historického vývoje a ozřejmím principy jejich fungování s cílem ukázat jejich pozici a roli ve vztahu k amatérské a profesionální kinematografii.

Soustředíme se tedy na oblast filmové produkce mimo profesionální filmová studia, a to především v období na konci 50. let a v 60. letech, kdy se v souvislosti se zkracováním pracovní doby a rozšiřováním volného času vytvářejí podmínky, které podporují amatérskou uměleckou tvorbu v rámci závodních klubů i jiných institucí. V první řadě nás bude zajímat, co umožnilo vznik a fungování této poloprofesionální sféry, jak byla poloprofesionální tvorba organizována a jaké filmy zde vznikaly. Dále se dotkneme otázek, jak a kde se amatérská a profesionální tvorba protínala, jaké byly vazby mezi oblastí amatérského a profesionálního filmu, zda amatérské filmy napodobovaly vzory profesionálního filmu, nebo zda se od nich odchylovaly, a jak do této oblasti zasahovala (kulturní) politika. Možnosti zodpovězení vytyčených otázek jsou limitované dostupností materiálů, přesto se na většinu z nich pokusíme nalézt odpovědi. Při zpracování této studie jsem vycházela jak z konkrétních filmů, tak z archivních materiálů a dobové periodické a neperiodické literatury 50. až 70. let. Předmětem výzkumu se stala také tvorba osobnosti Milana Kazdy, filmaře působícího právě na pomezí amatérské a profesionální tvorby.¹⁾ V tomto textu budeme na problematiku filmových klubů a poloprofesionálních filmových studií nahlížet z perspektivy průmyslu, resp. průmyslových podniků. Rozsah aktivit filmových klubů totiž přirozeně významně ovlivňovaly finanční možnosti, a tak se do filmové tvorby pouštěly nejčastěji právě velké průmyslové závody.²⁾ Soustředíme se proto především na závodní filmové kluby a podniková filmová studia, kde vznikaly zejména tzv. podnikové filmy, ale také zde existoval určitý prostor pro „volnou“ amatérskou tvorbu. Tato studie je tedy orientována na problematiku tzv. podnikového filmu jakožto oblasti, která byla společným působištěm a přechodovým pásmem mezi amatérským a profesionálním filmem.

Podnikový film

Označení podnikový film je odvozeno z termínu podnikové studio. Podnikový film byl v užším slova smyslu dobově chápán jako film vytvořený zaměstnanci podniku, „u nichž tato činnost je pracovní náplní [...] vykonávanou podle požadavků a na náklady podniku“.³⁾ Tato definice je však značně problematická. Předně do kategorie podnikového filmu byly už tehdy (zejména na festivalech a soutěžích) řazeny také snímky natočené regionálními filmovými studii, která nebyla součástí závodu, pro který film natočila, což je v rozporu s citovanou formulací. Navíc podniková studia byla poloprofesionální studia obsazená pracovníky, kteří se plně věnovali této činnosti jako hlavní náplni své práce, a nikoli

1) Vzhledem k zaměření textu bude jeho práce použita především jako ilustrace a doklad některých tvrzení než jako zdroj pro textuální analýzu či životopisný popis.

2) Materiální zázemí se odvíjelo od výkonnosti daného podniku a ochoty jeho vedení podporovat činnost závodního (filmového) klubu. Závodní kluby obecně vykazovaly při provozování vlastní kulturní a výchovné činnosti finanční ztráty (jejich příjmy údajně dosahovaly pouhých 80 % vydání). Na druhou stranu cílem těchto klubů nebyl zisk, ale výchova a péče o pracující. Viz Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013, s. 228–229.

3) III. celostátní přehlídka technických filmů. *Amatérský film* 2/9, 1970, č. 5, s. 84.

jako zájmové činnosti mimo své normální zaměstnání v podniku. Citovaná definice rovněž vůbec nezohledňuje poměrně častou situaci, kdy byl film na zakázku a na náklady podniku natočen v rámci filmového klubu. Tedy situaci, kdy za jeho vznikem stáli filmoví amatéři, kteří film natáčeli ve svém volném čase. Navrhují proto pojem podnikový film chápat spíše v širším slova smyslu jako označení zastřešující jakýkoli film realizovaný podnikovým či regionálním studiem nebo amatérským filmovým klubem na zakázku a na náklady podniku. Od volné amatérské tvorby se tedy podnikový film liší tím, že má zadavatele v podobě podniku, který dává podnět k výrobě a současně tuto výrobu z vlastních prostředků financuje.

Nebylo náhodou, že se tento modus produkce uplatnil a rozvinul právě v podmínkách socialistického Československa. Vládnoucí režim se snažil zasahovat do způsobů trávení volného času a pokoušel se tuto sféru ovládat, což mělo dopad na způsoby a možnosti trávení volného času. Objevil se požadavek, aby lidé vyplnili dobu osobního volna kulturním způsobem (tj. vzděláváním a zájmovou činností). Současně se začaly preferovat kolektivní formy a aktivní přístup namísto pasivního trávení volného času.⁴⁾ Došlo tak ke vzniku situace, kdy se volný čas stává organizovanou záležitostí kontrolovanou politickými a masovými, společenskými a jinými strukturami. Právě tyto specifické podmínky umožnily rozvoj amatérské a poloprofesionální filmové tvorby. Velký důraz byl totiž kladen na lidovost a hnutí lidové umělecké tvořivosti. Amatérská filmová tvorba byla díky tomu podněcovaná a finančně podporovaná státem. Vzniká tu tak zajímavá ambivalence, kdy amatérští filmaři (představitelé „lidu“) realizují zdánlivě volnou amatérskou tvorbu („lidovou uměleckou činnost“), která je však umožněna díky státní podpoře (a je tedy také státem organizována, regulována a kontrolována).

Poloprofesionální filmová studia a filmové kluby

Ačkoli byla československá kinematografie zestátněna těsně po skončení druhé světové války, studia československého filmu zdaleka nebyla jediným místem filmové produkce. Dobový právní rámec v podobě dekretu č. 50/1945 Sb. totiž z monopolu československého filmu vyděloval veškerou amatérskou tvorbu. Těsně po válce díky tomu vznikla situace, kdy se v oblasti zakázkové filmové výroby objevovali podnikatelé skrývající se pod hlavičkou amatérského filmu. Tato praxe následně vyvolala potřebu jasné definice amatérského filmu, kterou přinesla až studie *Filmové právo* vydaná na konci 50. let.⁵⁾ Nadále byla filmová výroba umožněna pouze „skutečným“ filmovým amatérům, kteří se nicméně mohli sdružovat ve filmových klubech, ale současně se nevylučovalo natáčení filmů v rámci poloprofesionálních filmových studií. Podniky (či jiné instituce zřizující tato studia) si totiž filmy pořizovaly vlastním nákladem, pro vlastní potřebu, a nikoli za účelem podni-

4) Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013, s. 9–14.

5) Hlavním znakem klasifikujícím film jako amatérský bylo, že „jeho zhotovením nebyl sledován nejen cíl výdělečný, nýbrž i že náklady spojené s jeho výrobou nese výrobce“. Definice dále stanovovala, že „amatérský film nesmí být předmětem obchodu, nesmí být za úplatu půjčován, ani výdělečně promítán nebo za výdělečným účelem rozmnožován nebo prodáván“ atd. Více viz Jaroslav Jablonský – Jiří Langer – Václav Šefrna, *Filmové právo*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959, s. 19–20.

kání. Jakkoli se tedy může vznik filmů v rámci poloprofesionálních filmových studií zdát jako nelegální praxe, vše se oficiálně odehrávalo možná na hraně amatérské filmové tvorby, ale stále v mezích zákona.⁶⁾

Mimo profesionální filmová studia filmy vznikaly v podnikových či regionálních poloprofesionálních studiích a v závodních či místních klubech filmových amatérů. Průmyslové podniky produkovaly nepodchycený počet filmů, nicméně zejména podniková studia se v 60. letech stala významnou filmovou líní.⁷⁾ Podniková studia byla poloprofesionální filmová studia fungující v rámci velkých (průmyslových) podniků (například Filmové studio Třineckých železáren VŘSR, Filmové studio Domu techniky Škoda Plzeň ad.). Tato studia tak představovala jakýsi mezník mezi čistě amatérskými filmovými kluby (jakými byly například FK Brno, FK Přerov, FK Ostrava atd.) a profesionálními filmovými studiemi československého filmu. Na rozdíl od běžných filmových klubů totiž podniková studia zpravidla disponovala bohatým technickým⁸⁾ a finančním zázemím a jejich členové se často rekrutovali z řad již zkušených tvůrců (resp. filmových amatérů). Neplatí to sice univerzálně, ale některé filmy⁹⁾ se kvalitativně skutečně vyrovnaly profesionální filmové tvorbě, což dokazuje jejich úspěšné uvedení mimo závod.

Podniková studia byla přímo součástí závodu, což přinášelo značné výhody. Jejich činnost se řídila plánovitě, avšak plán natáčení bylo možné doplnit o další filmy podle požadavků podniku. Případné vyjednávání mezi podnikem a studiem bylo mnohem snazší a tvůrci byli připraveni začít s natáčením prakticky ihned, takže mohli velice rychle reagovat na aktuální potřeby podniku. Podniková studia měla na starosti nejen výrobu filmů, ale také jejich systematické využívání. V podnikových (případně v komerčních) prostorech se proto pořádaly projekční akce, a to jak ve formě filmových programů pro zaměstnance podniku, tak v podobě přehlídek zahraničních filmů. Některá podniková studia současně půjčovala filmy, a to filmy vyrobené pro podnik na zakázku u ČSF, filmy vyrobené podnikovým studiem i amatérské filmy.

Podnikových studií existovalo v českých zemích sice pouze několik, ale byly do nich vkládány velké naděje do budoucna. Poloprofesionální studia fungující při velkých průmyslových závodech se začala rozmáhat zejména v období 60. let, kdy současně nastává částečný útlum zakázkové tvorby v profesionálních studiích.¹⁰⁾ Současně se nově prosazovaným trendem stalo, aby odborné technické filmy natáčela právě podniková studia. Pro-

6) Problémy mohly nastat pouze v případě, kdyby film měl být široce distribuován nebo promítán v běžných kinech. V takovém případě by již došlo k narušení monopolu československého filmu.

7) Návrh na rozvinutí práce s průmyslově technickými filmy, 1960. Národní filmový archiv (NFA), f. ÚŘ ČSF.

8) Podnikové filmové studio dokázalo zajistit kompletní natočení, zpracování i ozvučení filmu (včetně natáčení různých jazykových verzí). Nicméně pro zpracování či ozvučení občas využívalo profesionální služby ČSF.

9) Například *SOUSTRUH ŠKODA SIU 100* z produkce PKO Film nebo *OZUBENÁ KOLA* natočená Filmovým studiem Domu Techniky Škoda Plzeň (na podzim roku 1968 byl film *OZUBENÁ KOLA* přijat do mezinárodní přehlídky profesionálních technických filmů *TECHFILM 68* v Pardubicích). Celá řada dalších filmů z produkce FS DT Škoda Plzeň byla úspěšně uvedena i mimo závod a dočkala se významných ocenění (zejména z přehlídek technických filmů).

10) Na vině byl ekonomický vývoj, který se projevil tím, že zatímco dříve byl počet objednávek od rozmanitých státních i hospodářských institucí nad výrobní možnosti studií krátkého filmu, nyní byla studia dokonce přinucena shánět si objednavatele sama. Viz Antonín N a v r á t i l, *Krátkometrážní tvorba — potřeby a perspektivy I*. Praha: 1970, s. 3.



OBRÁŽECÍ HLAVA (FS DT Škoda Plzeň, 1965).
Políčko z filmu. Sbírka amatérského filmu NFA.



OBRÁŽECÍ HLAVA (FS DT Škoda Plzeň, 1965).
Políčko z filmu. Sbírka amatérského filmu NFA.

fesionální filmová studia měla nadále natáčet jen takové filmy, jejichž výroba svou náročností převyšuje možnosti podnikových studií. Protože zakázková výroba pro podniky byla úzce specializovaná, jejich hlavním výrobcem se měla stát poloprofesionální filmová studia, která je navíc zvládala pořizovat levněji a pohotověji, a profesionální studia měla být doslova „orientována k vyšším společenským cílům“.¹¹⁾

Vedle filmových studií fungujících při podnicích existovala také regionální filmová studia fungující v podstatě na stejném principu jako podniková studia s tím rozdílem, že nespádala pod žádný podnik, ale pod jinou instituci. Například Filmové studio Parku kultury a oddechu Plzeň (PKO Film) bylo poloprofesionální studio spadající pod Krajské kulturní středisko Plzeň.¹²⁾ Většina podniků sice vlastní filmové studio neměla (počet podnikových studií se pohyboval pod hranicí 10), ale u celé řady podniků fungovaly amatérské filmové kluby.¹³⁾ Ty začaly vznikat na počátku 50. let v rámci závodních klubů ROH, které měly vytvořit podmínky pro organizované kolektivní trávení volného času. Revoluční odborové hnutí mělo usilovat o vytváření lepších podmínek pro aktivní odpočinek, sebevzdělávání a zvyšovat účast lidí na veřejném životě. Mělo se podílet na výchově k volnému času a stát se garantem toho, že budou pracující volný čas využívat žádoucím způsobem. Volný čas se měl vyznačovat aktivní lidskou činností. Resp. měl být využit pro pozvednutí kulturní úrovně obyvatelstva, a to prostřednictvím aktivních forem (tedy především vlastní uměleckou činností). V 60. letech dochází obecně k inklinaci k podpoře nejširších forem zájmové činnosti. Pracující měli za oddechem a zábavou mířit do závodních klubů ROH, kde se jim v nejrůznějších kroužcích dostalo organizační a materiální podpory jejich zájmové činnosti. Zejména kolem poloviny 60. let začala být prosazována snaha o estetickou výchovu občanů prostřednictvím amatérské umělecké činnosti. Kluby filmových

11) Antonín Navrátil, *Krátkometrážní tvorba — potřeby a perspektivy I.* Praha: 1970, s. 9.

12) Parky kultury a oddechu byly jedním z typů specializovaného osvětového zařízení (jejich součástí byly mj. kina, přednáškové pavilony, restaurace atp.). Začaly se zřizovat ve velkých městech počátkem 50. let a v polovině 60. let u nás fungovalo již 19 takových zařízení. Na jejich zřizování, provoz a správu dohlížely orgány ministerstva školství a kultury. Více viz Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967.* Praha: Academia 2013, s. 240.

13) Jako příklad si můžeme uvést filmový kroužek při Závodním klubu ROH Železniční opravny a strojírny Šumperk, filmový kroužek Jednotného kulturního střediska ROH Třineckých železáren VŘSR nebo filmový kroužek Závodního výboru ROH Závody Říjnové revoluce, n. p. Vsetín.

amatérů jakožto kolektivní, aktivní a navíc kulturní forma trávení volného času tudíž přesně vyhovovaly nastolenému trendu.¹⁴⁾

Novou základnou zájmové činnosti se po zrušení spolků vedle masových organizací staly také osvětové instituce, a tak byly amatérské filmové kluby zakládány i mimo závody, například při osvětových besedách. Kromě profesionálních či poloprofesionálních studií se tedy závody mohly s požadavkem natočení filmu obrátit také na závodní či místní filmový klub. Pro místní filmové kluby představovala taková zakázka významný přínos do klubového rozpočtu, a naopak závod ušetřil finance, které by musel vynaložit na natočení profesionálního filmu. Podniky jako objednavatelé filmů pochopitelně využívaly všechny možnosti, zpravidla v závislosti na závažnosti zpracovaného tématu a na účelu filmu. Filmy, které měly sloužit k propagaci závodu, si nechávaly podniky natáčet u profesionálních a poloprofesionálních studií, zatímco s filmy pro interní potřebu se obracely na (především závodní) filmové kluby.¹⁵⁾ Některé závodní kluby filmových amatérů mohly mít navíc stejně kvalitní technické zázemí a mohlo se jim dostávat stejně vysoké finanční podpory od podniku jako podnikovým filmovým studiím. Tak fungoval například plzeňský klub železničních filmových amatérů (ŽEFA), jehož tvorba byla na velmi dobré úrovni a mnohými považována téměř za profesionální.¹⁶⁾

Spojení amatérského a profesionálního filmu v podobě závodních filmových kronik a průmyslových filmů

Při uvažování o podnikovém filmu se nám rozpadá tradiční dichotomie amatérského a profesionálního filmu. Zejména z perspektivy obou prostorů nefungují amatérský a profesionální film jako dva protiklady, které by byly ve vzájemném opozičním vztahu, ale spíše jako dvě paralelní osy. Osy, které se v mnohém podobají i odchylují a které se mohou potkávat, křížit a protínat. Výsledkem takového střetu je právě vznik poloprofesionálních filmů a existence „profesionálních amatérů“/poloprofesionálů, již jsou spjati především s podnikovými studii. Termín poloprofesionál současně nemá odkazovat k předstupni profesionála na cestě od amatérského filmu (tedy o amatéra v procesu nějakého tréninku).

14) Martin Franc – Jiří Knápek, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013, s. 151–158 a 199–201.

15) Například podnik Třinecké železářny VŘSR si nechal Krátkým filmem natočit na zakázku propagační a současně reprezentační snímky *TRADICE A PERSPEKTIVY TŽ VŘSR* a *HISTORIE PSANÁ OHNĚM*. Filmový kroužek Jednotného kulturního střediska ROH Třineckých železáren VŘSR je pak podepsán pod filmem o postupu oprav na vysoké peci *GENERÁLNÍ OPRAVA VYSOKÉ PECE IV. v TŘINCI* nebo pod snímkem *VTEŘINY A VÝROBA*, který se zabývá problematikou ztrátových časů při výrobě. Sbirka fotografického materiálu Třineckých železáren, s. p. Třinec. Zemský archiv (ZA) Opava, NAD 1945.

16) Pokud bychom chtěli odlišit filmy vyrobené podnikovými studii a amatérskými kluby, tak některé amatérské filmy se vyznačují sníženou kvalitou, a to zejména na úrovni zvuku. S diegetickými zvuky se skoro vůbec nepracuje a některé filmy nejsou ozvučeny ani dodatečně, takže jsou pouze němou obrazovou výpovědí. Některé amatérské filmy rovněž trpí rozostřeným obrazem. Z důvodu finanční a technické náročnosti amatérské podnikové filmy většinou nepracují s vizuálními pomůckami a triky. Také je pro ně typická ruční kamera, časté použití zoomu a až nadměrné střídání nájездů a oddalování kamery. Amatérské filmy jsou často nasnímány ve velmi dlouhých záběrech s menším podílem střihu, který je nahrazován právě změnami rámování a pohybem kamery.

Jedná se spíše o specifický autonomní mód tvorby, který se vyznačuje řadou ambivalentních rysů a současně se nachází v onom přechodovém pásmu mezi profesionální a amatérskou tvorbou, přičemž svým specifickým charakterem nezapadá ani do jedné oblasti. Termín podnikový film, se kterým budeme pracovat, rovněž představuje značně ambivalentní filmovou praktiku. Mohli bychom jej označit jako jeden z módů amatérské filmové tvorby.¹⁷⁾ Jak si však ukážeme, podnikový film je v rozporu s řadou definic amatérského filmu a naopak nese řadu rysů profesionálního filmu.

Zakázková vs. volná tvorba

Filmová tvorba realizovaná na půdě poloprofesionálních filmových studií a amatérských filmových klubů měla tedy dva základní rozměry, a to zakázkové filmy pro podniky (podnikové filmy) na jedné straně a „volnou“ tvorbu (tj. zejména fikční film) na straně druhé. Podnikový film v sobě navíc zahrnuje dvě velké podskupiny, a to tzv. závodní filmové kroniky na jedné straně a průmyslové (tj. technické, instruktážní, propagační a náborové) filmy na straně druhé. Současně je nutno upozornit, že ona „volná“ tvorba se týkala především amatérských filmových klubů, protože s rostoucí profesionalizací úměrně klesala možnost svobodné tvorby. V rámci poloprofesionálních studií filmaři fungovali v podstatě jako zaměstnanci. Tito poloprofesionálové se vydělili ze struktur amatérského filmu, ale nebyli ani profesionály. Na jednu stranu se nadále nevěnovali natáčení ve volném čase, neboť se pro ně stalo hlavní pracovní náplní. Zároveň však ztratili podporu pro vlastní volnou tvorbu, jaká se dostávala členům filmových klubů. Již se totiž nejednalo o zájmovou činnost, o lidovou tvořivost, ale o regulérní (zakázkovou) filmovou výrobu. Z tohoto důvodu kupříkladu Milan Kazda, který původně působil v amatérském filmovém klubu Československých státních drah ŽEFA, odkud odešel do filmového studia podniku Škoda, dál spolupracoval s tímto amatérským filmovým klubem.

Volná amatérská tvorba filmových amatérů v závodních filmových klubech však také nebyla zcela svobodná.¹⁸⁾ Filmoví amatéři sdružení v těchto kroužcích nemuseli svou tvorbu hradit z vlastních zdrojů a kluby jim poskytovaly potřebné zázemí i veškeré finanční prostředky. Neplatili za svou tvorbu penězi, ale „v naturáliích“ v podobě filmů pro daný podnik — podnikovými filmy. A v rámci této zakázkové tvorby panovala přirozeně určitá nesvoboda a nutnost podřídit se. Jedním z projevů této nesvobody byla například povinnost zachycovat ve filmech vedoucí pracovníky podniku. Výskyt vedoucích pracovníků závodu, kteří (na vlastní žádost) přímo promlouvají na kameru, nebo jsou alespoň ve filmu zachyceni, je tak jedním z poznávacích znamení podnikových filmů. Vedení podniku mohlo také do filmu svévolně zasahovat a požadovat změny, a to na úrovni podoby titulů, vypuštění některých scén aj.

17) Ve stejném smyslu, jak o těchto módech hovoří například Patricia Rodden Zimmermannová — viz Patricia Rodden *Zimmermann, Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press 1995.

18) Jak upozorňuje Ryan Shand (Ryan Shand, *Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 36–60), amatérský film bývá často označován jako opoziční praktika. Jako mód, který je vydělen a funguje mimo komerční kinematografii. Právě v souvislosti s tím se často objevuje téma svobody, a to především ve smyslu svobody uměleckého výrazu. Amatérský filmař je totiž zpravidla nezávislý na financování zvnějšku, a tím pádem jeho tvorba nepodléhá žádným očekáváním.



VŠEMI PROSTŘEDKY (Milan Kazda, 1959).
Políčko z filmu. Sběrka amatérského filmu NFA.



VŠEMI PROSTŘEDKY (Milan Kazda, 1959).
Políčko z filmu. Sběrka amatérského filmu NFA.

Výmluvným příkladem je případ filmu VŠEMI PROSTŘEDKY (1959). Jedná se o reportáž o výměně výhybkové soustavy, kterou natočil Milan Kazda v rámci filmového klubu ŽEFA.¹⁹⁾ Tato reportáž není ani tak zvláštní svým obsahem, jako je pozoruhodná tím, že vznikla ve dvou verzích, které se od sebe liší pouze filmovým komentářem. Skutečná příčina vzniku druhé verze komentáře není bohužel známa. Velmi pravděpodobnou příčinu (tedy zásah podniku) nám však odhaluje sám doprovodný komentář filmu. Ten je u druhé verze o něco více angažovaný a především vyzdvihuje oproti první verzi podíl vedoucího pracovníka soudruha Šikla, jenž práce řídil (a použil k tomu rozhlas, což, jak nyní zdůrazňuje komentář, byl přímo jeho vlastní nápad).

Vedle záběrů s vedoucími pracovníky se podnikové filmy vyznačují unifikovanou podobou titulků v rámci jednotlivých „tvůrčích skupin“, střídmostí komentáře a minimalizováním jeho politické angažovanosti. Obecně střídmy styl těchto filmů se projevuje zejména převahou statických celků snímáných ruční kamerou, delšími záběry a jednoduchou stříhovou skladbou. Výrazným rysem podnikových filmů je také zapojení záběrů z nějaké významné podnikové akce (dnů techniky, předávání rudého praporu apod.). S těmito druhy záběrů se setkáváme zejména v jednom specifickém typu podnikového filmu, kterým jsou již zmíněné závodní filmové kroniky. Zatímco podnikové filmy ve formě závodních kronik vnímám do jisté míry jako paralelu rodinného filmu, průmyslové filmy zase představují paralelu profesionálního filmu.

Průmyslové filmy

Průmyslové filmy měly jakožto účelová tvorba určité standardy, které bylo nutné v závislosti na zamýšlené funkci konkrétního filmu dodržet. Vezmeme-li dále v úvahu fakt, že zejména podniková studia byla obsazena „profesionálními amatéry“ a že byla technicky velmi dobře vybavená, nepřekvapí nás, že nejen tematicky, strukturou a použitými argumenty, ale mnohdy také technickou kvalitou není možné na první pohled produkci profesionálních a poloprofesionálních studií odlišit. Současně tomu napomáhal sám pro-

19) Milan Kazda působil ve filmovém klubu železničních filmových amatérů ŽEFA (jehož založení v rámci ČSSD sám inicioval) a svou volnou tvorbu si vykupoval reportážemi a technickými instruktážními filmy pro podnik ČSSD.

fesionální film, jehož formát v rámci zakázkových filmů inklinoval ke schematičnosti, a nebylo proto příliš obtížné okopírovat tyto vzory a napodobit tak standardní profesionální průmyslový film. Nejen samotné filmy, ale tvorba jako taková byla v poloprofesionálních studiích paralelní k tvorbě ve studiích profesionálních. Poloprofesionální filmová studia byla vlastně „splněným snem každého amatéra“. Ovšem jen pokud je více zajímala filmová tvorba jako způsob obživy, než aby je zajímaly jednotlivé filmy, které vytvářejí. Film se zde stal jejich obživou, produkovali podobné filmy jako profesionální studia (dostávali totiž zakázky na tytéž filmy od stejných zadavatelů), měli k dispozici podobné vybavení (pochopitelně pracovali zejména s formátem 16 mm, ale tento formát byl pro zakázky vyžadován i od profesionální tvorby), natáčelo se zde ve štábech s jasnou dělbou práce atd.

Závodní filmové kroniky

Součástí podnikového filmu byly také filmy vzniklé čistě pro interní potřebu závodu, tzv. závodní filmové kroniky, které můžeme vnímat jako paralelu rodinného filmu. Právě filmové kroniky jsou těmi typy filmů, které si zpravidla natáčel závod svépomocí prostřednictvím závodního klubu amatérských filmařů a výhradně pro vlastní potřebu. Filmové kroniky měly charakter dokumentárních záběrů a reportáží, které primárně zachycovaly život v závodě, případně i mimo něj. Vznikaly buď jako filmové pásmo chronologicky řazených šotů rekapitulujících události jednoho roku, nebo jako samostatný krátký nonfiktivní film. Jednalo se o události různého charakteru, týkající se přímo daného závodu, případně také dění ve městě, kde se závod nacházel.²⁰⁾

Pro závodní kroniky je tedy typická určitá selektivní reprezentace. Stejný rys nacházíme rovněž i u rodinného filmu. Ten, jak je patrné již z jeho označení, je charakteristický svým sepětím s kontextem rodiny, v rámci kterého je vytvářen a případně také užíván. Rodinné filmy mají přirozenou tendenci zachycovat momenty rodinného štěstí, což vede k tomu, že se v nich objevují určitá stereotypní témata.²¹⁾ Podobně je tomu u závodních kronik, kde se pouze místo narozenin slaví výročí založení závodu, namísto rodinné dovolené sledujeme podnikovou rekreaci atp. To nás přivádí k otázce, jakou funkci vlastně závodní filmy měly? Byla to spíše specifická sociální funkce stejně jako u rodinného filmu? Nebo měly závodní kroniky fungovat jako sebereprezentace a jistá forma propagace? Pokud se podíváme na závodní kroniky blíže, zjistíme, že se zachovaly v podobě velmi blízké rodinnému filmu. Tedy že se jedná o kotouče se sestříhanými krátkými šoty, bez označení, bez názvu a úvodních titulků identifikujících autora, bez vysvětlovacích mezititulků. Také pro ně platí, že pokud je sleduje nezasvěcený divák, tj. divák, který není členem dané

20) Nejčastějšími náměty filmových kronik jsou: předávání rudého praporu, letní pionýrské tábory, společná dovolená pracovníků podniku, průběh svátků a oslav (MDŽ, 1. květen, výročí osvobození ČSSR apod.), návštěva zahraniční delegace, spartakiáda, výročí podniku či nějakého jeho úseku, jubilejní výrobek či množství zpracovaného materiálu, zavedení nové metody, zlepšovatelství návrh, nový typ stroje, konference a veletrhy, družba s pracovníky z jiných podniků, výjimečná pracovní událost (oprava či instalace nějakého zařízení), výstavba a otevření nové budovy, výstavby pod patronací podniku (např. sídliště, blok rodinných domů), slavnostní otevření závodního klubu ROH, slavnostní otevření společenského domu ROH, různá setkání, schůze a shromáždění a akce konané v sále podniku.

21) Ryan S h a n d, Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. *The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 39–42.

komunity ani nemá k dispozici poučený komentář, pak není schopen interpretovat sledovaný obraz, filmu z větší části není schopen porozumět a jeho sledování pro něj postrádá smysl (identifikuje maximálně typ probíhající akce, ale nezná kontext ani osoby, které zabírá kamera). Je tedy poměrně pravděpodobné, že stejně jako u rodinného filmu, také v případě závodních kronik mohl hrát mnohem významnější roli samotný akt natáčení než výsledný film. Z tohoto hlediska by měla zásadní význam již pouhá přítomnost filmové kamery, jež by měla funkci posílení slavnostní atmosféry dané události.²²⁾

Komunitní mód tvorby jako nápodoba procesu profesionálního natáčení

Podnikový film jakožto výsledek činnosti amatérských filmových klubů a poloprofesionálních studií nebyl dílem individuálním, ale především dílem kolektivním. Amatérští filmaři, kteří se sdružovali v těchto filmových klubech a studiích, nedělali filmy jen pro vlastní osobní potřebu a ani se nepokoušeli zapojit do avantgardní subkultury. Ryan Shand pro tyto případy namísto amatérského módu navrhuje nový termín komunitní mód, který přiznává existenci filmařů sdružených ve filmových klubech a vyhýbá se jejich implikování jako pouhých rodinných filmařů nebo aspirantů avantgardní tvorby.²³⁾ Do závodních filmových klubů byli rekrutováni také řadoví zaměstnanci bez ambic stát se profesionály, pro které mohlo být působení v takovém kroužku jednoduše formou trávení volného času. Působení v klubu filmových amatérů mohlo být v atmosféře kontroly způsobů trávení volného času do jisté míry nucenou volbou, resp. způsobem, jak si pracující odbyl svou „povinnost“ kulturního trávení volného času. Současně na druhou stranu příklad Milana Kazdy ukazuje, že se zde objevovali i ambiciózní jedinci a že z amatéra bylo možné dopracovat se v rámci tohoto prostoru až na post poloprofesionála/profesionálního amatéra, který se živil zakázkovou výrobou.

Komunitní mód, jak jej navrhuje Ryan Shand, zahrnuje tvorbu jednotlivců i kolektivů. Je definován spíše ambivalentním uváděcím prostorem, který je někde mezi veřejným a soukromým sektorem. Tím je myšleno, že jejich filmy nejsou určeny pouze uměleckým kruhům či rodině, ale širšímu publiku (a podnikové filmy skutečně fungovaly v rámci komunity daného závodu i mimo ni). V textech publikovaných o amatérském filmu se často setkáváme s dichotomií soukromý vs. veřejný. Podnikový film však opět oba tyto prostory spojuje. Zejména, nahlížíme-li na podnik a jeho zaměstnance jako na jednotku podobnou rodině. Z hlediska závodních filmových kronik dochází ke splynutí veřejného a soukromého (rodinného), protože kontext podniku a závodních filmových kronik je paralelní kontextu rodiny a rodinného filmu. Závodní kroniky byly natáčeny členy této jednotky, o nich, pro ně a pokud byly promítány, tak v rámci této jednotky.

Toto spojení soukromého a veřejného platí nejen pro závodní kroniky, ale pro podnikový film obecně. Nejrozumnější technické instruktážní, propagační aj. filmy byly určeny pro

22) Srov. Roger O d i n , Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55), s. 5–33.

23) Filmaři pracující v rámci komunitního módu vytvořili mnoho různých filmů, aniž by se jednalo o rodinné či avantgardní snímky. Viz Ryan S h a n d , Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities. *The Moving Image* 8, 2008, č. 2, s. 53–54.

použití v závodech, ať už za jejich výrobou stálo profesionální filmové studio, podnikové studio nebo závodní klub ad. Tyto filmy se tak do jisté míry dostávaly v podstatě do stejné distribuce a především do týchž uváděcích prostor spolu s profesionálními (zakázkovými) filmy. Dokonce se tu částečně převrací role a profesionální film vstupuje do prostředí, které bylo dominantou podnikových filmů. Je to tedy oblast prostupná oběma směry.

Opět se tedy dostáváme k tomu, že podnikový film představuje paralelní filmovou kulturu k profesionálnímu filmu. Navíc vznik filmů nejen v poloprofesionálních studiích, ale také v rámci filmových klubů měl mnohem blíže k profesionálnímu filmu než k avantgardnímu, autorskému či rodinnému filmu. Filmy vzniklé v rámci subkultury filmových klubů byly podřízeny přísnějším tvůrčím režimům než jiné amatérské filmy. Zejména v rámci komunitního módu fungovala silná návaznost na amatérské filmové časopisy a příručky, které radily amatérům, jak vytvořit filmy v souladu se všeobecně platnými principy. Příručky, kterými se filmoví amatéři řídili, byly často produktem filmového průmyslu, jenž si je tím pádem do jisté míry vychovával. Zároveň však mezi jejich filmovou produkcí a diskursem existoval určitý druh komunikace a spojení. Na stránkách specializovaných periodik probíhaly debaty o amatérském filmu, neboť přispěvateli byli také samotní členové amatérských filmových klubů. Jedním z cílů se stalo vytvoření určité estetiky amatérského filmu, která byla do značné míry odvozená od stávajícího profesionálního filmu. Práce s filmovou technikou a triky proto nemusela být v rámci těchto klubů nutně hnána ani tak touhou experimentovat s možnostmi filmové kamery, jako snahou přiblížit se profesionálnímu filmu, napodobit jej a (minimálně v některých případech) vydělovat se z řad filmu amatérského. Učebnicovým příkladem tohoto přístupu je Milan Kazda.

Poloprofesionál Milan Kazda

Milan Kazda je osobností, kterou nelze zaškatulkovat ani mezi amatérské, ani mezi profesionální filmaře. Převážná část jeho působení totiž spadá do onoho pole přechodu. Kazda sice začínal jako nadšený filmový amatér, ale těsně před tím, než si dal od počátku 70. let nucenou tvůrčí pauzu, se mu podařilo absolvovat FAMU a po revoluci se pokoušel filmem živit ve vlastním produkčním studiu. Milan Kazda byl zapáleným autorem amatérských filmů i pracovitým tvůrcem podnikových filmů. Nikdy nebyl „typickým“ filmovým amatérem, rodinným filmařem, autorským dokumentaristou či avantgardním experimentátorem. Nešlo mu ani tak o filmovou techniku (nikdy si nekoupil vlastní kameru), ke které tím pádem neměl afektivní vztah a akt natáčení pro něj nehrál prim (jak bývá označováno za typické pro amatérské filmaře). Šlo mu především o to, vytvořit film a v první řadě — být režisérem. Rozkoš mu nepřinášelo ovládání kamery, ale organizace vlastního štábu a zejména následné předvádění svých výsledků a ohromování festivalových publik a porot. Zakázkové technické filmy, které měly jiné funkce (instruktáž, propagace atd.) a nesloužily k této sebe prezentaci, pro něj proto neměly žádnou zvláštní cenu. Chápal je jako nutnost, jako něco, co podmiňovalo jeho tvorbu. O těchto filmech se zpravidla nezmiňoval, vnímal je jako úkol na cestě za „skutečnou uměleckou tvorbou“. Kladl důraz na práci ve velkém štábu, na používání ohromného množství komparzistů a precizní práci s filmovou technikou. Objevuje se u něj snaha využívat filmové triky, použití barevného filmu, komplikovanější montáž (vytváření juxta pozic, přechod mezi časovými rovinami atd.). Kazda sice byl nadšeným filmařem, nicméně jeho hlavní motivací nebyl zájem o filmovou

techniku jako takovou, nýbrž touha napodobit vzory profesionální filmové tvorby a prosadit se jako obdivovaný režisér.

Klubová forma filmové tvorby a její principy

Filmové kluby obecně byly hodně orientovány na výsledek. Produkovaly filmy, se kterými se snažily uspět na soutěžních přehlídkách a festivalech amatérských filmů. Tyto uváděcí platformy byly určeny k ohodnocení tvorby a vznikaly ve snaze napodobit platformy oficiální filmové kultury. Oblast amatérského filmu tak byla institucionalizovaným prostorem, který svým členům nabízel vnitřní distribuční okruh (kluby, festivaly, soutěže), sítě časopisů, příručky, publikace ad. Vytvářel do jisté míry vlastní svět, který nebyl alternativou profesionálního filmu, nýbrž spíše jeho komplementární paralelou. Jak jsem již zmínila, s poloprofesionálními studiemi byly velké plány a měly se stát doplňkem či dokonce měly převzít část produkce profesionálních studií. Zejména období 60. let však nepřálo pouze těmto studiím, ale také amatérským filmovým klubům obecně. Mohlo by se zdát, že se zrušením spolků po roce 1948 byl život filmových klubů udušen. Spíše bychom však měli hovořit o reorganizaci,²⁴⁾ která tuto subkulturu na okamžik „přiškrtila“, proměnila podmínky jejího fungování, a ve snaze o její kontrolu ji podřídila svrchovaným orgánům a širším společensko-politickým zájmům. V souvislosti s proměnami společnosti a režimu se od druhé poloviny 50. let začala vedle debaty o problematice náplně volného času rozvíjet také podpora amatérské filmové činnosti a opět zejména v 60. letech můžeme hovořit o kvasu v oblasti filmových klubů.

Filmovým klubům se dařilo díky všestranné podpoře jak v rámci jejich fungování, tak z hlediska rodícího se řetězce přehlídek a festivalů. Závodní kluby totiž vedle materiální podpory kroužků filmových amatérů rovněž pořádaly festivaly a přehlídky amatérské umělecké tvorby (nejen filmu, ale také fotografie atd.). Stát podporu organizované zájmové činnosti vyjadřoval i ve vydávání specializovaných časopisů (*Filmovým objektivem*, *Amatérský film*). V různých dobových textech se setkáváme s (rozličně formulovaným, ale v podstatě jednotným) názorem, že: „Je nutné dávat závodním kroužkům filmových amatérů náměty pro natáčení [...] filmů a podporovat materiálně realizaci těchto filmů.“²⁵⁾ Důvod jejich podpory již byl několikrát zmíněn. Filmové kluby byly totiž dědictvím dobové kulturní politiky, která byla pojmána především jako výchova lidu. Cílem filmových klubů tedy nebyla pouze výroba filmů, ale tato kulturní praktika představovala jedinečnou pedagogickou situaci. Například v úvodu příručky *Filmová tvorba amatéra*²⁶⁾ se můžeme dočíst následující:

Amatérem je ten, kdo tvoří z prosté tvůrčí radosti ve volných chvílích, jež mu poskytuje jeho povolání. Dodejme, že náš dnešní amatér tvoří pod přímým vlivem svého povolání. Iniciativa v odborné práci vyvolává zájmovou iniciativu tvůrčí. Pracovní

24) Zřizovatelem klubu mohl být buď národní výbor (osvětové besedy, parky kultury a oddechu), nebo odborářská kulturní zařízení (kulturní domy, závodní kluby, jednotné kluby pracujících apod.). Všechna regionální studia tedy patřila buď národnímu výboru, nebo Revolučnímu odborovému hnutí.

25) Karel V r b a – Ladislav S v o b o d a, *Očima kamery. Instrukční film do škol, závodů a vesnic*. Praha: Práce 1961, s. 14.

26) Jan K u č e r a, *Filmová tvorba amatéra*. Praha: Orbis 1961.

otázky z pracoviště, účast na veřejném životě se přenášejí do zájmové tvorby filmové a v ní se odrážejí. Neustálé prolínání občanské praxe a zájmové tvorby dodává amatérským filmům mimořádné životní aktuálnosti i pravdivosti. Těmito rysy navazuje nejmodernější amatérská filmová tvorba na klasické formy lidové tvořivosti. [...] Amatérská kinematografie významně přispívá k dovršení kulturní revoluce. Je proto povinností ukazovat jí cestu, pomáhat amatérům — především začínajícím — aby si co nejrychleji osvojili technické i tvůrčí základy filmování. Kolik amatérů ještě dnes zbytečně ztrácí čas, peníze a často i sebedůvěru a nadšení, protože musí na dávno objevená pravidla a zásady přicházet sami, nesoustavně. Je třeba poskytovat amatérům pomůcky pro základní vzdělání ve filmovém oboru.²⁷⁾

Amatérský film byl tedy považován nejen za lidovou uměleckou tvorbu, ale také za součást celého procesu výchovy. Protože měl amatérský film potenciál podílet se na proměně společnosti a přispět tak k formování socialistického člověka, bylo žádoucí, aby byl podporován. Organizace klubového života v sobě zahrnovala nejen samotnou tvorbu, ale také pořádání přednášek, seminářů, diskuzí, projekcí a rozborů filmů. Kluby měly své plány práce, podle kterých se organizovala natáčení a výše uvedené akce. Nebyly zde však pouze samy pro sebe, ale pořádaly například školení pro samostatně pracující amatéry z okolí nebo meziklubové soutěže. Filmové kluby a studia byly místem, kde se amatéři, poloprofesionálové a případně také nečlenové mohli setkávat a rozvíjet své dovednosti a připravovat se na práci s filmem. Například podniková studia byla otevřena také amatérům a pomáhala zejména amatérům v daném podniku (např. členům kroužku závodního klubu), kterým na požádání udílela rady a zajišťovala jim technickou pomoc, laboratoře a materiál.

Vznik filmu v takovém kolektivním módu byl spíše společenským procesem než uměleckou tvorbou. Filmová výroba v rámci podnikových studií a závodních filmových klubů měla mnohem blíže k profesionálnímu filmu než k avantgardnímu či rodinnému filmu. Jak jsme si ukázali, amatérský film představuje paralelní filmovou kulturu k profesionálnímu filmu. Nejsou to dva úplné protipóly a hranice mezi nimi je poměrně nejasná. Existovalo tu přechodové pásmo, jež jsme si představili v podobě podnikového filmu. Zatímco pro závodní kroniky platí do jisté míry charakteristiky rodinného filmu, instruktážní a propagační ad. odborné a technické filmy často odpovídaly profesionální zakázkové tvorbě. Amatérský film tedy není možné označit za alternativu profesionálního filmu. Zejména poloprofesionálové se stavěli do stejných rolí jako profesionální filmaři (a snažili se napodobit jejich tvorbu minimálně na poli zakázkového filmu). Za překročení od amatérského k poloprofesionálnímu filmu se však platilo kompromisy v podobě omezení tvůrčí svobody. Podobně jako se za „volnou“ amatérskou tvorbu v závodních klubech filmových amatérů platilo zakázkovými filmy pro daný podnik.

Zejména tyto závodní kluby se utvářely a rozvíjely díky specifickým podmínkám socialistického Československa přelomu 50. a 60. let. Komunistický režim se v tomto období snažil ovlivňovat život v privátní sféře občanů, což se týkalo především oblasti volnočasových aktivit a promítlo se do organizování kulturního a společenského života v rámci pra-

27) Tamtéž, s. 5–6.

covišť. V rámci závodů vznikaly závodní kluby ROH a mimo ně osvětová zařízení, jež podporovaly zájmovou činnost. Státní orgány své preference vyjadřovaly masivní hmotnou podporou všem organizovaným formám zájmové činnosti, které tak bylo možno lépe kontrolovat a v případě potřeby ovlivňovat. Režim prosazoval tzv. kulturní trávení volného času s důrazem na (sebe)vzdělávání, potřebu vychovávat, kolektivní trávení volného času a aktivní odpočinek. Silné výchovné tendence socialistické kulturní politiky vymezovaly značný prostor tzv. výchově uměním. V jejím rámci zaujímal jedno z předních míst zájmová umělecká činnost (tzv. lidová umělecká tvořivost). Tato skutečnost vysvětluje, proč se kroužkům filmových amatérů dostávalo takové podpory. Amatérská filmová tvorba totiž představuje příklad jedné z preferovaných forem zájmové umělecké činnosti. Amatérský film je příkladem aktivního přístupu (oproti pasivnímu přijímání umělecké tvorby), je kolektivním dílem, vedl k sebevzdělávání a kultivaci schopností člověka, vedl k estetickému vnímání a jeho prostřednictvím vychovával atd.

Závěr

Amatérský filmař bývá vymezován jako někdo, pro koho film není povoláním, kdo nežije ze své činnosti (naopak jej stojí peníze), nebyl v ní vyškolen, natáčí na užší formát, během svého volného času, jeho produkce jsou promítány jen rodinnému kruhu atd. Ukázali jsme si, že pro podnikový film nutně neplatí, že je vytvořený ve volném čase jako záliba a nikoli jako zdroj obživy, že se vyznačuje spontánností a svobodou nebo že se objevuje ve formách distribuce, které jsou distancovány od profesionální produkce. Jako doklad nám posloužil příklad Milana Kazdy, jenž se filmařskému řemeslu naučil svépomocí a který natáčel podnikové filmy nejprve ve svém volném čase (výměnou za možnost volné filmové tvorby v rámci závodního klubu) a později také jako způsob obživy (v podobě zakázkových filmů v rámci poloprofesionálního studia). Poloprofesionální filmová studia a závodní filmové kluby dále bourají dichotomie mezi profesionální a neprofesionální filmovou tvorbou.²⁸⁾ Poloprofesionální filmová studia a závodní filmové kluby nejen produkovaly filmy, ale také sloužily ke vzdělávání, diskuzím atd. Byl to prostor, kde se setkávala amatérská a profesionální tvorba, ale nikoli jako dvě zásadně odlišné produkční praktiky. Že hranice mezi oběma světy byla poměrně nejasná, dokazuje poloprofesionální mód tvorby profesionálních amatérů. Bádání v oblasti amatérského filmu se tedy nemusí nutně soustřeďovat na oblast rodinného filmu nebo na možnosti amatérské experimentace. Naopak je v této oblasti možné objevit další výzkumné linie, které pomohou odhalit zapomenuté praktiky. Jednou z nich je podnikový film, ambivalentní oblast spojující amatérský a profesionální film do nové formy, přechodové sféry otevřené profesionálům i amatérům a přístupné oběma směry.

28) Podnikový film stírá hranice mezi profesionalismem a amatérismem, a to jak ve smyslu přístupu k technickému vybavení, tak ve smyslu organizace výroby nebo výsledných mediálních produktů a jejich využití. Podnikové filmy se dostávaly do stejných distribučních okruhů jako profesionální (zakázkové) filmy a měly tutéž formu a místa uvedení. Naopak mohly být ve svém poslání působit v závodě ještě úspěšnější (například ve srovnání se zakázkami ministerských úřadů), protože byly pořízeny přesně dle požadavků podniků a s jasným cílem (např. školení zaměstnanců).

Vznik a rozvoj celé paralelní filmové kultury (od výroby přes diskursivní platformy až po kina působící vedle sítě státem provozovaných kin atd.) a přechodového pásma ztělesněného především poloamatérským filmem byl vlastně vedlejším produktem mocenských snah o všeobecné ovládnutí a kontrolování sféry volnočasových aktivit. Závodní kluby byly ztrátové, a tak se amatérská filmová tvorba bez závodní, resp. státní podpory neobešla. Na druhou stranu zde vznikaly filmy sloužící potřebám podniku (instruktážní a propagační), které často současně sloužily širším hospodářským cílům (podporovaly údernické hnutí, upevňovaly pracovní morálku, pranýřovaly fluktuaci a absentérství atp.). Závodní filmové kluby jsou tedy z hlediska ideologického dohledu příkladem velmi efektivního využití volného času pracujících. Neméně zajímavou funkci měla poloprofesionální filmová tvorba v rámci poloprofesionálních filmových studií. Ta pro oblast filmové tvorby totiž v podstatě suplovala sféru soukromého podnikání, jež v systému zestátněné kinematografie přirozeně nemohla existovat.

Veronika Jančová je absolventkou magisterského programu Teorie a dějin filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a badatelsky se soustředí na oblast českého nonfikčního, zejména průmyslového filmu.

Citované filmy:

Formovací automatická linka (Milan Kazda, 1966); *Generální oprava vysoké pece IV v Třinci* (Filmový kroužek Jednotného kulturního střediska ROH Třineckých železáren VŘSR, 1966); *Historie psaná ohněm* (Krátký film Praha, 1988); *Ozubená kola* (Filmové studio Domu techniky Škoda Plzeň, 1968); *Soustruh Škoda SIU 100* (Milan Kazda, 1969); *Tradice a perspektivy TŽ VŘSR* (Krátký film Praha, 1984); *Všemi prostředky* (Milan Kazda, 1959); *Vteřiny a výroba* (L. Lukáš, 1962).

SUMMARY

A Semi-professional or a „Professional Amateur“?*Filmmaking between Amateurism and Professionalism***Veronika Jančová**

The study focuses on the semi-professional sphere of Czech cinema and strives to highlight the dynamic relationship between amateur and professional productions, namely on the example of the so-called sponsored films (podnikový film) that were produced in the socialist Czechoslovakia, particularly during the fifties and sixties. Besides offering an answer to the question why the semi-professional film production mode emerged in that very period and what enabled its operation and development, the text attempts to problematize the border between amateur and professional film and thus disrupt the stereotypical notions of the nature of amateur cinema. The author perceives factory studios and clubs of film amateurs where sponsored films came into being as a transitional area between amateur and professional production and she demonstrates that amateur film did not represent an alternative to the official (professional), either in terms of production practice or creative processes. The respective modes of film production were rather parallel spheres with distinctive cultural and social functions.

Kateřina Svatoňová

(Ne)profesionální experimenty s rodinou

Rodinné filmy (Jaroslava Kučery) jako příklad umělecké praxe

„[...] když se dívám, věřím, že vidím něco stálého. Ale je to falešný obraz. Svět je pohyblivý a roztřesený.“

Olga Tokarczuková: *Denní dům, noční dům*

„Hledejte vlastní cestu!

Nebojte se experimentovat!“

Karel Smrž: *Amatér natáčí hraný film*

Na začátku tohoto textu o atypické formě rodinných filmů stojí osobní fascinace z prvních setkání s pozůstalostí českého kameramana Jaroslava Kučery, s neznámými či téměř zapomenutými obrazy, které byly vyrovnány ve sklepních prostorech trojské vily jeho manželky, režisérky Věry Chytilové; s obálkami, šanony, deskami naplněnými diapozitivy a negativy, s kotouči 16mm a 35mm filmu,¹⁾ jež ze své podstaty zachovávají tajemství do té doby, než budou prosvíceny světelným paprskem zvětšovacího přístroje nebo filmového projektoru. Fascinace badatele, rozrušeného nálezem, hnaného potřebou poznání, odhalení a odhalování. Následné několikadenní projekce tuto fascinaci podpořily, a to do té míry, aby mohla přerůst v několikaletý badatelský zájem. Neznámý filmový materiál tvořila velmi pestrá koláž — později poslepovaná nikoli za účelem navázání logických sousledností, ale spíše z obav ze ztráty kratších filmových pásů —, v níž se spojovaly nejen dva odlišné formáty a různé materiály, ale jež odrážela i rozdílné funkce. Většina filmů 35 mm (natáčená mezi lety 1966 a 1987) byla vázána na profesní kariéru, obsahovala experimenty nejrozumnějšího typu, zkušební záběry, expoziční zkoušky či pokusy s postprodukčními labora-

1) Pozůstalost obsahuje i něco málo materiálu natočeného na formát 8 mm, avšak rozhodně se nejednalo o Kučerovu běžnou praxi. Ty bohužel nebyly do doby psaní tohoto textu zpracovány tak, aby bylo možné jejich zhlédnutí.

torními procesy. Šestnáctimilimetrové snímky, jež vznikaly v kratším období, a to od roku 1964 (narození dcery Terezy) do první poloviny sedmdesátých let (pozdější jsou jen titulky ke školním pracím syna Štěpána), ukazovaly hlavně soukromé okamžiky z rodinného života. Ani jedna z poloh však nebyla takto tematicky či formálně čistá — rodina se stávala prostorem pracovního experimentu, profesionální filmový formát sloužil i k privátním účelům.

Zaujetí badatele může vzbuzovat již zcela jiná percepční zkušenost, odlišná od té, kterou známe ze sledování filmů uváděných v kině. Tyto filmy nebyly určeny k projekci mimo domov, natož k projekci nesourodé, v několikahodinových blocích, bez dramaturgického řádu, ignorující chronologii natáčení. Pomalost a opakování některých pasáží přerušovaly prudké skoky v čase i prostoru, nehledě na jakoukoli ucelenost a jednotný rámeček. Percepční zkušenost se blížila spíše sledování soukromých, amatérských projekcí: vstupujeme při ní do prostoru, který nám nenáleží, sledujeme příběh cizí (leč v tomto případě známé) rodiny, podílíme se na soukromých rituálech a každodennosti (ne)známých osob(ností). Pocit nepatřičnosti v tomto případě pak umocňovaly i „návštěvy“ dílny (či střížny) kameramana, projekce obrazů, jež patřily pouze očím tvůrce, (ná)sledování jeho pohledu, ohmatávání možností filmové techniky a filmového materiálu, jakož i zápasů s jejich limity. V některých momentech se tak zážitek přibližoval i sledování experimentálního či uměleckého filmu, ale i přihlížení filmovému natáčení, trikům.²⁾

V tomto textu se nehodlám věnovat výsledkům, Kučerově známé práci, celovečerním filmům, odhalování jeho pohledů a uchopení jeho pozůstalosti jako archivu/celku,³⁾ ale právě pouze té části filmové pozůstalosti, která ve mně vzbudila popisované zaujetí a je z archivního hlediska označena jako rodinný film. Mým cílem také není představit mediální reprezentaci Kučerova manželství s Věrou Chytilovou a soukromého rodinného života, ale sledovat momenty, kdy jeho filmy z kategorie rodinného filmu unikají. Tyto úniky více směřy a rozmlžování definic rodinného filmu nevypovídají totiž jen o výjimečnosti sledovaného materiálu, ale mohou nás inspirovat k obecnějším otázkám o povaze tohoto typu filmů, jeho „žánru“, mohou nás vést k ptaní se po tom, co se děje, když se bytostně amatérskému formátu věnuje profesionál. Uvědomuji si, že se jedná pouze o případovou studii a zobecňování je tedy poněkud riskantní, avšak může být návodné k průzkumu tohoto zcela neprozkoumaného terénu, počátkem dialogu, který může přinést další nové nálezy, jež mé hypotézy může potvrdit i vyvrátit. Budu se tedy zejména ptát na to: Proměňuje se styl a struktura těchto filmů v závislosti na profesi a kreativité daného tvůrce, respektive, co se děje, pokud se kamery určené pro amatérské snímání chopí profesionální kameraman? A co se může stát, je-li tento kameraman bytostný experimentátor? Jak proměňují rodinný film umělecké ambice? Jak se formálně liší tyto snímky od jiných amatérů či soukromě točících profesionálů? Jsou kategorie rodinného filmu opravdu tak jednoznačné, nebo se jedná o dynamické a tranzitní zóny? Co toto znejistění vypovídá o žánrech amatérského filmu a jak je lze skrze tento materiál představit?

2) A je třeba dodat, že toto nezvyklé prolínání bylo pro Kučeru logické, a to i proto, že i soukromý život do značné míry spojoval s prací.

3) Toto téma pro mě bylo podstatné ve starším textu pro *Illuminaci* (Experimentální pohledy Jaroslava Kučery: Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 41–56), jednak ho rozvádím v připravované monografii o Jaroslavě Kučerovi.

Filmy zaznamenávající rodinný život jsou kategorií značně heterogenní. Přesto však mají základní styčné rysy vycházející z ambivalentní potřeby amatéra zachytit každodennost rodinného života, uchovat ji pro budoucnost („kdy nám má přiblížit uplynulé chvíle s celým jejich pravdivým, osobitým koloritem“, jak píše Karel Smrž⁴⁾) a zároveň učinit z všedních okamžiků rodinnou událost. Tyto privátní obrazy-reprezentace a zároveň obrazy-konstrukce, formované a formující, asi nejpřesněji definovali Roger Odin či Alexandra Schneiderová, a to jak po stránce formální, tak tematické, z hlediska produkce i předvádění. Roger Odin vychází při definování rodinného filmu z toho, jak filmy produkují významy a afekty, přičemž popisuje několik módů: *modus spektakulární*, známý zejména z odpočinkových žánrů, se pokouší rozptylovat diváka skrze vizualitu, *fikční* se snaží o to, aby byl divák vtážen do fikčního světa a souzněl s rytmem vyprávění, *energetický* chce, aby divák souzněl s rytmem obrazů, *privátní* diváka přivádí zpět k jeho vlastním zkušenostem, *dokumentární* informuje, *argumentační* přesvědčuje a *estetický* usiluje o zaujetí dílem samotným.⁵⁾ Jednotlivé módy jsou pak určovány institucí, ve které je film prezentován a které je určen. Instituce ovlivňuje přijetí a pravidla chování a disponuje určitou materialitou, technikou, technologií a vybavením prostoru předvádění.

Rodinné filmy spadají do módu *privátního* a jejich institucionálním rámcem je rodina. Pokoušejí se zachytit „bezprostřední citění“⁶⁾ a jejich jediným cílem je později evokovat atmosféru rodinné soudržnosti, „naivně uspokojující jen úzký okruh lidí“ s příbuzenským vztahem,⁷⁾ připomenout momenty natáčení, a budovat tak rodinnou identitu⁸⁾ — jejich podobu tak určují specifické reflexivní a do sebe zavínuté principy blízké rituálu. Z formálního hlediska je pak podstatné, že vedle profesionální produkce se jeví jako neuměle natočené, přičemž (ne)kvalita obrazu je ovlivněna špatnou technikou či prošlým materiálem. Rodinné filmy se zcela vymykají klasické naraci, přesněji jakékoli naraci, z hlediska obsahu jsou nekompletní a pouze náznakovité, mají indiferentní vztah k prostoru a nevyužívají tradiční filmové figury a postupy a nesnaží se napodobovat profesionální tvorbu. Na druhé straně však většinou ani nepracují s experimentálními postupy filmu avantgardního a uměleckého,⁹⁾ nepokoušejí se o využití možností kamery-hračky či o vyzkoušení filmových triků.¹⁰⁾ Jejich cílem je skutečné vytvoření otisku rodinného života, většinou po-

4) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 23.

5) Petr Szczepanik – Pavel Skopal – Martin Kaňuch – Jakub Kučera, Rodinný film jako laboratoř filmové teorie, historie a fikce. Rozhovor s Rogerem Odinem. *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 1, s. 72.

6) Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 9.

7) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 22.

8) Jak zdůrazňuje Alexandra Schneiderová: „[...] rodina z rodinného filmu teprve vzniká. Film produkuje rodinu jako mediální konstrukt, jako atrakci, kterou lze konzumovat v rodinném kruhu, a filmová praxe tvoří důležitý rituál každodenního rodinného života“. Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 70.

9) Více viz monotematické číslo *Illuminace* 16, 2004, č. 3; Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques. *Revue d'Esthétique*, U. G. E., 10/18, 1979, č. 1–2, s. 351. Částečně pak výborná diplomová práce Hany Rezkové: Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase. Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha 2012.

10) Od druhé poloviny 30. let byly kinoamatéři povzbuzováni ve své tvorbě, knižně i časopisecky pro ně vycházely návody, rady, doporučení a zejména popisy širokého spektra možností kamery a natáčení — věnovaly

měrně nahodile vybraného, přičemž nejvyšší mety je dosaženo, pokud se zdaří rodinné příslušníky neutrální, dokumentární formou charakterizovat, nikoli jen zachytit pár pohyblivých momentek. (Zatímco Karel Smrž vyzývá amatéry, jakožto tvůrce nezávislé a svobodné, k experimentaci s médiem filmu, u rodinných filmů jim radí, aby se spíše zaměřili na osobnosti před kamerou, dlouho je zkoumali, aby dostatečně přesně vystihli jejich typické rysy. Karel Smrž píše: „Budme [...] dříve psychology, než filmovými amatéry! Všímejme si všech charakteristických zvyků, vlastností, postojů, typických gest a výrazů tváře těch, jež chceme ve svém rodinném filmovém archivu zvěčnit. A když se s nimi dokonale seznámíme, pokusme se je filmem nenápadně zachytit“.¹¹⁾ Chronologicky natáčené filmy bez začátku a konce a beze střihu se rozpadají na sérii fragmentů, nebo je naopak tvoří dlouhé záběry s hluchými místy — obě podoby jsou pohyblivými fotografiemi, jež připomínají rodinné fotografie: „Dobrý rodinný film [...] musí směřovat k podobné struktuře, jakou má rodinné album: k dějové, která by umožňovala rekonstituovat vyprávění svého života na základě indicií, jimiž jsou obrazy“.¹²⁾ Rodinný film tedy nelze považovat za film v pravém slova smyslu, ale spíše za pohyblivý obraz, který je nutné vztahovat k fotografickému médiu, nikoli k médiu kinematografickému.¹³⁾

Odlišnou polohu rodinných filmů ukazuje Ryan Shand, jenž se věnuje snímkům, které rovněž vznikají v rodinném kruhu, vycházejí ze stejných pravidel, podmínek i funkcí, avšak jejich cíl je odlišný — a to přiblížit se profesionální, narativní produkci.¹⁴⁾ Shand na případu Franka Marshalla ukazuje typ amatéra, který se nespokojí se zachycováním „ne-režirované“ rodiny ve svém „přirozeném“ prostředí, ale rodinu využívá k pokusům o natočení krátkého filmového vyprávění. Amatér se na základě příruček a napodobováním filmových postupů, které zná z dějin kinematografie, pokouší dosáhnout „profesionálnějšího“ obrazu, přičemž nejvíce ze všeho využívá nejrůznější klišé a filmařské stereotypy. Tento typ je tedy zcela opačný než běžná rodinná produkce, zde dostávají prostor i triky a efekty, nahodilost je vytěšňována promyšleným příběhem. Fiktivní svět je samozřejmě často narušován „hereckými“, estetickými či formálními nedokonalostmi, které by při sle-

se trikům a speciálním efektům v kameře, popisovaly práci s maskou, filtry a různými rychlostmi natáčení, věnovaly se víceexpozicím, různým druhům rakursů i animací. Podstatný byl časopis *Československý kino-amatér*, později *Amatérský film*, texty Karla Kameníka a Karla Smrže. Např.: Karel Kameník, *Amatérský film od A až do Zet*. Praha: V. Kadečka 1942. Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948. Karel Kameník, *Trik a efekt v amatérském filmu*. Praha: Merkur 1972.

11) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 23.

12) Roger Odín, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 10.

13) Více viz Roger Odín, Esthétique et film de famille. In: Laurence Allard – Roger Odín (eds.), *Esthétique ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche „Ethnologie de la relation esthétique“*. Online: <http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_418.pdf> [cit. 27. 10. 2015].

14) Ryan Shand, The „Family Film“ as Amateur Production Genre. Frank Marshall's Comic Narratives. *The Moving Image* 15, 2015, č. 2, s. 2–27. Karel Smrž představuje hraný film jako vyvrcholení amatérské tvorby: „Amatér, který dokonale vnikl do všech tajů filmové techniky, který už nemá ani jediného příbuzného a přítele, jehož by nebyl film zvěčnil, který je přesvědčen, že už dost a dost vytěžil odvážné avantgardy z filmů natáčených o dovolené a na nedělních výletech — zkrátka amatér, který dospěl k nezvratné jistotě, že už má všechny předpoklady filmové tvorby v malíčku, zatouží se stát výrobcem a uměleckým otcem filmu hraného.“ (Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 34.) Tento výklad je však v souladu s teleologickým, lineárním a evolučním uvažováním o historii hraného filmu. Ve skutečnosti se jedná o dva nezávislé „žánry“ amatérské produkce.

dování celovečerního profesionálního filmu podrývaly spoluprožívání děje a bojkotovaly uvěřitelnost fikčního světa. V rodinném filmu jsou však klíčové, jelikož film divákovi naopak přibližují, tvoří silné, autentické momenty, jež snímek vzdalují od neumělé kopie profesionální tvorby, a naopak potvrzují jeho vlastní polohu a výchozí bod — tvorbu amatérskou. Shand k rozlišení této rodinné nonfikční, nenarativní tvorby od tvorby fikční, narativní zavádí dvojici označení: *filmy rodiny* (*Films of Families*) a žánr „rodinného filmu“ („*Family film*“ genre). Film rodiny se shoduje s Odinovým vymezením rodinného filmu, tvoří ho sémantická jednotka, osobní hodnoty, neexistující plán natáčení, absentující příběh a filmové postavy. Rodinný film, jež Shand pojmenovává jako specifický filmový žánr, je pak jednotkou syntaktickou, která se pokouší naplnit estetické hodnoty, rodinným příslušníkům jsou přidělovány role a úlohy ve vyprávěném příběhu, není to film čistě soukromý, ale spíše (polo)veřejný, přičemž je možné ho vidět s přáteli, na projekcích amatérských přehlídek a soutěží.¹⁵⁾ V tomto textu se budeme věnovat zejména prvnímu typu filmů, a to i proto, že druhou polohu může profesionální filmař realizovat mimo privátní prostor (a není ojedinělé, že do filmu zapojuje své rodinné příslušníky, zejména děti); přesto je toto dělení užitečné pro zmapování zmiňovaných překročení hranice mezi soukromou amatérskou a profesionální tvorbou, dokumentárním a estetickým modelem.

Nehledě na druh či žánr rodinného filmu se situace proměňuje, pokud jej natáčí profesionál, nikoli amatér. (Narušuje tak už jednu ze základních vymezení rodinného filmaře, který se podle Odina „především *nesmí* chovat jako filmař“¹⁶⁾ a podle Karla Smrže *nesmí „kopírovat profesionály!“*.¹⁷⁾ Kolekce profesionálů, většinou herců či režisérů,¹⁸⁾ se od amatérských snímků liší, avšak nikoli až tolik formálně, ale zejména tematickým zaměřením a obsahovou složkou.¹⁹⁾ Nahlédneme-li například do sbírek amerického akademického archivu (Academy Film Archive), jenž uchovává okolo pěti set soukromých filmových kotoučů hollywoodských hvězd a osobností spojených s kinematografickým průmyslem, shledáme, že zde převažuje zejména natáčení společenských událostí (od návštěv veřejných akcí, filmových přehlídek přes záběry z natáčení až po privátní sportovní turnaje za účasti dalších známých kolegů)²⁰⁾ — soukromá tvorba přijímá pravidla utváření obrazu/statusu hvězdy a podílí se na jeho upevňování. V českém prostředí tento typ soukromých filmů zastupuje například sbírka filmů herečky Vlasty Fialové, natáčená jejím partnerem od konce padesátých let, hercem Zdeňkem Kampfem, jež obsahuje záběry zachycující zákulisí filmařské práce, rodinné dovolené, ale opět i společenská setkání, přičemž Vlasta Fialová je zde snímána nejen jako obdivovaná partnerka, ale i jako filmová hvězda — napovídá to jak její gestika (gesta herečky, jež je zvyklá na stylizaci před kamerou), tak poučené

15) Ryan Shand, The „Family Film“ as Amateur Production Genre. Frank Marshall's Comic Narratives. *The Moving Image* 15, 2015, č. 2, s. 21.

16) Roger Odín, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 10.

17) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 35.

18) Soukromé kolekce kameramanů se mi bohužel do doby psaní této studie nepodařilo dohledat. Pokud by na tyto řádky zabloudilo oko čtenáře, jenž k nějaké takovéto sbírce má přístup, nebo ví, kam se vydat v dalším pátrání, budu velmi vděčná, pokud se mi ozve.

19) Ráda bych zde poděkovala Jiřímu Horníčkoví za zprostředkování filmů, za pomoc i za konzultaci.

20) Srov. Lynne Kirste, The Academy Film Archive. In: Karen L. Ishizuka – Patricia Zimmerman (eds.), *Mining the Home Movie. Excavation on Histories and Memories*. Berkley — LA: University of California Press 2008, s. 209–213.

způsoby natáčení její postavy a detailů tváře. Ač se tedy jedná o privátní záběry, portréty do rodinného alba, formální prvky, v souladu se zobrazováním filmových postav, a napojení se na produkci hvězd, pak přibližuje (byť ne nutně záměrně) tento typ amatérských filmů estetice Shandem definovaných filmů rodinných, které mají předem daná pravidla a přesahují do roviny fiktivnosti/fikčnosti. Profesionál před kamerou a amatérský filmař znalý principů profesionální tvorby tak jednoznačně překračují vymezené hranice rodinných snímků a znejišťují základní kategorie obou žánrů.

Rozklížení amatérské a profesionální rodinné tvorby může nabývat jiné polohy, je-li autorem profesionální kameraman. Výsledný obraz rodinného filmu bude jistě podřízen jeho vlastnímu tvůrčímu stylu. Sleduji případ kameramana, jehož tvorba byla velmi široká a pestrá, a to již v době vzniku rodinných filmů — na jedné straně se u Jaroslava Kučery setkáváme s realistickým vykreslením (a to jak ve fotografii, pomocí níž neustále mapoval svět kolem sebe, tak v kameramanské práci ve stylu cinema verité, nebo v klasickém zobrazování, jež zneviditelnuje filmové prostředky, posiluje vyprávění a divákovu identifikaci s fikčním světem), na straně druhé se stylizací (jak na základě inspirace nejrozličnějšími malířskými styly, tak ve vztahu k avantgardní radikalitě a revolučnosti). Na jedné straně můžeme sledovat syrový, autentický, dokumentarizující obraz zachycující každodennost, na straně druhé pak posilování idylčnosti, nebo naopak různě stupňovanou deformaci, na jedné straně čitelnost, jasnost a přesnost vyobrazení, na druhé straně symboličnost, abstrakci a geometrizaci postrádající jasné kontury a vazbu na skutečnost, na jedné straně zdánlivě nahodilé momentky, na straně druhé pečlivě komponované pózy, na jedné straně potlačování viditelných švů ve filmovém obraze a mediálních praktik, na straně druhé pak naopak zvýšenou míru sebereflexe a zviditelnění materiality a mediality. Tato dynamika se vepsala i do rodinných filmů a určila možnosti překračování tradičních definic tohoto žánru. Přesto (nebo právě proto) se domnívám, že Kučerův případ s sebou nese i obecné možnosti kameramanské intervence do privátního filmu, respektive ukazuje jeho krajní polohy.

Jaroslav Kučera byl kameramanem bez nutkové ambice být režisérem, který se nikdy nepokoušel o hraný, narativní snímek (a to jak v soukromé, tak profesionální sféře²¹⁾), ale pouze skrze kameru sledoval, pozoroval. Oproti zmiňovaným snímkům z filmové branže je jeho sbírka skutečně privátní a tematicky zcela odpovídá *filmům rodiny* — jedná se zejména o záznamy každodennosti, jako byly letní pobyty u rodičů, odpolední hry na zahradě, bruslení, snímky dětí nebo rodiny na staveništi domu, a o snímání rodinných rituálů, jako jsou Vánoce, společný oběd, první školní den. Kučera byl však také bytostný experimentátor, pro něhož bylo zásadní hledání nového vizuálního jazyka. Pohyblivý obraz tak evidentně vnímal nejen jako možnost zapamatovávání (rodinného života i jeho prostoru, prostředí, městské či venkovské krajiny), ale i jako způsob vidění (vizuality okolního světa), myšlení (obrazem), ale i testování (materiálu a techniky). Obraz mu zjevně sloužil velmi často ke *studiu*²²⁾ tonality, světelnosti, barevnosti, kompozice či figurace, nikoli k vytvoření „pouhého“ rodinného alba a přesvědčivého fikčního světa. Jako profesionální kameraman se oproti

21) Je režisérem jediného filmu, a to lyrického dokumentu PRAŽSKÝ HRAD.

22) Zde parafrázuji Barthesovy pojmy, které zavádí ve vztahu k fotografii, a to *punctum* a *studium*. Zatímco *punctum* je silný okamžik, bod, ruptura, detail na fotografickém obraze, jenž nás může „bodnout“, překvapit, tak *studium* dovoluje racionální, neafektivní zkoumání plochy obrazu, detailní, neokamžitý, dlouhodobý zájem. Roland Barthes, *Světla komora. Poznámky k fotografii*. Praha: Agite/Fra 2005, s. 31–61.

amatérovi nikdy nemusel pokoušet o vytvoření dojmu „profesionálnějšího“ obrazu, nena-
podoboval, ale k natáčení přistupoval s konvencemi a znalostmi,²³⁾ které zaručovaly obra-
zu dobré řemeslné zpracování a estetické hodnoty, o jejichž nápodobu by amatér marně
usiloval. Jako profesionál byl také znalý zákonitostí jiných profesí — v případě Kučery jsou
patrné zejména znalosti střihu, jež mu dovoľovaly vytvářet filmové jednotky nejen séman-
tické, ale i syntaktické —, byl zvyklý na veřejné projekce i na zacházení s postavami-rolmi.
Ač tedy Kučera v soukromí točil na materiál 16 mm hlavně filmy rodiny, osobní, nepláno-
vané, nepřiběhové, přesto se z podstaty svého profesního zařazení přibližoval i *rodinnému*
filmu, jeho estetickým hodnotám či zmiňovanému syntaktickému řazení. Na hranici mezi
těmito dvěma charakteristikami pak zůstává práce s technikou, materiálem, přípravou mi-
zanscény, hercem-členem rodiny a napětí mezi soukromou a veřejnou tvorbou.²⁴⁾

Vzdalování se definicím rodinných filmů můžeme spatřovat i v dalších rovinách. Běž-
ný rodinný film, postrádající zvuk, se soustřeďuje zejména na tělo, gesta a výrazové chová-
ní. Podstatná je jak performance účinkujících, kamery, respektive osoby za kamerou, tak
i jejich vzájemné interakce,²⁵⁾ jež ovlivňují a podmiňují prezentaci a konstrukci každod-
nosti. Alexandra Schneiderová upozorňuje při prezentaci života rodiny na trojí rovinu
performance rodinných členů — člen rodiny chce zůstat sám sebou a představit svůj všed-
ní den, zároveň si uvědomuje vytváření obrazu sebe samého, svou sociální roli a každo-
dennost prezentuje v souladu se svou představou, jak by tento obraz měl vypadat, a koneč-
ně si je vědom rodinné hry na natáčení filmu, a tak připravuje scénu pro „film“ a virtuální
projekci.²⁶⁾ Chování Kučerových dětí je na první pohled v souladu s touto trojí performa-
tivitou. Amatérským rodinným filmům odpovídá i jejich gestika — děti viditelně komuni-
kují s kameramanem filmu a ukazují (se). Avšak při pozornějším sledování lze odhalit
podstatné odchylky, které jsou v souladu s přepínáním mezi jednotlivými perцепčními
mody, jak je vymezuje Roger Odin. Vidět Jaroslava Kučera za kamerou není tak neobvyk-
lé, a nejedná se tedy o nutný a jednoznačný signál k započatí kolektivní hry. Členové rodi-
ny proto často „zapomínají“ na kameru a opouštějí hlavní hnací sílu rodinného filmu, „eu-
forizující interakci“.²⁷⁾ Při opakovaném zkoumání materiálu nám také neunikne
modulování a modelování snímaného, osvětlování interiérových scén (ač třeba stolní lam-
pičkou) či „herecké“ vedení natáčených aktérů. Kučera využívá střihu v kameře, mění ve-
likosti záběrů — podporuje dramaturgii a gradaci scén například tím, že začíná ustavují-
cím velkým celkem a postupně přibližuje diváka k akci, pracuje s (velkými) detaily i jízdou
kamery. Na pozadí privátního modu se tak ukazují i rysy modu *fikčního* — některé scény
formálními prostředky vtahují diváka do prostoru ve filmu a vyzývají ho k participaci na
prožívání událostí, přičemž následují běžné nedějové, neupravované a nemanipulované
záběry-záznamy.

23) Howard S. Becker, Art as Collective Action. *American Sociological Review* 39, 1974, č. 6, s. 770–774.

24) Jelikož ostatní teoretici a historici používají označení „rodinný film“ i pro ty snímky, které Shand pojmeno-
vává jako „filmy rodiny“, pracuji v textu s původním, obecnějším a širším vymezením. Shandovu dualitu vy-
užívám pouze tehdy, je-li nutné označit dva různé „žánry“, v ostatních případech kladu rovnítko mezi ro-
dinný film a film rodiny, rodinné fikční filmy se ve sledovaných příkladech totiž prakticky nevyskytují.

25) Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu: Několik poznámek o domácích snímcích
jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 71.

26) Tamtéž, s. 72–73.

27) Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 8.

Je otázka, nakolik proniká modelem *privátním* a *fikčním* modus třetí — *dokumentární*. Rodinné záběry se střídají se záznamy přátel, významných osobností. Součástí běžného materiálu skenujícího rodinnou idylu jsou i setkání s Věrou Křesadlovou, Milošem Formanem a jejich syny (1967), Josefem Laufrem a Irenou Greifovou (přibližně 1971), Vojtěchem Jasným či Waldemarem Matuškou (1968). Avšak i v těchto případech se vzdalujeme běžným soukromým filmům filmových profesionálů. Kučera nenatáčí společenské události, výjimečné kulturní, sportovní či veřejné projevy, ale záběrům vždy dominuje privátní sféra, události zde zachycované odrážejí běžné soukromé návštěvy, procházky, dovolené. Dokumenty dobové společenské atmosféry, jež by se nabízely, můžeme však vidět snad pouze ve snímku, který zachycuje dceru Terezu jako čestnou stráž u pomníku. Obdobně jako u kolegů z filmové praxe, i zde nalezneme záběry dokumentující filmově-historický kontext, a to například scény z natáčení filmu *VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI*, obrazy nasnímané během zahraničních pracovních cest, na filmových lokacích, jako je tomu v případě záběrů moře během příprav *MORGIANY* a *MALÉ MOŘSKÉ VÍLY*, či alegorický figurální výjev z „ráje“ — namísto herců zkoušejí scénu pro film *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME bratr Věry Chytilové Julián a jeho žena Jarmila*. Pozoruhodný — vymykající se této praxi v ostatních amatérských filmech profesionálů — je pak kotouč, na němž si Kučera „zkouší“ scénu z téhož filmu, v níž hlavní postava utíká podzimní krajinou — v 16mm filmu ji nahrazuje Věra Chytilová, kamera ji sleduje, stává se subjektivní v okamžiku frontálního útoku na kameramana, začíná ji chaoticky „pronásledovat“, mění trajektorii, rakurs a začíná se točit mezi větvemi stromů. Tyto až abstraktní obrazy dokládají velmi výraznou a podstatnou polohu Kučerovy rodinné tvorby — ač se nepokouší o fikční vyprávění, pohyblivé rodinné album, jakož i Kučerova rodina sama, se do jisté míry stávají součástí skutečného natáčení, podílejí se na experimentech s filmovým obrazem a nejrůznějších (například expozičních) zkouškách, studiích a testech. Radikálně se tak proměňuje nejen estetická rovina snímku, ale i tři roviny performativity, o nichž mluví Schneiderová. Jelikož se film de facto odehrává v prostředí skutečného filmu a jeho aktéři jsou profesionálové, jak v performanci, tak kompozici, proměňuje se nejen podstata hry, ale celé schéma je obohaceno o další roviny, které se rozehrávají mezi rodinným filmem a filmem celovečerním (nebo mezi filmem rodiny, rodinným filmem a filmem profesionálním, použijeme-li termíny Ryana Shanda), mezi amatérskou volnočasovou aktivitou a prací, mezi privátní performancí a herectvím a v neposlední řadě mezi soukromým, nezveřejněným a neznámým materiálem a veřejnou prezentací.

Kučera natáčel některé filmy v souladu s běžným zachycováním rodiny, soustředěný zejména na performanci, figuraci a gesta rodinných členů, po čase pak velmi často opouštěl tuto „neutrální“ polohu a upřednostnil performativitu obrazu samotného — švenkoval po okolí, kombinoval tváře dětí s detaily rostlin, zabíral zdánlivě nepodstatné předměty a oslaboval antropocentrickou orientaci a figurální kompozici. Opouštění antropologické konstanty se místy objevuje i v běžných rodinných filmech z dovolených (tedy v *reportážích, vzpomínkových filmech z prázdnin a dovolených* a ve snímcích z cest, jak tyto subžánry označuje Smrž²⁸⁾), kde se záběry postav střídají s architekturou nebo krajinou (v českých rodinných filmech je jednou z nejčastějších dominant moře), avšak většinou se jedná

28) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 27–29.

zejména o zasazení postavy do okolí, o zachycení společné vzpomínky či konzervaci exotických/zahraněních obrazů-souvenýrů, o vyjádření „*tep[u] života a atmosféry*“²⁹⁾ daného místa. Výjimku tvoří filmy Zdeňka Dítěte, který ve filmech z dovolené naopak velmi často figuru vyloučil zcela a věnoval se pouze snímání architektonických památek či přírody. U Kučery se střídání pohyblivého obrazu rodiny a momentek okolí (velmi často detailních), vytváření ne-hybných koláží blíží nejen fikčnímu modu Shandova rodinného filmu, ale díky své formální stránce i modu *estetickému*, o kterém píše Odin. Jejich forma je do značné míry ovlivněna Kučerovým kameramanským rukopisem, výtvarnou stylizací a mediálními pokusy. Záběry krajiny, zasněžených stromů, dětí a manželky v krajině mají barevnou kompozici založenou na kontrastech, obdobnou, s jakou Kučera pracoval v hraných filmech. Kučera rovněž experimentuje s rychlostí natáčení, se zrychlením a zpomalením, s rozmazaným a překrývajícím se záznamem. Běžnou rychlost natáčení a plynulost pohybu přerušuje animačním natáčením po okénkách, časosběrným snímáním a prolínáčkami (jež jsou typičtější právě pro rodinný film jako žánr).³⁰⁾ S obdobně trikově komponovanými záběry se lze místy setkat i v rodinných amatérských snímcích (například s ojedinělými pokusy s různými rychlostmi ve snímcích Zdeňka Kampfa v kolekci Vlasty Fialové). Avšak zatímco amatéři spíše testovali technické možnosti kamery-hračky, pro Kučera byly pokusy s rychlostí snímání a výtvarnou hodnotou obrazu evidentně uměleckou seberealizací, případně hledáním možností pro profesionální tvorbu. V těchto filmech se tedy radikálně rozrušuje formát amatérského rodinného filmu, který se za běžných okolností vzdaluje experimentu — experimentální polohu zastupují rovněž trhané záběry stanující rodiny, bruslení na rybníku či rodinné dovolené v Benátkách, rychlé sledy přírodnin, krajiny, nebe a detailů tváří či využití poskočného střihu během záznamu tance, extrémních rakursů, obsedantního rámování, víceexpozic, rozostřování obrazu, přeostřování, rychlých švenků, otáčení kamery kolem své osy, práce s hloubkou ostrosti a více plány. Tyto filmy jednak jako by ilustrovaly návody Karla Kameníka a dalších autorů vyzývajících k volné experimentaci s natáčením a s filmovým materiálem, odpovídaly na Smržovo opakované: „nebojte se experimentovat!“³¹⁾ jednak připomínají tvorbu soudobých avantgardních filmařů, například snímky litevského režiséra Jonase Mekase, Kučerou vyzdvihovalého amerického avantgardisty Eda Emschwillera, ale i některé postupy Stana Brakhage.³²⁾ Kučera také využíval kruhovou masku — obraz (dětských her na písčovišti a první školní den) působí, jako by byl snímán rybím okem — nebo zaznamenával zrnitý televizní obraz,³³⁾ ten kmitá a pulsuje, převrací se a přibližuje se tak videoartu (včetně roviny mediální reflexe a transpozice).

29) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 32.

30) Ty byly pravděpodobně natáčené pomocí ve své době velmi populární trikové kamery Paillard.

31) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 199.

32) Věra Chytilová v rozhovoru s Miroslavem Gáborem potvrzuje, že Jaroslav Kučera před přípravou *SEDMIKRÁSEK* vytvářel koláže a hodně experimentoval s 16mm filmem a jeho prezentací: „točil je na šestnáctku, experimentálně si je promítal na různé plochy a materiály.“ Miroslav Gábor, *Jaroslav Kučera. Kamera-manská osobnost*. Diplomová práce, FAMU. Praha 1992, s. 41.

33) Ve snímání televizi jsou sportovní záznamy (a to buď z Olympiády v Mexiku 1968, nebo v Mnichově 1972), což podtrhuje jejich performativní kvalitu, nekvalitní obraz a blikot pak deformuje figuraci a z postav se stávají spíše abstraktní tvary atakující divákovu vnímání.

V těchto experimentálních záběrech lze sledovat afilmovost, *acinematicnost*, zejména tam, kde snímá rodinu po okénkách, v dlouhých, téměř nehybných záběrech či víceexpozicích. Tyto postupy pak opakuje ve snímcích, jež Jaroslav Kučera natáčel s Věrou Chytilovou (SEDMIKRÁSKY, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME). Afilmovost charakterizuje způsob (extrémního) záznamu pohybu/ů, přičemž na jedné straně se jedná o nejzazší znehybnění, na straně druhé o stav nejvyšší mobilizace. (Znehybnění zastupují i pozorovatelské, studijní filmy snímáné na materiál 35 mm, které pomáhaly s výzkumem toku osvětlení, odrazů světla na nerovných či jinak komplikovaných površích, například ve vztahu s mořskou hladinou, či atmosférické pohyby ovlivňující výslednou kompozici, jako byl pohyb mraků po obloze či vanutí větru mezi listy stromů a keřů). Tato nehybná pohyblivost se zdá neslučitelná, avšak jak ukazuje Lyotard, neslučitelnost těchto poloh se zdá být nemožná pouze v našem obvyklém myšlení,³⁴⁾ ovšem není taková v myšlení obrazy a skrze obraz. V takto snímáných rodinných filmech se spojuje jak nehybnost momentek, tak vzruch a neklid jejich posuvů a kontrastů (které Kučera využíval i v profesionální tvorbě). Lyotard ukazuje, že extrémní polohy zdánlivě paradoxní struktury nehybnosti jsou z hlediska vnímání velmi blízké: „předmět, který pozorujeme příliš dlouho, nám nakonec uniká a mizí před očima, protože ztrácí své kontextové souřadnice; a rychlý pohyb může být naopak podoben vodnímu víru na hladině, chápán jako nehybná forma“.³⁵⁾ V této zkušební podobě si tyto filmy uchovávají svou celistvost, celek paradoxní struktury. Díky celkovému kontextu nabývají na významovosti — buď se ve své nehybnosti otvírají mnohočetní, nebo naopak podtrhují nervozitu, dýchavičnost a arytmií scén, křeč, v níž setrvává nara-ce. Toto rozhodně platí ve fikčním (experimentujícím) filmu, ve filmu rodinném to však přispívá k velmi specifickému diváckému zážitku, odstředivě dostředivému. V okamžiku, kdy je divák „všíván“ do cizí rodinné struktury a přizván ke spoluprožívání cizího/vlastního volného času, je vytržen a konfrontován s medialitou filmového pásu a kameramanovým pohledem, s jeho profesionalitou a autorským gestem, jež k (rodinnému) filmu běžně nepatří. I proto se tyto postupy u rodinných filmů nedoporučují, jsou považovány za „vnější pozlátko“,³⁶⁾ samoúčelný formalismus se zcizujícím efektem, jež brání dostatečné rodinné identifikaci a dokončení rodinného rituálu. Členové rodiny jsou tak při sledování těchto filmů vzdalováni participačnímu modu spoluprožívání vzpomínek a jsou stavěni do rolí diváků v kině či v galerii, kteří sledují vizuální a trikovou stránku snímků. Předem nevědí, jak byl kdo zaznamenán či jak byl jeho obraz zdeformován, a nepodílejí se na mediálním rámování, na sebeprezentaci a na „dělání filmu“, tak jako je obvyklé. Stabilní jednota mezi účinkujícími a diváky, typická pro rodinné filmy, může být v tomto případě narušena. Instituce rodiny, uměleckého filmu, případně komerční sféry se začínají nápadně přibližovat a prolínat. Stejně tak diváci/rodina jsou vyzýváni spíše k tomu, aby „vibroval[i] v souladu s rytmem obrazů“³⁷⁾ než se sebou samými a se svou zkušeností, a upínali

34) Jean-François Lyotard, *Acinema*. In: Andrew E. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell Publishers 1989, s.169–180. Lyotard tuto stať dále rozvíjí v textu *Idea svrchovaného filmu*: Jean-François Lyotard, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 98–111.

35) Jean-François Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: týž, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 102–103.

36) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 35.

37) Petr Szczepanik – Pavel Skopal – Martin Kaňuch – Jakub Kučera, *Rodinný film jako laborator filmové teorie, historie a fikce*. Rozhovor s Rogerem Odinem. *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 1, s. 72.

svou pozornost k obrazu, k vizuální slasti z představení. Namísto privátního vzpomínkového modu se dostavuje vzpomínka intertextuální, tedy rozpomenutí se na umělecká díla, styl a tvůrčí počiny samotného kameramana. Soukromý archiv je otevřen veřejnosti, paměť rodinnou nahrazuje paměť sociální, ale i paměť kamery a experimentu. Odlišnou polohu percepční zkušenosti nepotvrzují pouze soukromé rozhovory s rodinou, z nichž vyplynulo, že nebylo pravidlem, že by si každý nově natočený film společně promítali, ale i fakt, že velmi často tyto filmy sloužily kameramanovi samotnému. Natočené pokusy dokládaly technické možnosti kamery a vlastnosti filmové suroviny, ale také zakládaly další experimenty, přičemž Kučera si filmy „na šestnáctku experimentálně [...] promítal na různé plochy a materiály“,³⁸⁾ a testoval tak vztah světla a povrchu, barevných kontrastů, promýšlel možnosti víceexpozicí nebo postprodukce.

Kučera nikdy nepřekročil u filmů na „šestnáctku“ do estetického modu plně,³⁹⁾ nicméně, jak bylo řečeno, rodinný film využíval k testování některých (experimentálních) postupů, respektive své neustálé hledání odlišné filmové řeči přenášel do rodinného prostředí. Rodinný, němý film mu rozhodně umožňoval soustředění na výtvarnou strukturu obrazu, oproti struktuře narativní. Mohl mu pomáhat s hledáním autonomního filmového obrazu, obrazu, který vypovídá subjektivně, sám o sobě,⁴⁰⁾ (avšak také s hledáním autenticity, které se po vzoru amatérského filmu natáčeného ruční kamerou stalo i nedílnou součástí novovlnné estetiky). V souladu s tímto hledáním je pak to, co vyzdvihuje u rodinných filmů Roger Odin: „Při sledování [...] můžete být snadno fascinováni zrnitostí filmu samotného nebo chvějící se kamerou apod. Rodinný film tedy vytváří specifické vizuální efekty, které experimentální filmaři využívají pro umělecké účely“.⁴¹⁾ Amatéři — oproti profesionálům — těchto avantgardních pasáží a experimentálních postupů dosahují ve snímcích rodiny náhodou, často nezáměrnou chybou (na rozdíl od hraných pokusů, kde si je naopak chtějí vyzkoušet). Špatně založený film či nevhodně zvolená expozice způsobují efektní přesvědčení citlivého materiálu, nedůsledné a nepromyšlené rámování může přispět k esteticky působivé kompozici, obsedantnímu rámování, nezvyklé práci s časem či prostorem mimo rám filmového pole. Tyto typy chyb lze najít kupříkladu ve sbírce amatérských filmů českého psychiatra Ludvíka Švába. Jelikož byl Šváb zároveň umělec, surrealist, a pokoušel se i o natáčení experimentálních filmů, je na jeho rodinných snímcích patrné, že „chyby“ pro něj byly pravděpodobně zdrojem potěšení, nikoli frustrace. Velmi působivé omyly vznikaly i díky nezáměrné víceexpozici materiálu, nadvakrát založenému filmu do kamery (jako typický příklad může sloužit filmový kotouč Anežky Sovákové, žijící ve Středoafrické republice, natočený během dovolené ve Středomoří — díky chybnému dvojímu natáčení na jeden filmový pás můžeme sledovat velice bizarní až surreálnou

38) Miroslav Gáb o r, *Jaroslav Kučera. Kameramanská osobnost*. Diplomová práce, FAMU 1992, s. 41.

39) Nejblíže k němu má film natáčený s Jiřím Sozanským 1984. *ROK ORWELLA* v osmdesátých letech ve vyhořelém Veletržním paláci.

40) Což bylo jedním z jeho cílů, jak říká v rozhovoru s A. J. Liehmem. ftn, Jaroslav Kučera je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 1, s. 3.

41) Petr S z c z e p a n i k – Pavel S k o p a l – Martin K a ň u c h – Jakub K u č e r a, c. d., s. 81. Typický rodinný divák samozřejmě tuto rovinu eliminuje a „nevidí“ filmy tak, jak jsou ve výsledku promítané na plátno, nesleduje roztřesenou kameru a jejich špatnou viditelnost, ale zaznamenává pouze otisk obrazů v paměti a to, jak se v ní transformují. Roger O d i n, *Rhétorique du film de famille*. *Revue d'Esthétique* (Rhétorique, sémiotiques) 10/18, 1979, č. 1–2, s. 357.

scénu, v níž se obraz potápěče chystající se na skok do moře překrývá se záběry ženy procházející se ulicemi města). Experimentace a vyhrocená vizualita obrazů u Kučery však rozhodně není důsledkem chyby, je vědomá, promyšlená, navazuje na mediální praktiky spojené s prací na celovečerních filmech. Filmy na 16mm pás naopak slouží k eliminaci chyb, k dosažení perfektní formy a požadovaného efektu. Formální experiment tedy není ještě zdaleka cílem (ani nehodou), ale mezi-obrazem, pracovní skicou.

Kombinování různých percepčních modů a narušování hranice mezi amatérskou a profesionální tvorbou je na ploše rodinného filmu doplněna ještě jedním vybočením — a to velmi často se opakujícím *ostraněním* jako skutečným úkrokem v prostoru,⁴²⁾ nikoli pouze ve vztahu k formě. Studie o rodinném filmu se velmi často věnují roli člověka, který drží kameru, přičemž ta je vždy připisována muži, otci. Jeho pozice kameramana a případně režiséra je umocňována, spojována a zdvojnásobována jeho úlohou v rámci rodiny.⁴³⁾ Otec-kameraman řídí natáčení, které se v typickém případě stává rituálem — a jeho vedení se pak přenáší i na vedoucí úlohu při recepci. Profesionální kameraman však v tomto případě nenatáčí pouze se svou, veřejnosti neznámou rodinou, ale i se svou ženou, Věrou Chytilovou — profesionální režisérkou. „Odevzdaný přístup“⁴⁴⁾ při procesu filmování je v tomto případě zcela zrušen a vztah natáčející–natáčený se výrazně dynamizuje. Věra Chytilová nejen místy inscenuje děje před kamerou,⁴⁵⁾ ale v některých případech — a to i během natáčení — „krade“ Kučerovi kameru, otáčí ji do protipohledu a zachycuje svou „odpověď“ na jeho pohledy. Přebírání aktivity v průběhu natáčení tak na jednu stranu zdůrazňuje postavu kameramana a vzájemnou interakci manželů — chování se jeví jako mediálně nesituované, na stranu druhou pak potvrzuje performativitu kamery, k níž se režisérka upíná, a medializaci performance, tedy vědomí institucionálního a mediálního rámování.⁴⁶⁾ Pohyblivé obrazy, které natáčela Chytilová, jsou pak jinak/nahodileji komponované, roztřesenější a fragmentárnější. Kolektivní „hra“ na natáčení s jasně určenými rolmi má opět narušená pravidla, čímž se mění i základní rituály, které ji doprovázejí — jednak se místo rétorické funkce a jednohlasí dostavuje vícehlas, dialog, jednak není nutné vyloučení intimní sféry, jak tomu u společného rodinného filmování s jasně určenými rolmi většinou bývá. Proto můžeme v rodinném archivu nalézt záběry od Věry Chytilo-

42) Zde navazuji na rozpracování pojmu *ostranění*, které — česky nikoli vhodně překládané jako ozvláštnění — v sobě obsahuje i prostorový aspekt, skutečné vybočení, možnost pohledu z centra, zároveň i z boku. Více viz Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová, *Sentimentální cesta*. In: Ivan Klimeš – Jan Wendl (eds), *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha, FF UK 2015, s. 183–200.

43) Roger Odin se zabývá touto pozicí nejen jako strukturou moci, ale i tím, jak se mohou členové rodiny bránit této dominantní pozici — dělají grimasy, „hrají“, nechť se nechají filmovat apod. Roger Odin, *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 9. Moya Luckett a Albert Tanner tuto dominantní pozici dokládají i tím, že pro otce je zaznamenávání rodiny možnost, jak se podílet na rodinném životě. Moya Luckett, „Filming the Family“. *Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship*. *The Velvet Light Trap* 1995, č. 36, s. 23. Albert Tanner, *Im Schonraum der Familie. Bürgerlichte Kindheit im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. In: Paul Hugger (ed.), *Kind sein in der Schweiz. Eine Kulturgeschichte der frühen Jahre*. Zürich: Offizin-Verlag 1998, s. 67.

44) Alain Bergala, *L'Acte cinématographique*. *Vertigo* 1991, č. 6/7, s. 37.

45) Rozhodně zde neplatí typická pozice, kdy je matka na okraji obrazu, pozoruje dění a pouze „kontroluje, zda všechno probíhá zdárně“. Alexandra Schneiderová, *Performance v rodinném filmu*. Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 73.

46) Temtéž, s. 78.

vé, ve kterých se „ukradená“ kamera vzdaluje od společných aktivit, přesouvá se do vnitřních prostor domu, přičemž následují záběry observace jí samé v zrcadle. Zcela se mění vztah sledování a sledované, Chytilová reflektuje pozici samotného natáčení a těla před kamerou, performativita kameramanky se spojuje s performativem natáčené postavy a kolektivní rituál se proměňuje na záležitost zcela důvěrnou. I Jaroslav Kučera vstupuje s kamerou do interiéru domu, pozoruje svoji pracovnu, natáčí časosběrnou koláž své sbírky knih, obrazů a objektů. Na malé ploše tak reflektuje sebe sama a zároveň své mediální praktiky — sbírání, snímání a experimentování/hledání —, ale i ono proměnlivé pomezí mezi filmem a fotografií, i mezi rodinným filmem natáčeným na analogový materiál a pozdějším videofilmem, který dovoluje již mnohem větší subjektivitu, intimitu a expresivitu.⁴⁷⁾

— — —

Kučerově celovečerní, profesionální tvorbě z doby, kdy vznikají rodinné filmy, lze přiřadit adjektiva jako experimentální, umělecká, avantgardní, modernistická či moderní.⁴⁸⁾ Právě tato umělecká, stylizovaná poloha (u Kučery nedílná součást celoživotního experimentování a hledání nové vizuální řeči⁴⁹⁾ se může stát podstatnější a obecnější pomůckou při komparaci amatérských a profesionálních privátních filmů než narativita, kterou sleduje Ryan Shand, a to i proto, že ze Shandovy typologie jsou vyloučeni filmaři, kteří se pokoušejí o originalitu záběru, testování technických možností kamery a ohmatávání filmové specifičnosti, aniž by je zajímalo vyprávění. Uváděné příklady jsou taktéž v opozici k tvrzení Rogera Odina, že se v amatérských rodinných filmech neuplatňuje estetický (či umělecký) mod — dlouhý čas sledování, prodlévání kamery na nepodstatných detailech, fragmentarizace a nulová gradace, atypické kompozice, narušování stylových norem tradičního vyprávění, častá sebereflexivnost a estetická hodnota vypovídají o opaku. Amatérský rodinný film však těchto charakteristik dosahuje omylem, nezáměrně, chyby jsou buď vnímány pozitivně (jako u Ludvíka Švába), nebo jsou nechtěným nedopatřením (u Anežky Sovákové). Snaha o eliminaci chyb vede spíše k „udržení“ sledovaného objektu v záběru, k přiblížení se obrazu známého z kina, nikoli k dosažení perfekce a estetické kvality snímku. Snímky, jež natáčejí lidé z filmového průmyslu a které lze označit za poloprofesionální, dosahují často určité řemeslné zručnosti, kombinují nejrůznější styly, jejich

47) I přes subjektivizaci záběrů se nejedná o filmový deník — nejsou určeny veřejnosti ani k následné úpravě a estetizaci subjektivity.

48) Moderní film používám v souladu s Lorenzem Engellem jako film myslící, reflexivní a filozofický. Lorenz Engel, Mediální filosofie filmu. In: *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií*. Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), Praha: Academia 2016, s. 356–377.

49) Kučera v rozhovoru s A. J. Liehmem dokládá, že by rád našel samostatnou vizuální řeč, vizuální myšlení: „Prostě udělat s filmem pokus na takové úrovni, kde je už dávno doma moderní malířství, poezie, hudba. Vytvořit novou soustavu sdělovacích prostředků filmu. [...] Chtěl bych například vyzkoušet a až k hranici možností zpracovat spoustu výchozího materiálu, záznamy, fragmenty, částice — jakýsi ‚materiál představ‘ — podle svobodně zvolené struktury filmu. Takové struktury, která by se jakoby sama utvářela, jako když člověk přemýšlí, docela volně, jak sám chce.“ Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 273. Přepřacovaná verze původního rozhovoru: ftn [Antonín J. Liehm], Jaroslav Kučera je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 1, s. 3.

umělecká kvalita kolísá, nicméně místy obraz prostupuje. (Typickým příkladem jsou filmy natáčené Zdeňkem Kampfem: kameraman těchto snímků, sám herec, má evidentní znalosti práce filmového štábu, jakož i výsledných děl. Hraje si s kamerou, kompozicí, ozvláštňuje záběry nezvyklými rakursy či atypickou rychlostí filmování. Do obrazu tak pronikají nejen umělecké hodnoty, ale i přídatné významy, které zůstávají zcela mimo oblast amatérského rodinného filmu (například ze záběrů Vlasty Fialové je zřejmé, že je známá filmová herečka; odpovídají tomu jak kompozice, volba velikosti a úhlu snímání, tak práce se světlem). Poslední rovinu pak mohou tvořit filmy profesionálních kameramanů, jež se nemusejí nutně zaměřovat na hledání snímaných objektů/figur ani na řemeslnou zručnost, ale mohou se věnovat jejímu rozvíjení, překračování či potvrzování norem, ozvláštňování stylu nebo jeho cizelování a posouvání obrazu do odlišných žánrových a formálních poloh. Profesionál vylučuje chyby, ale i standardy, a to na půdorysu rodiny a jejího natáčení. Vstup do soukromí může být tak fascinující i proto, že není pouze ukázkou „šťastného rodinného života“, ale i možností, jak se přiblížit soukromému pohledu, rodícímu se v mezi-prostoru amatérského, profesionálního, uměleckého, dokumentárního, privátního a veřejného filmu, jak pochopit určitý typ myšlení obrazem.⁵⁰⁾

Tento text vznikl za podpory Grantové agentury ČR (14-13296P).

PhDr. Kateřina Svatoňová, PhD. (1978)

je vedoucí Katedry filmových studií FF UK v Praze. Věnuje se zejména filmu v kontextu jiných médií a kulturních forem, mediálně archeologickému výzkumu, teorii a filozofii médií a proměně vnímání prostoru a času ve vizuální kultuře. (*Adresa:* Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com).

Citované filmy:

Sedmikrásky (Věra Chytilová, 1966), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Morgiana* (Juraj Herz, 1972), *Malá mořská víla* (Karel Kachyňa, 1976), *Pražský hrad* (Jaroslav Kučera, 1982), *1984: Rok Orwella* (Jiří Sozanský, natáčeno 1984, dokončeno 2014).

50) Kučerovy rodinné filmy se pro mě staly zásadním zdrojem pro pochopení jeho autorského přístupu a klíčovou pomůckou pro analýzu celovečerních filmů, které natáčel. Rozvinutí interpretace rodinného filmu ve vztahu k profesionální tvorbě je součástí dokončované monografie a kurátorské koncepce připravované výstavy.

SUMMARY

(Non)professional Experiments with a Family.*Family Films (of Jan Kučera) as an Example of Artistic Practice***Kateřina Svatoňová**

The starting point of this text is the estate of the Czech cameraman Jaroslav Kučera, which includes, among other things, family films on 16mm (or 35mm) film stock from the era of his marriage to the director Věra Chytilová, i. e. from mid-1960s to mid-1970s. The aim of the text, however, is not to introduce a media representation of Kučera's marriage to Věra Chytilová and his private family life but rather more general considerations about family film. The key moments are those, in which the films escape, disrupt traditional definitions (particularly those of Roger Odin and Alexandra Schneider, but also those of Ryan Shand) and approach artistic practice. Such escapes in multiple directions and blurring of the definition of family film do not only show the extraordinary character of the material but may inspire more general questions about the nature of the type of film, its "genre" and may also lead us to ask the question what happens when a film professional engages in an essentially amateur cinema. Through comparison with other professionally produced films (these include the domestically produced portraits of Vlasta Fialová and films produced internationally within the collection Academy Film Archive), the text raises the question if the style and structure of family films change in relation to the profession and creativity of the given author, what happens if a camera for amateurs is operated by a professional cameraman and what may happen if the cameraman in question is a fundamental experimenter and how and in what ways his artistic ambitions change the films. The study furthermore examines how these films differ formally from works of other amateurs or works made privately by professionals, if the category of family film is indeed so clear cut or we may rather think of dynamic and transitory zones, and what this fuzziness tells us about genres of amateur film and how they may be presented through this material. In this sense, the text attempts through an examination of historical material to correct some definitions of family film, or the tools for their analyses, and it does so in the transitional zone between professional and amateur filmmaking and between family and artistic cinema.

Aleš Merenus

Výborné divadlo jako hezký film aneb Archeologie filmových HRÁTEK S ČERTEM

Hrátky s čertem patří ke kanonickým dílům českého dramatu druhé poloviny 20. století a jsou bezkonkurenčně nejúspěšnější divadelní hrou Jana Drdy. Od doby svého prvního uvedení na konci roku 1945 se na českých divadelních scénách objevují pravidelně a do současnosti se dočkaly již téměř stovky divadelních zpracování.¹⁾ Úspěch Drdovy pohádkové komedie se přitom neomezuje pouze na prostředí českého divadla a dokonce nejen na divadlo jako takové. Hra se brzy ocitla na repertoáru řady divadel také v zahraničí — silně zarezonovala především ve slovanských zemích bývalého východního bloku (například v Polsku, Jugoslávii a Sovětském svazu), ale dostala se i za hranice Evropy (například do Japonska).²⁾ A třebaže *Hrátky* vznikly primárně pro činoherní scénu, existuje několik prepisů hry pro loutkové divadlo, jejich operní zpracování, rozhlasová inscenace a zde pro nás nejdůležitější adaptace pro film. Jinak řečeno, *Hrátky s čertem* našly uplatnění i v těch mediálních formách, které — na rozdíl od divadelních inscenací — přetrvaly v čase a jsou stále přístupné posluchačům a divákům. Právě díky rozhlasové a především filmové adaptaci se tak i nadále udržují ve všeobecném kulturním povědomí a znají je mnohdy i lidé, kteří se divadlu a čtení dramatických textů zpravidla vyhýbají.

Převod literárního textu na rozhlasové „jeviště“ či filmové plátno zahrnuje množství úprav, v rámci nichž se jedna umělecká struktura musí transformovat ve strukturu novou, jeden sémiotický systém nahrazuje jiný. Jak poznamenává Linda Hutcheonová: „Zmena na iné médium, alebo dokonca len pohyb v rámci toho istého, vždy znamená zmenu alebo, jazykom nových médií, „nové formátovanie“.“³⁾ U adaptací divadelních her je přitom taková transformace ještě o stupeň komplikovanější, neboť dílo obvykle existuje v několika mediálních reprezentacích. V případě Drdových *Hrátek* zde máme dvě textové verze hry a několik desítek divadelních inscenací, což samo o sobě dosti znesnadňuje identifikaci

1) Databáze Divadelního ústavu do současnosti uvádí 94 inscenací této hry. Toto číslo však nezahrnuje divadelní uvedení amatérskými divadelními soubory, které titul rovněž často zařazují do svého repertoáru.

2) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 95–114.

3) Linda Hutcheonová, *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkůva akademie múzických umění v Brně 2012, s. 31.

ci pretextu, který se stal základem obou adaptací. Domyšleno do důsledků, v jistém smyslu mohla plnit funkci pretextu filmového zpracování i zmíněná rozhlasová inscenace, která vznikla několik let před začátkem natáčení samotného filmu. Je zřejmé, že roli jádrového textu při psaní scénáře hrála přepracovaná verze hry z roku 1953. Zjevné inspirace, především pak v hereckém obsazení, však můžeme najít stejně tak v divadelních inscenacích Národního divadla či v rozhlasovém zpracování Josefa Bezdíčka z roku 1954, v němž ostatně rovněž vystupovali zejména členové hereckého souboru činohry Národního divadla. Ve svém příspěvku tudíž vycházím z předpokladu, že při analýze filmové adaptace je třeba zohlednit nejen transformace, kterými prošly dialogy hry a celková struktura dramatu, ale že svou pozornost vyžadují i transformace režijního a hereckého pojetí. Všechny zmíněné aspekty se totiž výrazně promítly i do konečné podoby příběhu, který v nové formě doznal nezanedbatelné proměny.

Základním cílem této studie je analýza narativní struktury díla v několika fázích jeho utváření — jakási dílčí archeologie určitého filmového artefaktu, v níž se odráží kulturní i politické souvislosti 40. a 50. let.⁴⁾ Nebudu se zde tudíž zaměřovat pouze na statickou komparaci dramatického textu s filmovým snímkem, ale pokusím se dynamicky rekonstruovat a pochopit celý proces geneze filmu od filmové povídky z roku 1950 přes první verzi technického scénáře z roku 1956 až ke konečné celovečerní filmové pohádce.⁵⁾ Rekonstruovat a pochopit proces, který vypovídá o dobových podmínkách, v nichž se jednotliví tvůrci nacházeli a do něhož jsou vepsány také technické i tvůrčí možnosti tehdejšího filmového umění. Na příběhu vzniku jednoho filmového díla se tak, v druhém plánu, vyjeví i některé obecnější tendence charakteristické pro převod literárně-divadelní látky do filmového média.

Jaké teoretické nástroje pro uchopení daného problému se nám však nabízejí? Nejpřílehavější se mi jeví koncept již zmiňované teoreticky adaptačních studií Lindy Hutcheonové, která v této souvislosti rozlišuje mezi dvěma základními typy převodů divadelních her na filmové plátno. Prvním z nich je tzv. umělá transformace, která neskrývá svou stvořenost a odvozenost od původního média, ale vědomě ho zapojuje do své struktury, a ex-

4) Tato studie čerpá z podnětů současného naratologického výzkumu, který se obrací a) ke studiu transmediálních forem vyprávění (viz Marie-Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press 2004) a b) k výzkumu rukopisných verzí literárních děl, která se v poslední době stávají předmětem naratologické analýzy (viz Lars Beriaerts – Dirk Van Hulle, *Narrative across Versions: Narratology Meets Genetic Criticism*. *Poetics Today* 34, 2013, s. 281–326).

5) Při rekonstrukci procesu geneze Machovy filmové adaptace zde záměrně opomím dva další dokumenty: a) literární scénář z roku 1955, který stojí někde na půl cesty mezi původní hrou a první verzí technického scénáře a b) druhou verzi technického scénáře z roku 1956, která představuje mezistupeň mezi prvním technickým scénářem a výsledním snímkem. Stejně jako Ronald Geerts v nedávno publikované studii *From Stageplay to Screenplay to Film* se tak v textu zaměřím pouze na klíčové uzlové body celé adaptace: a) filmovou povídku, b) technický scénář č. 1 a c) konečný film (viz Ronald Geerts, *From Stageplay to Screenplay to Film — Tragic to Melodramatic: The Case of The Broken Circle Breakdown*. *Journal of Screenwriting* 7, 2016, s. 103). Samostatnou kapitolu pak věnuji také „slepé větvi“ adaptačního procesu — nerealizované filmové povídce Jiřího Brdečky, v níž se projevuje autorův výrazně osobitý přístup k Drdově dramatické předloze. V textu studie se tak neomezím pouze na analýzu výsledných děl a jejich vzájemnou komparaci, ale budu analyzovat vývoj narativní struktury napříč jednotlivými verzemi scénáře až ke konečnému snímku. V tomto smyslu navazuji na současnou debatu na poli adaptačních studií, která proběhla mimo jiné i na stránkách letošního prvního čísla časopisu *Journal of Screenwriting*.

plicitně tak referuje k výchozímu dílu a kontextu, z něhož přichází. Jde tedy o adaptaci výrazně seberefrenční a antiiluzivní. Na opačném pólu pak podle Hutcheonové stojí tzv. naturalizovaná adaptace, která redukuje stopy původního média a dílo důsledně překládá do filmového jazyka. Tedy do jazyka mnohem naturalističtějších obrazů, než s jakými pracuje divadelní inscenace.⁶⁾

Navržené rozlišení dvou základních typů je účelově bipolární a předpokládá, že mezi oběma krajními body existuje široká škála přechodových forem, v nichž koexistují v určité kombinaci oba základní přístupy. A jak se pokusím ukázat, právě to je případ filmového zpracování *HRÁTEK S ČERTEM*. Do této filmové adaptace se totiž velmi konkrétně promítá zmiňovaná oscilace mezi oběma základními přístupy. Na dalších stranách tak budu sledovat právě tento oscilační pohyb, jenž v tomto případě směřuje od prvotního hledání čistě filmového jazyka až k filmovému zpracování, v němž se přímo na plátně prolíná ateliérově inscenovaný tvar divadelní předlohy s filmovými postupy.

Pohádková báchorka z doby okupace

Příběh vzniku celovečerního snímku *HRÁTKY S ČERTEM*, který byl natočen v barrandovských ateliérech během roku 1956 a který si diváckou premiéru odbyl 26. dubna 1957 v kině Lucerna, je stejně komplikovaný jako příběh vzniku samotné Drdovy dramatické předlohy. Konečná podoba filmu se totiž značně vzdálila prvotním záměrům, s nimiž se *Hrátky* již na konci 40. let objevily na seznamu literárních děl určených k filmové realizaci. Geneze divadelních *Hrátek* i filmových *HRÁTEK* tak spojuje podobný osud, neboť obě byly nakonec uvedeny v úplně jiném čase a ve značně odlišné podobě, než bylo původně zamýšleno.

Jan Drda drama rozepsal již v době nacistické okupace, když jej v květnu 1942 oslovil režisér Jiří Frejka s žádostí, aby pro scénu tehdejšího Národního divadla vytvořil původní pohádkovou komedii, která by se nesla v duchu Klicperových a Tylových dramatických báchorek.⁷⁾ První Drdův námět, jehož hlavní postavou měl být český Honza, se nakonec ukázal jako málo dramatický a autor ho později zpracoval jako výpravnou pohádku *Český Honza*. Namísto toho, v době probíhající heydrichiády, rozepsal první tři dramatické obrazy, v nichž již v hlavní úloze vystupoval válečný vysloužilec, rozvrhl si další postup dějové linie a zformuloval také klíčovou repliku celé hry, kterou Martin Kabát pronáší v pekle. „A ne a ne! V tomhle je celej ten váš kumšt, zpitomět člověka, udělat z něj ustrašený, zbabělý zvíře, mučit ho tak dlouho, až ztratí rozum i všechny smysly! A vy si myslíte, že pro tu svou hrůzu hned změknu a zpitomím, že zradím ty dvě nevinný holky? Vy si myslíte, že poctivýho chlapa můžete jen tak zlehka ztumpachovět, že vám pro samej strach bude poslušně žrát z ruky?“⁸⁾

6) Linda Hutcheonová, *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, s. 62.

7) V celé podkapitole vycházím především z Drdova vzpomínkového textu *Kdy, jak a proč jsem napsal Hrátky s čertem*, který je zahrnut do vydání hry v Československém spisovateli viz Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 139–145.

8) J. Drda, c. d., s. 75.

Přestože vznikající hra neměla v protektorátní době sebemenší naději na uvedení, Drda v práci na textu dál pokračoval a jednotlivé obrazy konzultoval s hercem činohry Národního divadla Jaroslavem Průchou, který byl podle autora ideálním představitelem titulní role a jemuž také celou hru v knižním vydání dedikoval.⁹⁾ První verzi textu Drda dopsal v polovině roku 1943 a rukopis odevzdal dramaturgovi Národního divadla Františku Götzovi, který však hru ve stávajících politických podmínkách rozhodně nedoporučoval inscenovat. K práci na rukopisu se pak Drda vrátil až těsně po konci války, kdy se na něj obrátil A. M. Píša, tehdejší dramaturg Národního divadla, který projevil zájem *Hrátky s čertem* zařadit na repertoár první scény. Píša Drdu přiměl výrazně proměnit charakter loupežníka Sarky-Farky a z původně nelítostného mordýře vytvořit komického „vejta“ a povaleče. Na Píšův popud zásadně přepsal také konec hry, když loupežníka s poustevníkem nechal vykoupit se za jejich pozemské hříchy těžkou manuální prací ve mlýně. Premiéra v Národním divadle se pak odehrála na samotném sklonku roku 1945 a zahájila tak veleúspěšnou pouť dramatu po českých i světových jevištích. Jenom v roce 1946 hru uvedlo deset českých divadel a v témže roce se dočkala i knižního vydání.¹⁰⁾

Filmová pohádka z doby socialismu

Zřejmě první návrh kinematograficky adaptovat Drdovu hru můžeme najít v zápisu z jednání Filmové rady z března roku 1949, jehož se účastnil také Jan Werich. Z debaty, která se na Filmové radě tehdy vedla, vysvítá několik poměrně zajímavých skutečností. Na roli Martina Kabáta se tehdy připravoval sám Werich, který si ji chtěl nejdřív vyzkoušet na divadelní scéně: „Mluvili jsme o tom s Drdou, byla by to komedie. Roli Kabáta bych volil pro sebe. Nejdříve bychom to uvedli na divadle. Hudba Rychlík nebo Trojan. Byly by zde balety. Po výtvarné stránce — Trnka.“¹¹⁾ Z Werichova záměru nakonec sešlo a Martina Kabáta si nezahrál ani ve filmu, ani na divadle. Uvedený záznam však napovídá, že Drdova lát-

9) Podobně také postava čerta Lucia byla od určité chvíle psána tzv. na míru Ladislavu Peškovi a otec Školastykus byl koncipován pro Františka Smolíka viz J. D r d a , c. d., s. 144.

10) Viz elektronická databáze Institutu umění — Divadelního ústavu Online: <<http://vis.idu.cz/Productions.aspx>>, [cit. 15. 5. 2016]. Úspěch v domácím prostředí pak *Hrátky s čertem* slavily i po únorovém převratu v roce 1948, nejen proto, že jejich autor patřil mezi čelní představitele nastupujícího režimu v oblasti kultury. O to překvapivěji působí případ z roku 1949 spojený s tehdejším amatérským divadelním spolkem Rieger z Pelhřimova. Uvedení *Hrátek s čertem* v květnu zmíněného roku v režii Viléma Lipského získalo dokonce nominaci na celostátní přehlídku amatérského divadla Jiráskův Hronov, ale po intervenci předsedy Okresního národního výboru Jindřicha Šmídy musela být hra stažena, protože byla údajně zneužita k jino-tajům a excesům proti lidové demokratickému režimu a proti komunistické straně. Spolek Rieger byl rozpuštěn, jeho majetek zabaven a režisér Lipský společně s představitelem role doktora Solferna Josefem Hložkem byli zařazeni do pracovního tábora na dva roky nucených prací. O rok později stejný osud postihl ještě další tři členy souboru B. Rosenbauma, V. Řiháčka a B. Théra. Lenka M a r t í n k o v á , Historie Riegeru a pelhřimovského divadelnictví. Online: <<http://www.ochotnici.info/soubor/historie>>, [cit. 15. 5. 2016]. Případ spolku Rieger však představuje spíš ojedinělou kapitolu života hry, která neměla sebemenší vliv na její další uvádění.

11) Zdrojem pro tato tvrzení je soukromá e-mailová korespondence s Pavlem Skopalem, který badatelsky zpracoval fond Národního filmového archivu, v němž jsou zápisy z Filmových rad uloženy (NFA, f. FR, 7. schůze FR 23. března 1949, ref. ozn. 2/1/8, k. 2, poř. č. 71 a 72).

ka byla považována už na konci čtyřicátých let za vhodnou k zfilmování. Slovy tehdejšího předsedy Filmové rady Bohdana Rossy: „Můžeme očekávat film, který budeme potřebovat.“¹²⁾

Zápis z Filmové rady odráží dobovou poptávku po české pohádkové komedii čerpající z národního folklóru, což Drdovy *Hrátky s čertem* jednoznačně splňovaly. Jak ovšem v nedávno publikované studii na toto téma dokládá Lukáš Skupa, deklarovaná politická vůle často plně neodpovídala skutečnému úsilí dovést některé chystané tituly až do fáze natáčení:

Nutnost natáčet filmy pro děti se ale stala spíše opakovanou frází, využívanou pro demonstraci kulturně-politických cílů zestátněné kinematografie. Přestože se dětské náměty pravidelně objevovaly v dramaturgických plánech, různé tvůrčí skupiny jejich produkci často odkládaly. Například v roce 1951 bylo mezi chystanými látkami několik námětů, realizovaných až s několikaletou prodlevou: ROBINSONKA (Jaromír Pleskot, 1956), HRÁTKY S ČERTEM (Josef Mach, 1956) nebo BYL JEDNOU JEDEN KRÁL... (Bořivoj Zeman 1954).¹³⁾

Nerealizovaná filmová povídka

Literární příprava ke zfilmování hry však skutečně začala již šest let před natočením prvního záběru. V archivu Barrandov Studio a.s. existuje dokument, který jasně dokládá, že původní představa, jak *Hrátky* filmově uchopit, byla diametrálně odlišná od té konečné. Mám na mysli filmovou povídku datovanou do září roku 1950, jejímž autorem je tehdejší filmový scenárista Jiří Brdečka,¹⁴⁾ který v té době působil v 6. tvůrčím kolektivu Jana Weřicha.¹⁵⁾ Brdečkovým zadáním bylo vytvořit první textový podklad pro případný hudební film. Hned v úvodu svého textu však Brdečka zdůrazňuje, o jak složitý úkol vlastně šlo: „Ovšem i pokud se týče požadavků filmového přepisu, je následující povídka jen prvním nárysem. Každý filmový dramaturg však ví, jak dlouho trvá porod čisté filmové formy, jde-li o adaptaci divadelní hry.“¹⁶⁾ Skutečný „porod“ snímku se v tomto případě protáhl na šest let a na jeho konci vzniklo úplně odlišné dílo, než jaké Brdečka rozvrhnul. Jeho filmo-

12) NFA, f. FR, 7. schůze FR 23. března 1949, ref. ozn. 2/1/8, k. 2, poř. č. 71 a 72.

13) Lukáš S k u p a, Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955. In: Pavel S k o p a l (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 177–178.

14) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Hrátky s čertem*, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky *Hrátky s čertem*), září 1950.

15) V této souvislosti je třeba upozornit na osobní vazbu mezi Jiřím Brdečkou a Janem Drdou, kteří se znali již od dob svých fakultních studií. Ve výpravné monografii *Jiří Brdečka*, edičně připravené péčí Terezy Brdečkové, je přetištěn Drdův dopis z období okupace adresovaný právě Brdečkovi, z něhož jasně vyplývá umělecká orientace obou autorů: „Mimo to — a to hlavně k vůli Lukasovi, který je už v Praze, — začnu dělat příštího týdne krátké filmy pro Barrandov. Budeme vedle Weisse a Lehovce třetí produkční skupina. Těším se, až přijedeš, budeš to muset po mně převzít. Mne film nebaví, mám jiné problémy.“ Tereza B r d e č k o v á, *Jiří Brdečka*. Řevnice: Arbor vitae 2013, s. 323.

16) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Hrátky s čertem*, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky *Hrátky s čertem*), s. II, září 1950.

vá povídka, s jejíž podobou tehdy souhlasil i Jan Drda,¹⁷⁾ se nejen nikdy nerealizovala, ale byla úplně zapomenuta.¹⁸⁾

Brdečkova filmová povídka jde v mnoha ohledech radikálně nad rámec Drdovy předlohy.¹⁹⁾ Především zásadně přestrukturovává syžet hry, který z původních deseti dramatických obrazů přepisuje do tříasedmdesáti oddílů. Upravuje rovněž počet vystupujících postav a mění celkové vyznění díla. Jednotlivé akce jsou úžeji provázané, čímž text překlenuje původní dějové pauzy mezi dílčími dramatickými obrazy, a ve druhé polovině textu pak domýšlí a ještě o stupeň víc koncentruje děj tím, že některé postavy, které se u Drdy postupně vytráčí ze scény, nechává podílet se na výstavbě příběhu až do samotného závěru. V tomto směru je asi nejzřetelnější Brdečkovy zapojení princezny Dišperandy, která si sama najde svého ženicha, loupežníkovy syna Kubíka, což je úplně nově dopsaná postava připomínající Čapkova Lotranda.

Posledně jmenovaný zásah do původní syžetové struktury se přitom jeví jako více než oprávněný. Pokud má Drdova hra nějakou výraznější slabinu, pak je to právě ne úplně vy-

17) „V podstatě souhlasím s touto úpravou své divadelní hry ‚Hrátky s čertem‘. Jan Drda v. r.“ BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky Hrátky s čertem), s. III, září 1950

18) Nenajdeme ji dokonce ani v seznamu nerealizovaných scénářů v Tereza B r d e č k o v á, c. d., s. 346–347.

19) Drdovo alegorické podobenství se odehrává v blíže neurčeném bezčasně v několika pro pohádkový žánr příznačných lokacích (les, poustevna, čertův mlýn, loupežníkovy chata, pekelná fortna a knížecí síň Belzebubova). V prvním obraze je hlavní hrdina, vysloužilý voják Martin Kabát vracející se z vojenského tažení proti Turkům, přepaden komicky působícím loupežníkem Sarkou-Farkou. Z loupežníkovy zajetí jej však vzápětí vysvobodí čerstvý absolvent pekelné akademie čert Lucius, který je na svět vyslán, aby zde pokoušel asketicky žijícího poustevníka otce Školastyka. Místo poustevníkovy duše se mu však svou výřečností a luzným zjevem podaří okouzlit princeznu Dišperandu, která odmítá všechny dosavadní nápadníky a touží, stejně jako její služebná Káča, po pořádném ženichovi. Lucius obě dívky přesvědčí, že jim ženicha obstará. Stačí pouze, když svou žádost sepiší na papír a úpisy podepsané vlastní krví před půlnocí zanesou do Čertova mlýna. Protože Káča s princeznou jsou do dvádání celé žhavé, překonají strach a do mlýna se skutečně vypraví. Místo čertů, kteří ještě spí v podkroví, tam ale Káča narazí na Martina Kabátu, jehož pokládá za „starého vypelichaného čerta“. Předá mu oba úpisy a společně s princeznou, bázlivě čekající venku před mlýnem, rychle utíkají domů. Úderem jedenácté se probudí čerti a začnou Kabátu strašit. Když ale zjistí, že se jich Martin nebojí, navrhnou mu partii mariáše, ve které s ním prohrají spoustu peněz. V té chvíli se na scéně objeví přivolaný zástupce samotného Belzebuba doktor Solfernus, který Lucia i oba staré venkovské čerty řádně zpraží a pak začne s Martinem hrát sám. Když se mu nepodaří Martina přesvědčit, aby vsadil vlastní duši, přiměje ho aspoň vsadit jeho kabát. Teprve ve chvíli, kdy Solfernus s dáblským výrazem vytahuje z jeho kapsy oba úpisy, pochopí, že místo vlastního kabátu prohrál duše dvou mladých dívek. Od pátého obrazu se děj hry soustředí na Martinovo úsilí vyrvat Káčinu a princeznu duši z moci samotného pekla. Protože pomoc nenajde ani u poustevníka Školastyka a pomocnou ruku nenabídne ani loupežník Sarka-Farka, rozhodne se jít do pekla sám. Hned u pekelné brány narazí na Káču, která se cítí podvedena, že nedostala slibovaného ženicha, a zuřivě tady prohání všechny čerty. Společně s Martinem pak proniknou do síně samotného Belzebuba a v nestřeženém okamžiku se jim podaří oba úpisy získat zpět. Solfernus se ještě snaží Kabátu zastrašit tím, že mu ukáže lože vyvrhelovo, kde se ve strašných bolestech svíjejí duše hříšníků, ale Martin se nenechá zlomit a oba úpisy roztrhá. Před Belzebubovým hněvem ho pak zachrání anděl Teofil, který jej odnese zpět na zem. Za svou statečnost je navíc odměněn třemi přáními, která mu budou splněna. Martin tak nejprve zachrání loupežníkovu duši, když mu odpustí jeho hříchy, a pak ho nechá točit mlýnským kolem, aby si milosrdenství řádně odpracoval. Podruhé se pak zastane pyšného poustevníka, který se odvážil zpochybnit Boží spravedlnost a místo pobytu v pekle, kam se za své bezbožné řeči má dostat, ho raději nechá do mlýnice nosit pytle s obilím. V té chvíli však Martinovi padne kolem krku Káča se slovy: „Ty můj zlatý Martine, celý život už se vod tebe nehnu“. Jan D r d a, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 90. Martin se žalostně obrací k andělovi o pomoc, ale ten mu s úsměvem připomene, že na třetí přání už je pozdě, protože si před chvílí přál fajfku plnou tabáku.

balancovaný vývoj dějové linie, která postrádá jednoznačné vyvrcholení. Toho si všimlo několik recenzentů už při divadelní premiéře. Například Jiří Hájek na stránkách *Rudého práva* napsal, že „bodrý Martin vyjde z pekelných bran i se zuřivou Káčou, věčně hledající ženicha. Zde měl Drda svou pohádkovou komedii uzavřít; jeho Martin však ještě musí k dobrému obrátit strašného loupežníka, potrestat poustevníka za jeho pýchu a nakonec se ještě oženit s divokou Káčou. Tak se už stává jeho bohatá a široce rozvětvená hra poněkud zdlouhavou a nechává si ujít možnost nejúčinnější dramatické pointy...“²⁰⁾

Hájkem popisované aspekty dramatické výstavby hry přitom transformovali i někteří pozdější inscenátoři, kteří — podobně jako Brdečka — zasáhli do architektury hlavní dějové linie. Mám na mysli jednu polskou²¹⁾ a jednu sovětskou²²⁾ úpravu hry z konce čtyřicátých a začátku padesátých let, které měly velmi pozitivní diváckou odezvu²³⁾ a pomohly rozšířit Drdovy *Hrátky s čertem* i na další divadelní scény. Polský režisér Leon Schiller, který v roce 1948 v Lodži hru inscenoval divadelními prostředky středověké jarmareční komedie, vrátil princeznu Dišperandu do děje v závěrečné scéně, kde jí za chotě vybral ševce Dratewku — postavu známou z polských pohádek.²⁴⁾ Velmi výrazně pak hru pro potřeby Státního ústředního loutkového divadla v Moskvě upravil Isidor Štok, jehož adaptace se hrála pod názvem *Čertův mlýn*: „Ve srovnání s první variantou doznala hra značných změn. Loupežník, který původně neměl jméno, byl teď student Isidor. Miloval princeznu Dišperandu, ale byv odmítnut jejím královským otcem, stal se loupežníkem. Úkradkem psal milostné verše, ronil slzy a drnkal na kytaru.“²⁵⁾ Brdečka tak ve srovnání s oběma divadelními úpravami postupoval jakousi zlatou střední cestou. Na rozdíl od Štoka sice loupežníka nesloučil s princezniným neúspěšným nápadníkem princem Isidorem, ale ani jako Schiller nedopsal do textu postavu, která by neměla jasnou vazbu k původním hrdinům. Ačkoli je Brdečkův Kubík nový účastník celé zápletky, jako syn Sarky-Farky nijak neporušuje původní vztahy mezi všemi klíčovými postavami. Navíc umožňuje ještě výrazněji rozšířit komediální potenciál postavy loupežníka a ještě o stupeň více rozvinout Drdovu inklinaci k moderní autorské pohádce čapkovského stylu.

V původní hře se nejzřetelněji poetika moderní autorské pohádky vписuje do podoby a celkového způsobu fungování pekelné mašinerie. Drdovi čerti se dělí na konzervativce, reprezentované generálsky působícím Belialem a jeho podřízenými, starými nevzdělanými venkovskými čerty Omnimorem a Karborundem, kteří uplatňují tradiční metody čertovské práce, a liberály, ztělesněné distingovaným doktorem Solfernem a čerstvým absolventem pekelné akademie, mladým švihákem Luciem. Mezi oběma proudy v pekle probíhá souboj o vliv a moc — tedy především o přízeň již zcela senilního Belzebuba. Střet obou názorově-mocenských křídel pak vrcholí v osmém obraze na konferenci v knížecí síni samotného vládce pekel.

20) Jiří Hájek, Nejradošnější česká novinka sezóny: hrdina české lidové pohádky proti stvůrám nacistického pekla. *Rudé právo* 26, 1946, č. 2 (3. 1.), s. 4.

21) prem. 13. 10. 1948, Státní divadlo Stefana Jaracza v Lodži, režie Leon Schiller.

22) prem. 25. 2. 1953, Státní ústřední loutkové divadlo v Moskvě, režie Sergej Vladimirovič Obrazcov.

23) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 95–114.

24) J. Drda, c. d., s. 105.

25) Isidor Štok, S loutkami i bez loutek. In: Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 120.

BELIAL: Nesete zprávy, pane kolego? Už jsme slyšeli o té vaší ženitbě! Upřímnou soustrast, pane kolego. To byl nepřijemný malérek...

SOLFERNUS: Milý doktore Beliale, víte stejně dobře jako já, že to téměř nic neznamená! Úpisy na dvě duše mám v kapse, ať už k svatbě došlo nebo ne! Ale přináším k milostivým uším Jeho Veličenstva závažnější zprávy. Provedl jsem náhlou revizi filiálky B 3456, označené jako Čertův mlýn v katastru království Mezulánie; poměry, jaké jsem tam shledal, jsou prostě groteskní a absurdní. Myslel jsem, že mne vzteky raní mrtvice, když jsem tam našel dva předpotopní venkovské hňupy, kteří přímo s rafinovanou blbostí provozují strašení...

BELIAL: Vy jste byl vždycky pesimista, pane kolego. Ta filiálka má docela slušné výsledky.

BELZEBUB: Čo žiká Belial? (*Usne*)²⁶⁾

Drdův konverzační humor určený pro divadelní scénu Brdečka posouvá směrem ke grotesce, v níž je jazyková komika propojena s vývojem projektované fyzické akce a filmového obrazu, nebo je jimi dokonce přímo nahrazena.²⁷⁾ Na několika místech filmového vyprávění totiž Brdečka předepisuje pantomimické výjevy, které mají být doplněny hudebním doprovodem nebo komentářem mimo obraz. Dobrým příkladem zapojení této stylizované techniky je scéna nezdařené svatby princezny Dišperandy s doktorem Solfernem alias princem Izmaelem z Infernálie.²⁸⁾

Nyní všichni vstávají, připíjejí na zdraví snoubenců, kteří se líbají u stolu i v předsíni, a pak se ženich Izmael nechává líbat králem i královnou. Tehdy ta počestná paní nezapomene na dobrý mrav i přežehná princovo čelo křížkem. Běda! V tu ránu se ženich zatváří, jako by dostal ujímání, začne celý kouřit a propadat se. Karborund, který ten malér zmerčil z předsíně [sic!] vběhne a následuje zmizení svého pána. Jenže Káča, vidouc, že jí mizí ženich [sic!] chytí se ho zoufale kolem krku a ztrácí se z [sic!] ním přissátá [sic!] jako klíště. Královna omdlí, hosté si zacpávají nosy, otvírají okna, všeobecný zmatek. /Luciův koment zděšeně ustal při Solfernově katastrofě. Zaburácí triumfální chechot Beliálův./²⁹⁾

Kromě celkově groteskní situace zdůrazněné pantomimickými výjevy, vypointovanými nástupem Belialova smíchu, ukázka zachycuje ještě další podstatný rys Brdečkovy filmové povídky — zkonkrétnění prostorových relací v rámci fikčního světa. Toto zkonkrétnění je pak motivováno přímo dějově, neboť panoramatické záběry Království mezulánského mají odpovídat pohledu do kouzelného kukátka, které mají v pekle pro účely pozorování dění na zemi. Pohled do kukátka tak umožňuje rychlý přechod z jednoho časoprostoru do jiného, a to technikou, která přímo odpovídá možnostem filmové ka-

26) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 67–68.

27) Znalost americké filmové grotesky u Brdečky oceňoval i Jan Werich, viz Tereza Brdečková, *Jiří Brdečka*. Revnice: Arbor vitae 2013, s. 163.

28) V Drdově hře Solfernus vystupuje pod pseudonymem princ Ismael ze Solfernesie.

29) BSA, SCE, Film: *Hrátky s čertem*, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky *Hrátky s čertem*), s. 51, září 1950.

mery. Pohledy do kukátka v Brdečkově povídce mají přejímat subjektivní perspektivu osob, jež se do něj právě dívají.

Lucius tedy nakoukne do kukátka a dr. Solfernus mu podává k jeho pohledu bližší vysvětlení. /To, co se nyní odehrává v kukátku, jsou vlastně pantomimy, naivní, stručné, ale nanejvýš výmluvné. Solfernův výklad může být podán formou písničky./

3. Celá Mezulánie

V kulatém výřezu kukátka se rozkládá Mezulánie, jako na dlani, jako na obrázku středověkého nebo lidového primitiva. Uprostřed vidíme královský hrad, město, kolem les, kterým protéká potok. Na jeho břehu se rozpadá opuštěný mlýn, hlouběji v lese trčí nad vrcholky stromů zvonička poustevny a konečně na místě zvláště pustém se hrbí zanedbaná chatrč. To je celá Mezulánie. [...] Nejdříve Solfernus zaostří na královský hrad.³⁰⁾

Subjektivizovaný pohled kamery, panorama, přeastřování — to všechno jsou postupy, jimiž Brdečka v textu projektuje prostředky filmového stylu předpokládaného filmu. Projektované filmové prostředky mu pak umožňují zajistit plynulé přechody mezi jednotlivými fikčními prostory, funkčně překlenout mezery mezi obrazy a oproti dramatické předloze o řád detailněji konkretizovat celé pohádkové univerzum, v němž se odehrává příběh Martina Kabáta — konkretizovat příběh, jehož syžet zpracovává řadu událostí, které Drdova hra pouze implicitně předpokládá. Na rozdíl od Drdova textu tak filmová povídka nezačíná lesní scénou loupežníkovy přepadení Martina vracejícího se z turecké vojny, ale vyprávění se odvíjí, jak je z posledně uvedené ukázky zřejmé, od události v pekle. Tedy od scény, v níž doktor Solfernus instruuje čerstvého absolventa Lucia o poměrech v Království mezulánském a zadává mu pracovní úkoly. V kukátku se pak představují a rovnou charakterizují všechny klíčové postavy povídky: princezna právě odmítá své dosavadní nápadníky a s brekem utíká pro pomoc ke služebné Káče, otec Školastykus předstírá zahlobání do modlitební knihy, ale každou chvíli netrpělivě zvoní na zvonec, jímž zlostně přivolává anděla Teofila, Sarka-Farka zrovna školí svého syna Kubíka, jak má přepadnout blížícího se pocestného. A teprve v osmém obraze se povídka dostává do výchozí situace Drdovy hry, jíž je scéna samotného přepadení Kabáta, zde ovšem v podání mladého a starého loupežníka, která má opět formu dobře vystavěné filmové grotesky.

[...] Sarka-Farka přistrčí Kubíka k cestě a postaví se mu rovnou za záda, aby mohl včas zakročit, kdyby se věc nezdařila. Syn je hrozně nervosní, celý se jen klepe, konečně se pokřižuje, sevře kyj, zavře oči, zprudka se rozmáchne. Řadí. To rozmáchnutí bylo tak mocné, že napálilo starého Sarku-Farku do kotrby. Mladý hned ví: Je zle! Už se ani nestará o pocestného, který nic netuše, kráčí dál.³¹⁾

30) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky Hrátky s čertem), s. 2–3, září 1950.

31) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky Hrátky s čertem), s. 8, září 1950.

Další postup dějové linie pak již v zásadě kopíruje seřazení událostí v původní hře. Na řadě míst však na původní dějovou linku nabaluje nové situace. Výraznou amplifikaci³²⁾ původních událostí Drdovy předlohy je Brdečkou rozšířená scéna před Čertovým mlýnem, v níž princezna Dišperanda tklivě pje při měsíci, čímž přitáhne pozornost mladého Kubíka skrytého v křoví a zároveň probudí i spícího Lucia, který se princezně začne ihned dvořit. Okamžitě jí nabídne angažmá v opeře a loudí po ní hubičku. Dotěrného čerta pak v poslední chvíli zažene Kubík, který se v zoufalství, že se na něj vrhá sám pekelník, poznamená křížkem. Za odměnu od princezny dostane polibek a v hlubokém citovém zmatku uteče. Právě včas, neboť v té chvíli se z mlýna vítězoslavně vrací Káča, která odevzdala úpisy Kabátovi a v nedočkavosti vyhlíží slíbené ženichy, jimiž není nikdo jiný než přestrojený Solfernus a Karborund. Ti pak obě dívky očekávají v kočáře taženém deseti vraníky na lesní cestě.

Nejvýraznějším zásahem do vývoje dějové linie a motivace jednotlivých postav je scéna v pekle. Začíná to už samotným vstupem do království temnot. U Drdy totiž do pekla jde z vlastní vůle pouze Martin Kabát, pěšky a sám. V Brdečkově povídce se všechno odvíjí mnohem rychleji, neboť do pekla Kabáta, společně se zamilovaným Kubíkem, na jejich výslovné přání odnese čert Lucius. Toto zrychlení umožňuje odehrát situaci, v níž oba hrdinové v kukátku sledují výše citovaný průběh nezdařené svatební hostiny doktora Solferna s princeznou Dišperandou. Navíc, přítomnost Kubíka v pekle Brdečkovi dovolila zdvojit Drdův efektní nápad s prohranými úpisy, které Martin Kabát v Čertově mlýně prohrál společně s vlastním kabátem. V pekle totiž Lucius vymámí na Kubíkovi další úpis, v němž mladík obětuje svou duši za princeznu záchranu. A to ve chvíli, kdy oba původní úpisy jsou už dávno zničeny.

Podobný princip domyšlení a zmnožení původního Drdova nápadu se pak objevuje i v poslední scéně Brdečkovy filmové povídky. Aby mohla závěrečná veselka proběhnout co nejrychleji a za účasti všech hlavních postav, vysvobodí Brdečkův Kabát z nucené práce ve mlýně oba hříšníky: Sarku-Farku a poustevníka Školastyka, který oba páry nakonec sám oddá. A aby mlýn v době jejich nepřítomnosti zbytečně nestál, přitáhne za ocas na scénu příběhu anděl Teofil čerta Lucia a donutí ho, aby se opět rozdvojil. Jeden Lucius pak točí kolem a druhý nosí pytle do mlýnice. Převýchova pyšného poustevníka a líného loupežníka je zde vystřídána převýchovou jednoho z ústředních představitelů pekelné říše.

Závěr povídky tak jasně ukazuje hravý a zároveň také ideologický posun v celkovém vyznění příběhu. Drdovo ostré třídní hledisko Brdečka zachovává pouze ve vztazích mezi čerty, ale jinak ho v textu spíš oslabuje. Naopak výrazně podtrhuje humornou nadsázku, která směřuje k naplnění žánru filmové grotesky. Brdečkova povídka pracuje s transformací divadelních efektů do série projektovaných filmových triků a navrhuje výrazné zhutnění jednotlivých scén či domyšlení řady motivů a dějových sekvencí. Celkově pak předpokládá také mnohem dynamičtější pohyb filmového vyprávění, které by mělo velmi přirozeně přecházet z jednoho fikčního prostoru do jiného. Statický prostor divadelního obrazu, v němž se odehrávají jednotlivé scény hry, je tudíž v povídce nahrazen sérií menších, velmi dynamicky na sebe navazujících kompozičních jednotek, které nově přepisují

32) Amplifikace je adaptační postup, který, oproti předloze, rozšiřuje počet událostí či počet vystupujících postav.

způsoby, jimiž jsou v předloze jednotlivé akce segmentovány, propojovány a také znázorňeny.

Vše tak u Brdečky směřuje k preferenci využití filmových prostředků, která se vědomě oprošťuje od původně divadelních postupů. Drdova hra zde vystupuje v roli jakéhosi inspiračního zdroje, jenž není mechanicky přeložen do znaků jiného média, ale slouží především jako výchozí materie pro novou autorskou práci. Brdečka, podobně jako například Peter Brook a mnozí další, se zde pokouší najít „čistě filmový jazyk, který by nás odpoutal od mrtvolnosti zfilmované hry, a který by zachytil jiné, čistě filmové vzrušení“.³³⁾ Jde tedy o projektovanou adaptaci, která nechce pouze věrně tlumočit a imitovat originál v jiném znakovém systému, ale o přepis jednoznačně inovativní, jenž je řízen pravidly určitého filmového žánru, v tomto případě filmové grotesky. V terminologii Lindy Hutcheonové pak jde o tzv. naturalizovanou adaptaci, která se zbavuje autoreferenční vázanosti na původní dílo.

Technický scénář I

Cesta k filmové podobě HRÁTEK S ČERTEM však nakonec vedla poněkud jiným směrem.³⁴⁾ Film vyrobila tvůrčí skupina Karla Feixe³⁵⁾ a režijního vedení se ujal Josef Mach, který je rovněž spoluautorem literárního scénáře³⁶⁾ i obou verzí scénáře technického, na nichž pracoval přímo s Janem Drdou. A právě první verze technického scénáře, v němž se objevuje několik poměrně zásadních scén, které se v druhé verzi ani ve výsledném filmu již nevykytují, je pro badatele v této oblasti neocenitelným pramenem. Srovnání prvního tech-

33) Peter Brook, *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1996, s. 195.

34) Proč nebyla Brdečkova filmová povídka nakonec zfilmována, není úplně jasné. Dá se pouze předpokládat, že se stala „obětí“ organizačních změn v rámci Československého státního filmu — 6. tvůrčí kolektiv, stejně jako všechny ostatní tvůrčí kolektivy, byl totiž kvůli centralizaci řízení celého podniku v roce 1951 zrušen. Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 47.

35) O produkčních podmínkách zestátněné kinematografie a o ustavení tzv. tvůrčích skupin působících od roku 1954 opět viz P. Szczepanik, c. d., s. 52–55.

36) Literární scénář z roku 1955 se ještě dosti zřetelně přidržuje Drdovy dramatické předlohy, ale už se v něm objevuje několik obrazů, které jsou posléze naplno rozvinuty v první verzi technického scénáře. Je to tedy jakýsi první mezistupeň celého procesu adaptace. V porovnání s dramatickou předlohou i první verzi technického scénáře tak v něm můžeme identifikovat pouze několik dílčích posunů: a) objevuje se zde postava královny, která však v samotném textu nemá téměř žádný prostor, b) čert Lucius do mlýna nepřiletí, ale stoupá vzhůru po lopatkách mlýnského kola, c) jsou zde připsány tři obrazy odehrávající se v ložnici doktora Solferna, kterého se Lucius snaží přivolat na pomoc do Čertova mlýna, d) v textu se objevuje sekvence, v níž anděl Teofil stoupá na nebeskou klenbu, e) jsou zde rozepsané davové scény, v nichž dostávají prostor příslušníci jednotlivých řemesel, f) svěcenou vodou Solferna nepokropí Školastykus, ale neznámý kostelník, g) do pekla se Teofil snaší s bílou standartou apod. Z uvedeného výčtu je tedy zřejmé, že již zde se pracuje s tzv. zámeckou linií vyprávění, která je však, na rozdíl od technických scénářů a také výsledného filmu, do toku vyprávění zakomponována jenom na dvou místech, kdežto v technických scénářích a v celovečerním snímku děj mnohem častěji přepíná mezi jednotlivými fikčními prostory a zámecké události jsou tak zde již rozprostřeny na více místech syžetové linie. To je rovněž důvod, proč se v literárním scénáři, stejně jako v dramatu, postava princezny vytratí z projektované scény již někde v polovině textu. Jan Drda – Josef Mach, *Hrátky s čertem. Literární scénář*. Praha 1955. Uloženo v Knihovně NFA.

nického scénáře a výsledného filmu nám totiž umožňuje udělat si lepší představu o vývoji přípravných fází procesu samotného natáčení.

První výrazná změna oproti originálu i výsledné filmové podobě přichází hned na začátku. Technický scénář č. 1 totiž předepisuje trikové scény s čmelákem létajícím na pozadí české krajiny poseté bodláčím. Pak následuje zadní projekce, v níž se zívající slunce s úsměvem rozhlíží po idylické české krajině, kterou následně v prostřihu kamera panoramaticky přejíždí, aby nakonec zabrala v polocelku na paloučku pod stromem spícího Martina, jemuž se právě zdají divoké sny o vojenském tažení proti Turkům, do nichž prolutím obrazu kamera přímo „nahlédne“.

Turecké bojiště

Velké malované návrší, na němž je rozložen turecký vojenský tábor s velitelským pahorkem.

Den

Prolíná se

12 – PD

Martin v plné dragounské slávě leží na zemi ve stejné po sici jako v záběru číslo 11., opřen zády o mrtvolu svého koně, a urputně zápasí s obrovitým Turkem, jehož důstojnické péro, bojem šišatě do očí posunutého turbanu, ho úporně šimrá pod nosem.

Hudba:

dynamicky navodí bitvu a dramaticky diferencuje akce soupeřů ve dvou základních motivech: českém a orientálním

Zvuk:

Bitovní vřava, řínčení šavlí, výstřely děl, ržání koní.

37)

Rozvedení motivu tzv. turecké vojny je typickým příkladem amplifikace v původním textu pouze implicitně naznačených tematických momentů. Podobným způsobem scénář rozepisuje několik zámeckých scén, jimž se Drdova hra, vedena úsilím koncentrovat děj do co nejmenšího počtu scénických prostorů, úplně vyhýbá. Stejně jako v Brdečkově povídce se i zde zahušťuje prostor fikčního světa novými místy (zámecké nádvoří, balkon, roh zahrady, zahradní besídka, brána, chodba, bašta, hláska, trůnní sál, králova komnata, slavnostní síň). Ta konkretizují zámecké prostředí, v němž se objevují postavy (Král, princové Isidor a Romuald), jež v Drdově hře vystupovaly pouze za scénou. Nové prostory fikčního univerza pak umožňují roztáhnout původní děj do větší šířky a detailněji konkretizovat vývoj celého příběhu.

Scénář tak obsahuje samostatnou scénu příjezdu princezniných nápadníků na zámek i jejich vstup do trůnního sálu, který končí groteskním pádem na koberec. Také samotná svatba prince Ismaela ze Solofernesie je zde rozvržena do několika samostatných sekvencí — a) Ismaelův průvod defilující před statickou kamerou, b) záběry jásajícího davu na nádvoří, v němž stojí Martin Kabát, který jedním pohledem odhalí pravou identitu „prince“, ale není mu to nic platné, c) rozsáhlá scéna svatebního průvodu ve slavnostní síni, která končí komickým skokem zoufalého otce Školastyka do sudu s vodou, v němž

37) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Hrátky s čertem, Technický scénář I. (první verze technického scénáře Josefa Macha a Jana Drdy), s. 4, 1956.

uhasí svůj hořící plnovous. Toto posílení tzv. zámecké větve ve vyprávění pak v konečném důsledku posiluje i roli samotné princezny v ději, která zde figuruje až do samotného závěru. Podobně jako u Brdečky i zde totiž najde kýženého ženicha, jímž je záletný myslivec Hubert, který se jako vedlejší postava mihne i v Drdově divadelní hře. Z role pouhého posla zpráv se však ve scénáři posouvá mezi základní aktéry celého příběhu.

Postava myslivce Huberta je pak dokladem dalšího způsobu amplifikace, s nímž se ve scénáři pracuje. Kromě nově dopsaných sekvencí, rozvíjejících motivy ve hře pouze naznačené, se v textu objevují i sekvence, které přímo rozvíjejí některé dramatické situace. Asi nejzdařilejší příklad rozepsané a do důsledku domyšlené scény můžeme najít hned v úvodu. Scéna před loupežnickovým příbytkem, v níž se Martin Kabát poprvé setkává se Sarkou-Farkou a Luciem, zde nekončí náhlým odchodem Kabáta s čertem k mlýnu a k poustevníkovi, ale scénář celou situaci nechá ještě dohrát třetím zúčastněným: loupežník zde totiž najednou zůstane úplně sám s lákavou pečení, kterou před chvílí přičaroval čert Martinovi, aby ho pohostil.

102 – Det. – jízda

Sarka Farka se lačně olízne.

S tváří blaženě dychtící po jídle vykročí ke stolu.

Sledován kamerou

po třech krocích stane před stolem. Polkne
nedočkavostí naprázdno a vztáhne ruku po pečince.

V tom užasne po druhé.

103 – Det.

Pečeně se změní

Prolnutím

Zaskřehotání žáby silně.

v žábu, která zaskřehotá a odskočí.

38)

V tomto obraze poprvé exponovaný motiv žáby se posléze zhodnotí při scéně před Čertovým mlýnem, kde tvoří zvukové pozadí celé akce. Už v první verzi scénáře se totiž pracuje s představou zvukové kulisy podpořené instrumentální hudbou, která charakterizuje jednotlivé postavy jednak pomocí melodických motivů či volbou určitých hudebních nástrojů. Tato hudební charakterizace režisérovi umožňuje diváka upozornit na přítomnost některé z postav, která ještě není přímo před objektivem kamery. V případě čerta Lucia, jehož charakterizuje tympánový motiv, dokonce pomáhá zvýraznit jeho přítomnost na scéně i ve chvíli, kdy se kouzlem učiní neviditelným. Již v první verzi scénáře jsou tak obsaženy zřetelné prvky filmového vyprávění, jež kombinují možnosti distribuce informací o fikčním světě prostřednictvím zvukové a obrazové stopy.

Podobným příkladem detailnějšího prokomponování určité dějové sekvence je obraz, v němž se Lucius poprvé setkává s poustevníkem, kterého má za úkol dostat do pekla. Scénář zde zmnožuje znovu se objevující motiv přičarované pečinky, čímž podtrhuje komediální potenciál celé scény a zvýrazňuje Školastykovo pokrytectví. V ukázce se pak rovněž velmi zřetelně demonstruje právě popsáný způsob zapojení filmové hudby, jejímž prostřednictvím na tomto místě do děje vstupuje i postava Lucia, která se v pasáži v prostoru projektované mizanscény sice přímo fyzicky neobjevuje, ale svými kejkli doslova determinuje jednání v ní.

172 – Det.

Školastyk zděšen nečekaným se objevením pečeně, sleduje ji ztrnulým [sic!] pohledem a **sledován kamerou** manévruje z leva do prava tak, aby mísu zakryl vlastním tělem.

Hudba:

Mísa připluje za jeho záda, poustevník se ji snaží nenápadnými pohyby zachytit.

humorně dokresluje v téže instrumentaci Školastykovy akce.

Hlas Dišperandy:

Když někoho bolí srdce jako mne, tak nehledá slovíčka a popadne vždycky to nejbližší!

Školastyk zápolí se svým zastíracím manévrem a při tom se snaží zadržet další princeznina slova:

Školastyk:

Jasnosti...

173 – PD

Princezna si sice povšimne podivných pohybů poustevníkových, ale je zasněna, nevidí, neslyší:

Dišperanda

Kolikrát v noci nemohu samou touhou usnout a tu si třebaš až do svítání představuji takového ženicha.

174 – Det.

Poustevník se chvěje rozčilením, marně loví za zády pečeni:

Školastyk:

Bože...

175 – PD

Princezna pozvedne zasněné oči k nebesům
a upřímně otevírá své srdce:

Dišperanda

Musel by být pěkně rostlý, radši brunet než
blondýn, v očích aby mu jiskřilo, tělo samý sval
a šlachu... no zkrátka, krásný jako anděl...

176 – PD

Poustevník krouží před pečínkou a vrhaje vražedné
pohledy po neviditelném Luciovi snaží se jí zmoc-
nit. Úporně bojuje o svou důstojnost. Pohyblivá
pečeně ho uvádí v zoufalství.

Hudba:

Zvýšeným úsilím podaří se mu konečně mísu
polapit. V tu chvíli se cítí jistější a s pocitem úlevy
zvedne volnou pravou ruku:

skončí polapením mísy.

Školastyk:

Běda, Jasnosti, to je rouhání.

39)

Dalším podstatným rysem první verze technického scénáře je pak, kromě značného počtu předepsaných trikových scén, jeho vědomé tíhnutí ke kruhové kompozici. Bitva s čerty v pekle je variací snové bitvy s Turky, hádka princezny s králem o ženichy, již naslouchají oba neúspěšní nápadníci, se v závěru mění v pravý opak, v přemlouvání, aby dal král svolení k sňatku Dišperandy s myslivcem Hubertem, jemuž, stejně jako na začátku, naslouchají zpoza závěsu oba neúspěšní nápadníci — Romuald a Isidor. Po návratu z pekla pak Martin Kabát, stejně jako v úvodním obraze, spí hlubokým spánkem na pasece a nad jeho hlavou probíhají námluvy dvojice čmeláků.

Je tedy zřejmé, že první verze technického scénáře je charakteristická především snahou rozšířit předlohu o nové situace a fikční prostory — v textu se objevují postavy ve hře přítomné pouze za scénou, některé scény jsou natažené a vůči předloze mnohem promyšleněji vypointované, scénář dopisuje řadu trikových scén (například výbuch, po němž se Lucius s Martinem před očima Sarky-Farky propadnou do pekla) i vedlejších motivických linií (třeba milostný příběh čmeláka a čmelačky). Toto zásadní rozšíření a nové rozvrstvení vyprávění je však na druhé straně kompenzováno redukcí dialogické akce. Lze říci, že

39) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem. Technický scénář I., s. 53–54, 1956. Téměř identické znění se objevuje i v druhé verzi technického scénáře a náznak této groteskní situace můžeme najít už i v literárním scénáři, kde se celá scéna, stejně jako v dramatické předloze, odehraje přímo v poustevně a v níž otec Školastykus zapomene uklidit první přičarovanou pečeně. Jan D r d a – Josef M a c h, *Hrátky s čertem, Literární scénář*. Praha 1955, s. 20–21. Uloženo v Knihovně NFA.

scénář zeštíhluje celkový počet promluv, čímž výrazně oslabuje konverzační charakter původního textu. Pro zbrusu nové situace, odehrávající se především v zámeckých prostorech, pak většinou využívá repliky z jiných míst dějové linie předlohy. Například části Káčina monologu, kde si Káča stěžuje na své myslivecké nápadníky, přesouvá na jiné místo osnovy příběhu — staví na nich dialog Káči s princeznou na balkóně, kde si konverzací obě dívky krátí čas čekání na příjezd princezniných nápadníků. Nových dialogů je tak v textu scénáře minimum.

Redukce rozsahu původních dialogů tak umožňuje zrychlit celkové tempo odvíjení děje. Na několika místech však škrtky oslabují účinek slovní komiky a skryté ironie Drdových dramatických replik. Asi nejzřetelnějším příkladem škrtu, který dialog připraví o celkové komické vyznění, je rozhovor mezi Luciem a princeznou, v níž čert princeznu přemlouvá, aby za ženicha upsala duši peklu. Inkriminovaný dialog ve hře Lucius totiž zahajuje nesmělou frází, v níž se princezně přiznává ke své pověřivosti: „Ale vy se mi přece jenom budete smát. Já jsem totiž pověřivý...“⁴⁰⁾ Toto uvedení pak připravuje půdu pro vtipnou pointu v závěru celé konverzace, kdy čert princeznu přesvědčuje, aby svůj úpis donesla před půlnocí do Čertova mlýna.

PRINCEZNA: Ale tam straší!

LUCIUS: Nesmysl! Přece nebudete pověřivá!⁴¹⁾

Autoři scénáře však první Luciovu zmínku o pověřivosti vyškrtnuli, čímž dialog značně zploštili. Skutečnost, že si čert v průběhu krátkého rozhovoru s Dišperandou tak zjevně protiřečí, totiž i ve verbální akci komicky osvětluje jeho nekalé úmysly. Ne každá redukce původní divadelnosti tedy byla ku prospěchu hladkosti předpokládaného filmového ztvárnění.

Pravděpodobně nejcharakterističtější adaptační technikou scénáře je vědomé propojení možností filmového stylu s původně divadelními postupy. Tady mluvím především o situaci, v níž se Lucius musí rozdvojit, aby současně uspokojil obě vdavekchtivé dámy a svými vemlouvavými řečmi je svedl na scestí. Do projektované filmové mizanscény scénář nechává vstoupit postavu dvojníka, přiznaného dubla. Rozdvojení tedy scénář neprovádí prostřednictvím dvojexpozice záběru nebo střihem, ale divadelním postupem známým již z Plautových komedií.

Kamera panoramuje

s odcházející dvojicí tak, aby zabrala mohutný kmen stromu na kraji lesa, za nímž je objektivu skryt dubl Lucia.

Ve chvíli, kdy dvojice míjí strom, nastoupí dubl na místo Luciovo a odvádí dále Káču do lesa zády ke kameře.

42)

40) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 30.

41) Jan Drda, c.d., s. 31.

42) BSA, SCE, 1956 Film: *Hrátky s čertem*, Technický scénář I., s. 66.

Naproti tomu konec celé sekvence zase využívá typický filmový postup. Pomocí dvojexpozice daného záběru se v obraze současně objeví oba Luciové, kteří se v určité chvíli prolnou do jednoho.

252 – Dvojdetail – dvojexpozice

přes Lucia II. na Lucia I.

Lucius I. dokročí k Luciovi II. do profilu a dvojdetailu, při čemž Lucius II. sleduje jeho pohyb, čímž se také ukáže kameře tváří.

Oba Luciové stojí tak proti sobě v profilech a hovoří.

I. Lucius ještě v pohybu uznale řekne:

I. Lucius:

Ale byla to fuška!

II. Lucius s uznáním i chválou obchodní zdatnosti:

II. Lucius:

Má-li našinec tak půvabným dámám najednou vyhovět?

Oba Luciové se ďábelsky rozchechtají.

I. Lucius prohlásí:

I. Lucius:

Tak už nežvaň a zasuň se, ať nás tu není moc!

II. Lucius se ponížene ukloní a začne zpívat:

II. Lucius:

Šly panenky silnicí...

I. Lucius se připojí druhým hlasem:

I. Lucius:

...silnicí, silnicí...

Oba Luciové se **prolnou** do stejně velkého PD původního, jednoho Lucia, který se pobaveně upravuje, spokojeně pokývne hlavou a vykročí do lesa.

Dvojhlasně si zpívá:

Lucius: /dvojhlasně/

...potkali je myslivci, myslivci dva...

43)

43) BSA, SCE, 1956 Film: *Hrátky s čertem*, Technický scénář I., str. 81–82. Obdobný postup se objevuje již v literárním scénáři viz Jan D r d a – Josef M a c h, *Hrátky s čertem, Literární scénář*. Praha 1955, s. 40–41. Uloženo v Knihovně NFA.

Obrazové a posléze zvukové zdvojení postavy Lucia pak přímočaře charakterizuje celkové směřování scénáře k jedinečnému typu adaptace, jež kombinuje postupy tzv. umělosti, když zachovává některé postupy původního média, a spojuje je s postupy tzv. naturalizace, jež se projevují ve chvíli, kdy film pro ztvárnění některých situací sahá k jednoznačně filmovým technikám. Již zde je tedy jasně čitelný určující záměr celého adaptačního procesu, který se v zesílené podobě promítl především do prostředků filmového stylu výsledného snímku.

Výborné divadlo jako špatný film?

Tím, že na literárním scénáři i obou verzích technického scénáře s režisérem spolupracoval sám Drda, se již v samotném začátku vzniku filmu posílila explicitní, vědomě akcentovaná vazba na dramatickou předlohu. Podle některých pozdějších kritiků tak vznikl divadelní film, který zůstal někde na půli cesty mezi divadlem a filmem, protože důsledně nevyužil možností filmového média:

Drdovy „Hrátky s čertem“ jsou divadelní hrou, a tou zůstaly, i když je teď můžeme sledovat na plátně našich biografů. To, co dal této hře autor, změnivší se ve filmového scenáristu, společně s režisérem Josefem Machem a kameramanem Janem Stallichem, je přínos věru minimální. [...] A tak nezbyvá, než se spokojit s konstatováním, že úspěch „Hrátek s čertem“, které byly přeneseny na plátno, je po výtce úspěchem divadelním a že kamera tu jen ochotně a účinně statuje.⁴⁴⁾

Na přílišnou závislost scénáře na divadelní předloze pak ještě před natáčením filmu ve svém posudku upozornil i Vojtěch Trapl, tehdejší režisér krátkých filmů ve Filmovém studiu Gottwaldov.⁴⁵⁾

Avšak film je tak citlivý vyjadřovací prostředek, že je nutno si uvědomit, že odkryje mezery, které se třeba v plnosti neprojeví na divadle nebo při literárním zpracování. Tyto mezery, které se mně jeví ve scénáři, jsou asi dvojího druhu:

- a) přemíra dialogů nesoucích ještě všechny znaky původního divadelního ztvárnění, které je nutno nahradit filmově-dramatickými prostředky;
- b) nutnost domyslet základní uměleckou myšlenku a dotáhnout ji do důsledků.⁴⁶⁾

Aby film tyto nesnáze překonal, Trapl tvůrcům navrhoval naroubovat na ryze konverzační výstupy filmové triky (například ve scéně v Čertově mlýně, kde Solfernus přemlouvá Martina, aby vsadil do hry svou duši) a doporučoval více psychologicky prokreslit hlav-

44) an [Gustav Franc], K filmové podobě „Hrátek s čertem“. *Lidová demokracie* 13, 1957, č. 98 (25. 4.), s. 3.

45) Jiří Knapík, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*. Praha: Libri 2002, s. 239.

46) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Hrátky s čertem, Posudek na literární scénář J. Drdy a J. Macha Hrátky s čertem (strojopis posudku Vojtěcha Trapla), s. 1, 1955/1956.

ního protagonistu, který by měl ze začátku spíš váhat a teprve postupně vyrůst v neohroženého hrdinu. Zásadní připomínku pak vznesl k pojetí postavy samotné Káči, protože podle něj příliš splývala s princeznou Dišperandou. Doslova k tomu říká:

Správné by však podle mého názoru bylo, aby naopak Kačenka byla vylíčena jako člověk, kterému se přejedl třeba sladký panský koláč a chce najít poctivého člověka, s kterým bude třeba tříit bídu, ale bude ve svém. [...] V tomto díle by však měla Káča spíše vyznít v oslavu české ženy, která svou citlivost maskuje hubatostí, z pod níž v nestřežených okamžicích proniká něha, milost i citlivost. Proto by Kačenka také neměla jen tak naletět na svého čertovského ženicha, nýbrž třeba až po velkém zkoumání a na klamný dojem, že jde o mladého Martina (?).⁴⁷⁾

Traplův posudek tak kromě posílení filmovosti díla navrhuje výrazný posun i v charakteristice dvou hlavních představitelů českého lidového živlu. Usiluje o jejich totální idealizaci, která by ve srovnání s Drdovou předlohou a především s původní pohádkou Boženy Němcové, kde je Káča vykreslena jako hubatá, závistivá a sobecká stará panna, za jisté vyzněla jako dobově poplatný kýč vytvořený dle parametrů tehdejší politické objednávky. Filmoví tvůrci se však tímto směrem nakonec nevydali. Oproti Brdečkovu naturalizovanému přepisu, který jednoznačně upřednostnil kvality projektovaného filmového média, posunuli film zpět blíže k předloze. Akcentovaná divadelnost snímku, projevující se především na úrovni stylu, je však funkčně propojena s bezpříznakovými prostředky filmového vyprávění.⁴⁸⁾

Výborné divadlo jako hezký film

Hlavní důvod, proč někteří doboví recenzenti často kritizovali divadelnost filmové adaptace, lze hledat především v podobě mizanscény, již dominantně určují malované kulisy Josefa Lady. Ladova kresba pak určuje výtvarnou složku filmu ve všech ohledech od titulků přes velká malířská plátna na horizontu mizanscény, dvourozměrné a trojrozměrné kulisy a rekvizity až po kostýmy, na nichž se rovněž projevuje Ladův rukopis (viz obrá-

47) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Posudek na literární scénář, s. 1–2, 1955/56.

48) Z kontextu je zřejmé, že Vojtěch Trapl psal posudek ještě na literární scénář, od něhož se však filmový snímek již značně odlišuje. Podobný posun od literárního scénáře pak rovněž platí i pro druhou verzi scénáře technického, která se výslednému filmovému dílu blíží již velmi zřetelně. Původní záměr film natočit v 666 záběrech a podtrhnout tak dábelství motiv i v samotné struktuře snímku, však dodržen nakonec nebyl. Audiovizuální dílo bylo v postprodukci rozstříháno do 764 záběrů (viz Radomír D. Kokeš, CINEMETRIKA (PDZ/ASL). Online: <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>, [cit. 15. 5. 2016]). Druhá verze scénáře je přitom celkově kratší než ta první, neboť některé z nově dopsaných nebo rozšířených scén zahrnutých do první verze (např. turecká vojna, průvod prince Ismaela ze Solofernésie, loutkové scény se čmeláky, groteskní scény s pečinkou apod.) jsou v ní bez náhrady vypuštěny. Podobně scénář č. 2 eliminuje některé filmové triky a škrta scény, které přispívaly ke kruhovitě sevřené kompozici díla. Konečný scénář je tak oproti první verzi technického scénáře méně rozsáhlý a od výsledného filmu se odlišuje pouze v několika dílčích aspektech, což je také důvod, proč mu zde nevěnuji samostatnou kapitolu. Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Hrátky s čertem, Technický scénář II. (druhá verze technického scénáře Josefa Macha a Jana Drdy), 1956.

zek 01).⁴⁹⁾ Mnohem více než divadelní scénu, kterou pro první divadelní uvedení připravil scénograf Václav Gottlieb z masivních kulis, však sugeruje dojem bohatě ilustrované pohádkové knížky pro děti. Důraz na plochost prostoru před kamerou se projevuje především v záběrech Ladových pláten, ale i v pojetí kulis a především kostýmů, na nichž například místo skutečných knoflíků mají herci knoflíky pouze namalované. Tato záměrná hra s hloubkou prostoru mizanscény totiž umožňuje pod-



Obrázek 01

trhnout herecký výraz a především mimická gesta herců, která na plochem pozadí vystupují jako reliéf. Důmyslná práce s kulisami a hloubkou prostoru tak od prvního záběru udává celkový styl snímku, jenž právě výraznou stylizovaností své výtvarné složky usiluje o zjevné neiluzivní ztvárnění odkrytě předváděného fikčního světa. Film buduje pohádkové prostředí a výrazně osobitý styl, který není nějakou mechanickou aplikací divadelní scény, ale vytváří malovanou krajinu, prototypický prostor české lidové pohádky, do něhož Drdovy postavy padnou jako ulité. Machův snímek tak funkčně pracuje s prostředky typickými pro divadelní scénografii, které adaptuje pro potřeby filmového stylu, čímž vytváří ve své době poměrně ojedinělý tvar, jehož největší rozkvět můžeme zaznamenat v televizních inscenacích hraných pohádek v 70. a 80. letech.

Výrazná stylizovanost prostředí pak ve filmovém díle souzní i se záměrně nadsazenou stylizací hereckého projevu. Inspirací při obsazení jednotlivých filmových rolí byla pro Macha především druhá divadelní inscenace dramatu v Národním divadle z roku 1953, která zase zřetelně navazovala na premiéru z roku 1945. Stejně jako v této inscenaci, tak i ve filmu hrají venkovské čerty dva stálí členové první scény František Filipovský a Stanislav Neumann, Sarku-Farku Jaroslav Vojta a otce Školastyka František Smolík. Ladislav Pešek, který na divadle hrál čerta Lucia, byl Machem přeobsazen do role samotného Belzebuba a postavu Lucia místo něj ve filmu převzal velmi energický Josef Vinklář. Oproti divadelním uvedením v Národním divadle, ale i oproti rozhlasové inscenaci však ve filmu došlo k zásadním změnám na pozicích dvou ústředních postav. Martina Kabáta, jehož do té doby představoval Jaroslav Průcha, nahradil Josef Bek⁵⁰⁾ a postava Káči, původně hraná Jiřinou Šejbalovou, byla svěřena Evě Klepáčové. Ve filmu se ocitly také vycházející hvězdy české filmové pohádky Alena Vránová a Vladimír Ráž.⁵¹⁾ Titulní roli v PYŠNÉ PRINCEZNE

49) Na natáčení a nečekané potíže s životu nebezpečnými Ladovými kulisami po letech vzpomínala Alena Vránová: „Kulisy podle Ladových kreseb byly krásné, ale byly napuštěné anilínovými barvami, takže tam u jednoho člověka došlo při pouhém škrábnutí k prudké otravě. Museli jsme proto být strašně opatrní.“ Pyšná princezna je nesmrtelná. Dostupné online: <http://teplicky.denik.cz/zpravy_region/pysna-princezna-je-nesmrtelna-20160228.html>, [cit. 15. 5. 2016].

50) Angažování Josefa Beka do hlavní role ve filmu předěpodobně prosadil režisér Mach, který s ním v minulosti spolupracoval například na snímku AKCE B (1951) a který si postavu Martina Kabáta vyzkoušel v roce 1953 na scéně Krajského oblastního divadla Olomouc.

51) Alena Vránová, podobně jako Josef Bek a například Rudolf Deyl ml., který ve filmu ztělesnil vrchního čerta

proslavená Alena Vránová si i tady zahrála královskou dceru,⁵²⁾ zatímco její herecký partner Vladimír Ráž tentokrát přisedlal z role kladného hrdiny krále Miroslava do postavy hlavního intrikána doktora Solferna. Jinak řečeno, Josef Mach očividně vsadil na dvě jistoty — na osvědčené divadelní herce a na dvě výrazné filmové hvězdy.

Jednoznačná převaha herců, kteří si své role vyzkoušeli již na divadelní scéně, opět zdůrazňuje zjevnou návaznost adaptace nejen na dramatickou předlohu, ale především na druhé uvedení dramatu v Národním divadle v roce 1953 v režii Františka Salzera, pro nějž Drda hru znovu přehlédl a na určitých místech přepracoval. V nové verzi textu proto vypadly některé repliky s náboženským obsahem a byly naopak doplněny promluvy zdůrazňující kladný vztah k manuální práci a odpor k panskému životu. Nejradikálněji autor zasáhl do výše citovaného osmého obrazu, kde z původně zcela senilního Belzebuba, který už není ani s to sledovat téma hovoru a zabývá se pouze odháněním mouchy ze svého nosu, vytvořil alespoň částečně přičetného vládce pekel, který se opájí svou mocí a touhou po lidských duších. Všechny tyto úpravy bez výraznějších změn přejala i oba technické scénáře a dostaly se i do výsledného filmového díla. Zjevným pretextem filmové adaptace je tak tedy Salzerova divadelní inscenace, a to jak po stránce textové, tak i ve směru hereckého ztvárnění jednotlivých rolí.

Herecká akce je přitom z hlediska filmového stylu minimálně stejně podstatná jako ladovský prostor — rozmanitost využitých hereckých postupů se zde významně promítá do uspořádání filmového textu jako celku. Obecně můžeme říci, že herectví je výrazně expresivní a stylizované, duševní pochody postav mají jasný korelát ve výrazech tváře. Herci se smějí od ucha k uchu, mračí se, poulí oči, pohazují hlavou, výrazně gestikulují, divoce se smějí a doslova tančí před kamerou. Konkrétně jsou ale jednotlivé postavy herecky pečlivě odlišeny.

Asi nejvýraznější mimikou, uhlazenými gesty a hbitým pohybem v prostoru filmové mizanscény na sebe upozorňuje Josef Vinklář v roli Lucia. Je úlisný, vemlouvavý, mladicky energický a mrštný nejen ve fyzickém pohybu, ale i ve verbálním projevu. Jeho eruptivní výkon, s nímž na sebe v každé scéně strhává pozornost, je ve filmu podpořen rekvizitou — bičíkem, s nímž šermuje před kamerou, hladí jej v ruce, přidržuje v podpaží a mrská s ním při kouzlení. Bičík je stejně ostrý jako jeho jazyk, s nímž, jak si všimne princezna, dokáže švihat slova téměř se „závodní rychlostí“.

Uměřeněji jsou herecky stylizovány postavy otce Školastyka a loupežníka Sarky-Farky. Poustevník Františka Smolíka se v prostoru mizanscény pohybuje šouravým krokem v černé mnišské kutně, která výrazně kontrastuje s jeho dlouhým bílým vousem. Smolík Školastyka herecky nepřexponovává, ale svou postavu pojímá především gesticky, což mu umožňuje velmi úsporně vyjádřit dvě hlavní poustevníkovy polohy: vystavovanou tvář kajícího, s níž ostře kontrastuje jeho necitelnost a sobecká pýcha. Časté potrásání hlavou, dlouhé pohledy do nebeské výše, úlisné mnutí rukou a medově zabarvený hlas, který vzápětí střídá ostře zdvižený prst podpořený kazatelsky přísným pohledem, dokáží v malém detailu v průběhu několika vteřin vyjádřit pokrytecky pokřivený poustevníkův

Beliala, v té době působili v hereckém souboru Městských divadel pražských. Naproti tomu Vladimír Ráž měl v té době angažmá přímo v Národním divadle.

52) V roce 1968 si pak Vránová na scéně Divadla Komedie zahrála i roli Káči.



Obrázek 02



Obrázek 03

charakter (viz dvojice obrázků 02 a 03 z různých částí Školastykovy scény s princeznou Dišperandou). Jaroslav Vojta v roli loupežníka svůj celkový herecký výraz pro změnu staví na výrazné práci s hlasem. Téměř každá jeho replika je nesena změnami v intonaci a modulaci hlasu, čímž ironicky již od první chvíle charakterizuje svou vlastní postavu — tedy postavu ustrašeného trasařky, který si hraje na mordýře jenom proto, aby se vyhnul nutnosti pracovat. Extrémní polohy stylizovaného komediálního herectví na hraně hravé karikatury pak využívají Neumann s Filipovským v drobnějších rolích venkovských čertů.

Ode všech ostatních kolegů se herecky odlišuje Josef Bek, který ústředního hrdinu Martina Kabáta pojal jako zemitého, srdečného a v každém směru sympatického chlápka. Je to postava, s níž se má divák od první chvíle identifikovat, protože právě on je představitelem sil dobra a garantem toho, že vše nakonec dobře dopadne. Bek volí rozmáchlá gesta, široký úsměv, ráznou mluvu a celkově srdečný výraz tváře — a to i ve chvílích, kdy stojí přímo proti silám pekla, čímž dociluje kýženého vyznění poctivého lidového hrdiny, který to má v hlavě srovnané a který se jen tak ničeho nezalekne (viz obrázek 04).

Každý tak představuje výrazný komediální charakter, v němž se projevují jednak herecké možnosti jednotlivých herců, ale do něhož proniká i patrný divadelní výraz. Výraz, jenž je ale zároveň významně modulován pohybem kamery, střihem, filmovou hudbou a prostorem mizanscény.

Stylizovaná výtvarná složka i herecká akce se totiž úzce vážou i k výrazné stylizaci pohybu pohádkových postav v prostoru mizanscény, kdy se stylové prostředky opět pohybují na hraně divadelnosti a nedivadelnosti. Některé scény jsou ztvárněny pomocí filmově bezpříznakového analytického střihu, v němž je dialog mezi postavami uveden ustavujícím záběrem a následně střihy detailů a polodetailů z jedné hovořící postavy na druhou, které ctí pravidla osy. Naproti tomu se však ve filmu objevuje i řada situací, jež evokují zřetelně divadelní ztvárnění herecké akce. Evidentním příkladem tohoto průniku divadelních prostředků je například



Obrázek 04

obraz, v němž se princezna nechce podvolit přání svého otce a razantně odmítá oba prince, kteří se přijeli ucházet o její ruku. Část dialogu mezi princeznou a králem se totiž ve filmu odehraje za bílým plátnem, na němž, díky zadnímu osvětlení, zřetelně vynikají jejich stíny.⁵³⁾ I zde pak opět dominuje ladovská výtvarná stylizace, pro niž je charakteristická humorná nadsázka — král je malý a kulatý s korunou nakřivo nasazenou na hlavě, kdežto princezna je krásně štíhlá, vzpřímená a korunka jí sedí pevně na pečlivě upravených kadeřích. Scéna tak na první pohled působí, jako by byla na plátno přenesena z nějakého stínového divadla. Zároveň je však velmi funkčně usměrněna filmovými prostředky. Uvedená sekvence totiž nabízí také příklad extrémně pravidelného a vyváženého rámování uvnitř rámování a velmi důmyslnou práci s filmovým střihem, když v určité chvíli přestřihává ze stínů přímo na herce a zase zpět (viz dvojice obrázků 05 a 06). Film je tak vědomě divadelní a zároveň neustále vlastní divadelnost popírá tím, že překračuje hranice divadelní reprezentace.



Obrázek 05



Obrázek 06

Druhým, častějším příkladem, v němž filmová mizanscéna sahá k divadelním prostředkům, jsou záběry, v nichž postavy vedou dialog obráceny nikoli proti sobě, ale směrem k divákům, tedy do prostoru, v jehož blízkosti se nachází kamera. Třeba v situaci, kdy se příběhová linie — stejně jako čert Lucius — rozdvouje do dvou paralelně probíhajících akcí, můžeme sledovat sérii polodetailů a detailů, v nichž Lucius a princezna v prvním případě a Lucius a Káča v druhém případě tvoří zjevně dvouplánově rozvrstvenou dialogickou scénu typickou pro divadelní výstupy (viz sled obrázků 07–10). Jde o to, že verbální akce je u jedné z nejednic postav doplněna o gestický komentář celého dialogu, který není určen očím druhé postavy. Tvář Vinklářova Lucia tak přechází z žoviálně úlisné masky zakrývající přetvářku do číhavého a škodolibě výsměšného výrazu, který divákovi odhaluje jeho skutečné úmysly. Rozestavení figur před kamerou zjevně předpokládá třetího účastníka komunikace, jímž je v tomto případě projektovaný divák. Oba příklady tak svědčí o cíleném zapuštění divadelních prostředků do snímaného prostoru, jejichž pří-

53) Představa, že dialog mezi králem a princeznou má být proveden prostřednictvím stínohry, se přitom objevuje již v literárním scénáři z roku 1955, kde se však na rozdíl od bílého plátna měly stíny herců promítat na barevné okno. Jan D r d a – Josef M a c h, *Hrátky s čertem, Literární scénář*. Praha 1955, s. 12. Uloženo v Knihovně NFA.



Obrázek 07



Obrázek 08



Obrázek 09



Obrázek 10

tomnost v konečném důsledku ozvláštňuje prostředky filmového stylu. Protože ale tyto divadelně působící postupy ve filmové struktuře v kombinaci s dalšími stylovými prostředky najednou získávají radikálně odlišné vyznění, v konečném důsledku podporují stylovou jedinečnost snímku i celkově antiiluzivní charakter celé pohádky.

Závěr

Filmové HRÁTKY S ČERTEM stojí za pozornost především díky tomu, jak funkčně dokáží využívat divadelní postupy, jež na jedné straně otevřeně a na druhé straně značně neotřele začleňují do celkové struktury filmového díla. Jejich jedinečnost totiž spočívá v odkryté hře s na první pohled nesoudržnými stylizačními prostředky. Tvoří tak zjevnou kombinaci tzv. umělého a naturalizovaného typu adaptace, jenž propojuje oba adaptační přístupy do stylově rozrůzněného výsledného celku. Na rozdíl od Brdečkovy filmové povídky, která směřovala k stylově spíše čisté filmové grotesce, Machův film explicitně zapojuje divadelní postupy, jejichž prostřednictvím snímek zdůrazňuje kontext původního díla. Tedy kontext dramatické báchorky, který zakomponovává do kontextu nového — do kontextu žánru hrané filmové pohádky. Film tak odkazuje na dramatickou tradici sahající až k tzv. kouzelným hrám první poloviny 19. století, mezi jejichž hlavní představitele v českém prostředí patřili Klicpera a Tyl a jejichž kořeny lze najít v prostředí předměstské-

ho vídeňského divadla konce 18. století.⁵⁴⁾ Tuto dramatickou tradici však transponuje do nového média, čímž ji nově proměňuje a aktualizuje. Iluzivní kulisy, způsob herectví i konstrukce mizanscény tak sice obsahují prostředky divadelní řeči, ale jejich konkrétní ztvárnění je v konečném důsledku cíleně přizpůsobeno filmovému obrazu, možnostem ateliérové scény: dialogy jsou dynamizovány střihem, pohyb postav rytmitizuje pohyb kamery (jízda, panorama), filmový prostor se otevírá záběry ustavujícími prostředí, k nimž využívá zvětšené modely či velká malovaná plátna, aby následně v sérii polodetailních a detailních záběrů zkonkrétnil fikční jednotliviny či detaily tváře.

HRÁTKY S ČERTEM se nakonec staly poměrně úspěšným snímkem, který do roku 1995 v kinech viděly více než 4 milióny diváků⁵⁵⁾ a který se často objevuje i v televizních programech. Filmová podoba Drdových HRÁTEK pak pomohla dostat na plátno i další autorovy knižní předlohy. Nejvýraznější je zřejmě Fričův snímek DAŘBUJÁN A PANDRHOLA (1959), ale za připomenutí stojí i polozapomenutý televizní film DALSKABÁTY, HŘÍŠNÁ VES ANEB ZAPOMENUTÝ ČERT (1976) Jaroslava Novotného, který vznikl jako adaptace jiného Drdova pohádkového dramatu.⁵⁶⁾ Všechny uvedené pohádky jsou tak jasným dokladem propojení filmového umění se sférou literatury a divadla, která se v době nástupu komunistického režimu promítla i do obsazení řady pozic v tehdejší filmovém průmyslu.⁵⁷⁾ HRÁTKY S ČERTEM jsou tak projevem nově vznikající filmové tradice celovečerní hrané pohádky, do níž vstoupily zjevné impulsy z oblasti dramatu a divadla. Jak to ve své recenzi velmi trefně shrnul Jiří Plachetka: „Natočili nám výborné divadlo jako hezký film“.^{58) 59)}

54) Viz Josef Balvín – Jindřich Pokorný – Adolf Scherl, *Vídeňské lidové divadlo od Hansvurstu Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon 1990; František Černý – Ljuba Kłosová (eds.), *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia 1977; Vladimír Justl, *Václav Kliment Klicpera*. Praha: Odeon 1960.

55) Viz Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1996, s. 134.

56) Seznam filmových adaptací pohádkových námětů Jana Drdy velmi přehledně sumarizuje elektronický Slovník české literatury po roce 1945: „Podle pohádky *Zlaté kapradí* natočil 1963 Jiří Weiss stejnojmenný film (sc. J. Weiss a Otomar Krejča) a v roce 1984 pohádku téhož názvu se scénářem Evy Košlerové režírovala Věra Jordánová. Pohádky J. Drdy se opakovaně stávaly náměty televizních pohádek, například *O HRUŠKÁCH UŠATKÁCH A JABLÍČKU PAROHÁTKU* (1979, sc. Helena Sýkorová, r. Libuše Koutná), *MOTANICE* (1988, sc. Eva Košlerová, r. Vlasta Janečková) nebo *O HLOUPÉ HAVÍŘCE* (1990, sc. a r. Vlasta Janečková). Podle pohádky *O princezně Jasněnce a ševci, který létal* vznikl celovečerní film *O PRINCEZNĚ JASNĚNCE A LÉTAJÍCÍM ŠEVCI* (1987, r. Zdeněk Troška, sc. Karel Steigerwald), na motivy pohádky *Český Honza* byla natočena filmová pohádka *Z PEKLA ŠTĚSTÍ* (1999, sc. a r. Zdeněk Troška; filmové zpracování uvedl do stejnojmenné knižní podoby Pavel Vrána /2001/), pohádky *O Matějovi a Magdalence* a *O princezně, která hádala, až prohádala* jsou námětem k filmu *NEJKRÁSNEJŠÍ HÁDANKA* (2007, sc. a r. Zdeněk Troška).“ Aleš Haman – Radko Pytlík – Pavel Janáček, Jan Drda. *Slovník české literatury po roce 1945*. Dostupné online: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=937>>, [cit. 15. 5. 2016].

57) Petr Szczepaník, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 27–101.

58) Jiří Plachetka, *Hrátky s čertem*. *Rudé právo* 37, 1957, č. 115 (26. 4.), s. 5.

59) Na závěr chci poděkovat Soně Weigertové z Národního filmového archivu za bleskurychlé zprostředkování textu literárního scénáře, vedoucímu archivu Barrandov Studia a.s. Matěji Kadlecovi za poskytnutí řady důležitých archivních dokumentů a také Radomíru D. Kokešovi, díky němuž tato studie vůbec vznikla.

Citované filmy:

Akce B (Josef Mach, 1951), *Byl jednou jeden král...* (Bořivoj Zeman, 1954), *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (Jaroslav Novotný, 1976), *Dařbuján a Pandrhola* (Martin Frič, 1959), *Hrátky s čertem* (Josef Mach, 1956), *Motanice* (Vlasta Janečková, 1988), *Nejkrásnější hádanka* (Zdeněk Troška, 2008), *O hloupé havířce* (Vlasta Janečková, 1990), *O hruškách ušatkách a jablíčku parohátku* (Libuše Koutná, 1979), *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (Zdeněk Troška, 1987), *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1952), *Robinsonka* (Jaromír Pleskot, 1956), *Zlaté kapradí* (Jiří Weiss, 1963), *Zlaté kapradí* (Věra Jordánová, 1984), *Z pekla štěstí* (Zdeněk Troška, 1999).

Mgr. Aleš Merenus, Ph.D. (1979)

Aleš Merenus působí jako vědecký pracovník Oddělení pro výzkum 20. století a literatury současné Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. Dále je jedním ze zakládajících členů Brněnského naratologického kroužku. K jeho hlavním badatelským zájmům patří oblast teorie dramatu a divadla, teorie dramatizací literárních děl (dizertační práce *Nárys teorie dramatizací literárních děl*), naratologie, teorie fikčních světů a česká próza a drama 20. století. (Adresa: merenus@ucl.cas.cz).

SUMMARY

Excellent Theater as a Nice Film or Archeology of HRÁTKY S ČERTEM**Aleš Merenus**

Hrátky s čertem (Playing with the Devil) is the most successful play by Jan Drda and also one of the most popular film fairy tales of the second half of the 1950s. The submitted study focuses on the description of the film adaptation's inception and on the developments regarding the narrative structure of Drda's original in particular. In accordance with the latest impulses within narratological research and adaptation studies, the present text does not limit itself to a static comparison of the dramatic source with Mach's feature-length film, but it also pays attention to individual stages of the pre-production period of the film: a film short story by Jiří Brdečka from 1950 and the first version of the technical script by Jan Drda and Josef Mach from 1956. As for the main theoretical tool used for dealing with the analysed material, it is Linda Hutcheon's concept distinguishing between two types of theatrical play to film screen transformations: an artificial transformation and a naturalized adaptation.

Kateřina Krtilová — Johannes Bennke

Technologie vnímání — k filozofii digitálních médií

Rozhovor s Markem Hansenem

Mark B. N. Hansen je profesor teorie literatury, umění a vizuální kultury na Duke University. Vystudoval komparatistiku a romanistiku na New York University a University of California, v letech 1990 a 1991 získal stipendium na univerzitě v Kostnici. V roce 1994 mu byl udělen titul Ph.D. v oboru komparatistika na University of California a následně se stal odborným asistentem pro anglickou literaturu na Southwest Texas State University a Princetonu. Od roku 2005 je profesorem anglistiky, vizuálních umění a mediálních studií na University of Chicago. K publikacím Marka Hansena patří: *Feed Forward: On the Future of 21st Century Media*, Chicago: University of Chicago Press 2014; *Bodies in Code. Interfaces with New Media*, New York: Routledge 2006; *New Philosophy for New Media*, Cambridge: MIT Press, 2004 či sborník *Critical Terms for Media Studies*, Chicago: University of Chicago Press 2010, který vydal spolu s W. J. T. Mitchellem.

— — —

Kateřina Krtilová (KK)

Ve Spojených státech máte díky filozofickému přístupu k médiím dosti výjimečnou pozici. Považujete se za teoretika médií nebo filozofa, který se zabývá médii? Teorie médií a filozofie v německých mediálních studiích často splývají, třeba v případě filozofie médií, ale v mezinárodním kontextu je toto spojení dosti unikátní...

Mark Hansen (MH)

Jak víte, v USA fungují obory a instituce trochu jinak než v Německu. Já nepůsobím v oblasti filozofie, ale v oblasti literární komparatistiky. Pokud se chcete ve Spojených státech zabývat kontinentálním myšlením, můžete jít buď na katolickou univerzitu nebo do oboru literární komparatistiky, kde byla kontinentální filozofie vyučována a kde se rozšířila. A dále: ve Spojených státech neexistuje obor, kde by bylo možné studovat média z pozic filozofie. To, co se v Německu označuje pojmem Medienphilosophie, v USA neexistuje.

Řekl bych tedy, že jsem teoretik médií. Vystudoval jsem kontinentální myšlení a média mi umožnila rozvíjet mé myšlení určitým způsobem.

KK

Můžete nám říci něco o svém filozofickém zázemí?

MH

Studoval jsem na University of California Irvine, kam se v druhé polovině osmdesátých let přesunuli dekonstruktivisté z Yaleu. Přijeli tam třeba i Derrida a Lyotard. Studoval jsem tehdejší dekonstruktivistické myšlení, ale nebyl jsem spokojen s jeho výsledky. Byl to výborný trénink v myšlení a svým učitelům jsem dodnes vděčný — a také dost materiálu z té doby dodnes používám. Ale začalo mi vadit, jak jsou technologie a média ve všech těchto poststrukturalistických diskurzech instrumentalizována: v podstatě do literárních figur. A přesně o tom je má disertace a má první kniha *Embodying Technesis*. Pojmem *technesis* samozřejmě v určité míře přitakávám Husserlovu *noesis*. Popisuji tak, že se do psaní vepíše technika. Frankfurtská škola a zejména Walter Benjamin se svým zájmem o technologii a média pro mne také začali být důležití, stejně jako Benjaminův zájem o *Erfahrung* a *Erlebnis*, filozofii zkušenosti. Vydal jsem se tedy tímto směrem a později se vnořil do digitálních médií. A tam jsem zjistil, že řada dimenzí zkušenosti, které mě zajímaly, jako například smyslové vnímání (*sensibility*), hrají v této oblasti významnou roli.

KK

*Ve Výmaru a zvláště na naší konferenci (Dis/Appearing) v Praze jsme spolu hovořili o vašem zájmu o fenomenologii na straně jedné a, řekněme, o kittlerovskou teorii médií na straně druhé. Vrátila bych se k jedné otázce: Když mluvíte o transcendentálně-technickém předpokladu empirična (v knize *Bodies in Code*), jak se ve vaší perspektivě prolíná fenomenologie a kittlerovská apriorní povaha médií? Ve fenomenologické transcendentální redukci nemůžete reflektovat technické podmínky zkušenosti — jak o tom píše Kittler: technické operace nemožnou být popsány ve smyslu intencionálních aktů. Tyto operace nicméně musí být chápány jako apriorní — jsou totiž předpokladem metody, pozorování, měření, popisu a tak dále i myšlení obecně. Jsme determinováni médii, ale současně je reflektujeme. Jaký přístup navrhuje?*

MH

Pro mě by představa spojení apriornosti techniky s transcendentálem byla příliš odtržena od oblasti zkušenosti. V tomto ohledu bylo pro mne důležité, jak chápe Derridu Stiegler. Stieglerovi jde o to vnést konkrétnost do pojmu *différance* — *arche trace*, a to tak, aby zahrnoval různé mody působnosti a různé techno-historické oblasti a momenty. V určitém smyslu tento krok následuji: o této transcendentální struktuře se nemůžeme bavit, jako by šlo o nějakou abstrakci skutečných konkrétních způsobů přítomných ve světě. Stiegler používá pojem kvazitranscendentální, ale v některých ohledech tím podle mě problém neřeší. To oddělení, myslím, není tak důležité, jak naznačujete svou otázkou. Věřím, že o transcendentálo tu jde, ale je to empirické transcendentální pole, něco v tom smyslu, jako když Deleuze mluví o transcendentální *sensibilitě*. Nemám rád kantovské a deleuzovské formulace, protože tito autoři mluví o myšlení, které je situováno v kogni-

tivní aktivitě vědomí nebo v entitě, které vytváří *Vorstellungen* nebo něco takového. Na Deleuzově pojetí transcendentální sensibility se mi ale líbí, že není vně zkušenosti. Je pod zkušeností nebo ve zkušenosti, ale zároveň k ní není možné přistupovat skrze zkušenost. Transcendentální sensibilita není nepřístupná proto, že je transcendentální, a je tedy podmínkou vědění, ale proto, že je pod prahem naší zkušenosti.

KK

V tomto kontextu často zmiňujete umění. Nabízí umění způsob, jak chápat vztah mezi transcendentálním a empirickým?

MH

K mediálnímu umění jsem se dostal po dopsání knihy *New Philosophy for New Media*, která byla původně vydána v roce 2004, tedy po mé první knize, *Embodying Technesis*, vydané v roce 2000. Pohlížel jsem na umění jako na způsob, jak uvažovat o digitálních médiích, a zdůrazňoval jsem, že umění nás oslovuje jiným způsobem než například kognitivní diskurs. A zejména umění má schopnost katalyzovat afektivní zkušenosti — takže jsem se soustřeďoval na problém, jak zakoušíme infraempirické nebo empiricko-transcendentální smyslové vnímání, k němuž nemáme přímý kognitivní přístup. Jak ho zakoušíme? Skrze afekt a cit. Mým mentorem byl Bergson a Bergsonovo pojetí těla jako centra nedourčení v univerzálním obraze nebo centra obrazu v univerzu obrazů. Skrz něj proudí obrazy a vybírá si pouze ty, které jsou pro něj relevantní.

Bergson uvádí hypotézu o čisté percepci v první kapitole, pak se ale vrací k paměti a afektu. Afekt se stává základní dimenzí toho, k čemu dochází, když zakoušíme informaci. Model výběru z univerza obrazů jsem použil ne proto, abych mluvil o obrazech, nýbrž o informačních prostředích. Jde tedy o to, že umělecká díla znamenají spolupráci mezi uměleckým dílem a prostředím, které ono umělecké dílo vytváří, na straně jedné, a ztělesněným divákem/participantem, který vstupuje do dialogu s tímto informačním prostorem, na straně druhé. Informace, jak tvrdím, je v této interakci zarámována mezi uměleckým dílem a informačním prostředím uměleckého díla a účastníka.

Umělecká díla zmiňuji i ve své nejnovější knize *Feed Forward*, tam se ale zajímám o distanci mezi uměleckým dílem a reálnou praxí, kterou dané dílo komentuje. Obdobnou distanci získáváme, když věci popisujeme. Přestal jsem být ale spokojený s tím, co umění může dělat.

Místo toho mě teď zajímají úvahy o tom, co se v digitální éře stalo pro nás všechny skutečnou každodenní praxí. O tom, co lidé dělají s telefony a počítači, a o strukturách, v nichž jsme implikováni, protože žijeme v tomto okamžiku v tomto světě.

KK

To je zajímavý obrat: ve všech těchto případech popisujete umění. Umělci se zabývají světem a vy ho popisujete.

MH

...popisuji ho a ve své knize jsem použil metodu vyprávění ve druhé osobě: jste v tomto pokoji, vnímáte... a tak dále. A to proto, abych umělecká díla přivedl k životu, protože zvláště dříve byl přístup k těmto uměleckým dílům obtížný.

Ale máte pravdu: problém je v tom, že dílo nevyhnutelně přenášíte z vnímatelného afektivního média do média diskursivního. Asi jsem jen méně přesvědčen o tom, že nám umění může opravdu zprostředkovat přístup. Může-li o něčem vypovídat, pak jsou to kulturní praktiky, a já se do nich chci dostat a pochopit, v jakém smyslu jsou média skutečně funkční podmínkou těchto praktik.

Johannes Bennke (JB)

Rád bych se vrátil k potřebě rozvíjet novou fenomenologii, jak činíte v knize New Philosophy for New Media. Proč je podle vás důležité rozvíjet novou fenomenologii a co motivuje tento váš zájem?

MH

K potřebě rozvíjet novou fenomenologii jsem se dostal v době, kdy jsem pracoval na Bergsonovi. Tehdy jsem přestal být spokojený s poststrukturalistickými modely uvažování o médiích a technologiích. A to proto, že opomíjejí opravdu důležitou dimenzi zkušenosti. Nejsou schopny k ní vůbec nic říci. Jakýkoliv model fungování technologií, který můžete jejich prostřednictvím nabídnout, nedokáže zachytit zkušenostní dimenzi technologií. A právě toto mě — ze zpětného pohledu — přivedlo k Bergsonovi, pak k Merleau-Pontymu, Whiteheadovi, v posledních dílech k Peircovi a zcela jistě celou dobu k Husserlovi a osobnostem, jako je Patočka.

JB

Jak vysvětlíte přechod od uvažování o uměleckých dílech k uvažování o přístrojích? Jak to lze vztáhnout k filozofům, o nichž jste právě mluvil?

MH

Když přemýšlím o metodě nebo o něčem podobném, snažím se vždy najít takové filozofie, které vykazují určité homologie s fenomény, o nichž píši nebo teoretizuji. V případě knihy *New Philosophy for New Media* a Bergsona jsem se snažil porozumět významu procesuální povahy prostředí nových médií. Neposkytují nám fixní obrazy jako film. Zde jsem uvažoval o Deleuzově čtení Bergsona: určující je rámování filmové kamery a tak dále. Zajímaly mě úvahy o tom, proč se tyto věci liší třeba od filmu v tom, že nemají předem daný rám obrazu. Nabízejí informaci a divák/participant musí dotvořit obrazy, které z nich vycházejí. Bergsonův model mi velmi pomohl, protože centrem určení je to, co vybírá obrazy. Pro něj jsou obrazy podivné entity, které se nacházejí někde na půl cesty mezi věcmi a obrazy v Platónově pojetí. Zdálo se mi, že tento model má podobnou strukturu, jakou předpokládám u informačních prostředí.

A v knize *Bodies in Code* — kde mi jako model posloužilo dílo Merleau-Pontyho — jsem uvažoval o tělesném schématu. S překladem jeho díla do angličtiny je problém, protože mezi tělesným obrazem a tělesným schématem je velký rozdíl a tyto dvě věci byly v překladech zaměněny. Tělesný obraz je způsob, jímž se člověk jeví. Tělesné schéma je spíše senzomotorické pojetí rozšíření těla do prostředí. Zajímalo mne, jak informační prostředí určitých typů uměleckých děl, architektonických projektů a podobně rozšiřuje toto pojetí vzájemného rozvinutí těla v určité části prostředí.

JB

Jakou roli v tomto kontextu pro vás hraje slovo sensorium? Existuje dvojí pojetí tohoto termínu: technologické a fyzické. V počítačích jsou tepelné senzory a v našich tělech jsou smyslové orgány, díky nimž pociťujeme teplo.

MH

V knize *Feed Forward* mimo jiné tvrdím, že tyto senzory — počítačové senzory nebo environmentální sensory, biometrické a podobně — fungují stejně jako smyslové vnímání u lidí. Jejich citlivost může být nastavena na velmi podrobné měřítko, a díky tomu zachytí i to, co naše smysly zachytit nemohou. Ale mezi počítačovými senzory a smyslovým vnímáním u lidí je určité kontinuum, které mne zajímá a které by bylo možné slovem sensorium popsát, i když jsem ho já sám nepoužil.

KK

Když popisujete, jak jste se ve své poslední práci dostal od Bergsona k Merleau-Pontymu, přijde mi, že se snažíte dostat ke struktuře, která se nachází pod povrchem grafického rozhraní (tj. sférou obrazu a písma), — tedy na hlubší technicko-empirické úrovni, k algoritmu. Míří vaše argumentace tímto směrem?

MH

Ano. Ve své poslední práci jsem strávil hodně času čtením Husserla — všech jeho děl o časovém vědomí, které rozvíjel v letech 1918 a 1929–1934. Studium prací Eugena Finka bylo také velmi užitečné, poskytlo mi pojem *Entgegenwärtigung*, „znepřítomnění“, což je Finkův určitý další krok za Husserla, který ukazuje, že vědomí nemusí být konstitutivní. Čas není konstituován vědomím, je fenoménem tohoto světa.

Nakonec jsem se obrátil k Whiteheadovi. Při práci na *New Philosophy for New Media* a *Bodies in Code* jsem chápal digitální média především jako rozhraní mezi lidskými smysly a digitálními médii a kladl jsem si otázku, jak nám mohou rozšiřovat naše smysly. Nejlepším příkladem jsou filmy Billa Violy, série filmů o vášni natočených vysokou frekvencí: zachycují emocionální změny z jedné kategorie emocí do jiné. Dostanete asi šestnáctkrát větší počet informací, než může poskytnout normální film sledovaný ve skutečném časovém průběhu. Vidíte něco, co Daniel Stern označuje pojmem „afekt života“ (*vitality affect*). Jednoduchý afekt spojený s tím, že je člověk živý. Není určitý, nelze říci, co to přesně je. Dochází tak k rozšíření našich smyslů a ke skutečně intenzivní smyslové zkušenosti. Souvisí to i s tím, že už se tolik nezajímám o umění, protože umění podle mne nedokáže to, co jsem si původně myslel, že dokáže. Myslím, že média 21. století jsou podpovrchová. Jde o média, která už nejsou primárně situována ve vztahu k lidským smyslům a vnímání, ale která fungují ve svém vlastním kontextu. Zahrnují řadu komunikačních sítí mezi mediálními objekty nebo mediálními přístroji nebo mediálními procesy, které jsou zcela bez vztahu k lidské zkušenosti. Takže otázka, kterou si kladu, zní: Jaký to má účinek na naši zkušenost? A myslím si, že nějaký účinek to má. Nejde však o přímé rozhraní jako v mých předchozích knihách. Rozhraní je nyní méně přímé a je vlastně zprostředkováno právě těmi médii, o nichž mluvíme.

JB

Zdá se, že je zde další druh rozhraní. Ten, který zakoušíme každý den v určitém prostředí, když například telefonujeme ve vlaku. Prostor mění způsob, jakým zakoušíme média. Jak vztahujete své pojetí nových médií k takovýmto prostředím, v nichž je smyslová zkušenost spojena s našimi přístroji?

MH

Velmi mne zajímá posun od paradigmatu stolního počítače k paradigmatu přenosného počítače. Od toho, co používáme v kanceláři nebo jen v určitých chvílích, k výpočetním zařízením, která máme neustále s sebou a používáme je v různých typech prostředí. Zase tolik jsem o tom nepřemýšlel. Spontánně bych asi řekl, že když používáme telefon ve vlaku nebo někde jinde, věnujeme víc pozornosti tomu, co se děje v telefonu, než tomu, co se děje v okolním prostředí. Představa všudypřítomné výpočetní techniky je pro mne zajímavá.

JB

Má otázka směřuje i k tomu, co Nietzsche řekl o psacím stroji: naše psací potřeby také pracují na našich myšlenkách. Jsou například spisovatelé, kteří tvrdí, že raději píšou v kavárně než sami doma. Z pesimističtějšího úhlu pohledu: jak nebýt vidět ve světě haptické vize, v němž jsme pod stálým dohledem? Je to samozřejmě paranoidní představa výpočetních zařízení, ale jaké možnosti vidíte ve snaze stát se neviditelným?

MH

Vlastně bych to viděl opačně. Myslím, že na jednu stranu opravdu došlo k tomu, že jsme permanentně pod dohledem nebo přinejmenším potenciálním dohledem. Když například někomu zatelefonujeme, neprobíhá v našich telefonech jen to telefonování. Telefon může poskytovat informace o tom, kde se v prostoru nacházíme a v jaký okamžik a o všech našich pohybech.

Telefon, a platí to o všech digitálních přístrojích, které teď používáme, podle mne ukládá stopy našich aktivit v rozsahu, který dalece přesahuje instrumentální funkci, kvůli které ho používáme. Pokud správně chápu, co míníte tím stát se neviditelným, řekl bych, že je to přesně opačně. Stáváme se stále více viditelnými.

JB

Umělci jako Hito Steyerl si kladou otázku: Jak se stát neviditelným ve světě, který je pod dohledem? Protože se z toho stal problém.

MH

Nebo Galloway a Thacker na konci *The Exploit*? Mluví o tom, jak se stát neviditelným ve světě, kde není možné nezanechat stopy.

JB

Přesně tak.

MH

Rozumím. Máte tedy na mysli vývoj strategií, které by blokovaly ukládání stop nebo potenciální dohled, anebo dezinformačních strategií.

KK

Není ale velký rozdíl v tom, pohlížíme-li na praxe spojené s používáním mobilních telefonů, řekněme, ze sociologické perspektivy, anebo pak zase z perspektivy toho, co se děje na úrovni programů, algoritmů? Technika se nestará o to, co si o ní myslíme nebo jestli narušuje naši soukromou sféru. Bereme-li úroveň čistě technických operací opravdu vážně, jak to činil Kittler zabýváme se ještě lidským vnímáním? Tyto operace jsou založeny na matematické logice, ale existují i jiné „logiky“, které nemají s matematikou nic společného, tedy celá sféra lidské zkušenosti, vnímání i četné typy vědění. Jak se tyto odlišné logiky, matematická logika na straně jedné a jiné „logiky“, řekněme smyslové, na straně druhé, setkávají?

MH

Přesně tímhle problémem se v současnosti zabývám, a proto mě zajímá Peirce. Odpověď nemám, protože jsem práci ještě nedokončil, ale hodně mě zajímají teorie kategorií a topologická teorie v matematice, které se k výpočetní technice v určitých ohledech vztahují. Teorie kategorií je například obecnějším modelem objektově orientovaného programování. V teorii kategorií nejsou podstatné skutečné objekty, které mají mezi sebou vztahy, ale pouze ty vztahy samotné, šipky a vektory, které je spojují. Pokud této oblasti matematiky rozumím, jde v ní o určitý druh topologické logiky, která nám umožňuje vztahovat se k téměř libovolnému objektu. Někteří autoři soudí, že se Peircova matematika stala určitým typem topologické matematiky, která má mnoho společného s teorií kategorií. Proto se snažím teorii kategorií navrátit do filozofie tím, že o ní uvažuji ve vztahu k Peircově obecnější filozofii. Věřím, že nám to poskytne matematický zdroj umožňující popsat nejen matematickou logiku, která řídí výpočetní techniku a podobně, ale také další logiky, můžeme-li to tak nazvat, například logiku smyslového vnímání. Umožňuje nám to překlenout propasti mezi nimi.

KK

Překročení matematické logiky v rámci matematiky?

MH

Ano. Matematik Alexander Grothendieck dospěl mimo jiné k tomu, že principy topologické teorie nelze oddělit od dalších oblastí: nejde jen o matematiku, topologickou teorii lze zmapovat cokoliv. Ještě to nemám celé promyšlené, ale dotýkáte se něčeho, co je extrémně důležité: hledání cesty k obecnějšímu mechanismu mapování a znázorňování, které by nám umožnilo dát věci do vztahu, aniž bychom opominuli jejich konkrétnost nebo kvazi-autonomii.

JB

Takže se snažíte přemýšlet matematicky z nematematického hlediska. Zajímalo by mě, jak se to pojí s digitálním obrazem. Spojujete kupříkladu dvě oblasti: haptickou prostorovost („hap-

tic spatiality“) s matematickým schématem digitálního obrazu. Pokud například označíme digitální obraz za digitální technologii, jak to udělal Bernhard Diegert, pak to vypadá, že se tato digitální technologie stává technologickou kulturou. Jako by v ní matematika hrála nejdůležitější úlohu. Stavěl byste se proti takovéto redukci kultury v matematickém režimu?

MH

Máte na mysli to, že digitální obraz je strukturován jako matematický objekt?

JB

Ano, protože je založen na algoritmech. Může být transformován, delokalizován a prezentován v odlišných kontextech. Lze o digitálním obrazu uvažovat pouze v matematickém režimu?

MH

Já bych tento matematický režim nespojoval pouze s obrazem, určuje totiž všechny operace, k nimž dochází. Do celé sítě smyslového vnímání či smyslové sítě, která je řízena algoritmicky. To je skutečně otázka pro mne. Myšlenky lidí, jako je Luciana Parisi, rozumím-li dobře její knize o architektuře, mne znepokojují. Ona se snaží dívat na výpočetní techniku jako na zcela autonomní doménu, bez vztahu k lidem. A tímhle krokem se zabývám, protože podle mne schvaluje přesně to, o čem mluvíte: matematickou logiku, v níž má prvořadou roli matematika. Má otázka zní: pakliže se zdá, že je tato logika zcela odtržená od lidské zkušenosti, proč má přesto účinek na zkušenost? Ve svém projektu se tedy snažím vysvětlit, že matematická logika může být ve vztahu, velmi významném vztahu s lidskou zkušeností. Matematika, která mne teď zajímá, může podle mého názoru fungovat v obou doménách, aniž by jednu z nich privilegovala.

KK

Zkoušíte se dostat do matematického myšlení z jiné perspektivy...

MH

Ano, aniž bych ten problém instrumentalizoval prostřednictvím algoritmů.

JB

A zdá se vám, že jsou z této perspektivy možné heteronomie, singularity a alterity?

MH

Ano.

KK

Je těžké tomu porozumět, protože když dáte do opozice lidské na straně jedné a technologické na straně druhé, vytváříte distanci, kterou se současně snažíte překonat. Jenže alterita je možná pouze mezi nimi. Singularity a alterity nemohou být součástí programu. V programu jistě žádná singularita být nemůže.

MH

Pokud nedojde k chybě, což se stává.

KK

To ano.

MH

Co se týká toho rozdělení na lidské a technologické: lidé ty technologie vytvořili a lidské záměry, „lidskost“, je v nich všudypřítomná, i když začínají fungovat způsobem, který se jeví jako nezávislý. Mezi nimi dochází k určité obousměrné smyčce, na což lidé snadno zapomínají, bohužel. A podle mne je to důležité. Přinejmenším chovám naději, že nemůžeme prohlásit, že tu něco funguje v nějakém ryze autonomním duchu. Kittler to na některých místech takto pojímá jako desideratum, ale to bylo v jiné době. Nežil v době, kdy NSA shromažďuje všechny možné informace, a dnes by mohl mít na věc jiný názor.

KK

Myslím, že to byla v jistém smyslu provokace.

MH

Ano, o provokaci šlo taky. Ale na tom přeci postavil kariéru. Provokoval konzervativní Literaturwissenschaften.

JB

Zpět k člověku: Co se děje s tělem?

MH

Co se děje s tělem? [smích] Dobře. Ano, v určitém smyslu se tělo marginalizuje a v jiném smyslu se zase stane extrémně důležitým. Podle mne nám tato datová síť smyslového vnímání [propojujíc smyslové vnímání člověka a zpracování dat o teplotě, tlaku, záření apod. počítačem, pozn. JB, KK] dává určitý bezprecedentní přístup k prapůvodní oblasti smyslového vnímání, která je důsledkem temporalizace. Váže se velmi úzce k času. Myslím, že čas a smyslové vnímání jsou z hlediska struktury světa provázány — když uvažujeme o věcech, představách zneprítomňování, dodávání určité materiálnosti. Existuje jistý typ prapůvodního smyslového vnímání, s nímž jsou naše těla v kontaktu. Toto vnímání nezapadá do žádných modelů zkušenosti, které jsme až doposud vytvořili, protože není registrováno na vyšší úrovni kognitivních procesů, v modelech percepce — dokonce ani v Gibsonově modelu smyslového vnímání. Tělo je velmi široké pole smyslového vnímání, které není možné přeměnit na zkušenost vyššího řádu, i když je kauzálním základem pro, řekněme, percepci nebo cítění nebo něco, co má důsledky. Takže tělo se stává velmi důležitým, nikoliv ve stejném smyslu jako v knihách *Bodies in Code* a *New Philosophy of New Media*, jako něco, o čem můžeme přímo získat vědomost. Mediace už není tak přímá, protože účinek světa, smyslové vnímání světa, jsou registrovány — pro tělo však nejsou poznatelné. Jsou vždy nepřímé a vždy až po samotném faktu.

JB

Je tělo integrováno do techniky?

MH

Řekl bych, že ano. Zajímá mě současná situace, v níž se marketing, internetové platformy, sociální média a podobně snaží přímo angažovat na úrovni těla. Nikoliv hermeneutického těla, ale těla, které vytváří stopy, o nichž samo neví.

JB

Máte na mysli to, co Stiegler označuje jako psychologickou sílu (psychopouvoir)? Kontrolu psyché prostřednictvím technologie a formování autonomie libida?

MH

To bychom zacházeli příliš daleko. Nemyslím, že by se zajímali o psyché. Spíše nás chtějí přetvořit na profily nebo něco v tom smyslu. Ale máte pravdu, neptají se nás: Co chcete? Facebook po nás v určitém smyslu chce, abychom věci buďto měli rádi, nebo neměli. Dává vám velmi primitivní věc. Sbírá však také velmi různorodé informace: s kým sdílíte informace a tak dále. Sbírá všechny tyto stopy, aniž by se ptal, co je pro vás důležité. Operuje pod úrovní intencionality.

JB

A není to jen další krok? V románu Kruh Davida Eggerse například protagonistka navštíví kamarádku na klinice. Mae Hollandová vidí na monitoru známky života jako diagram a představuje si, že ví, o čem její kamarádka přemýšlí, nebo dokonce sní.

MH

Ano. To je jedna z fantazií, které nás pohánějí, neboť pak bychom byli schopni číst mozkové vlny nebo něco tomu podobného. V jistém smyslu máte pravdu. Tvrdím, že tělo poskytuje mnohem podrobnější měřítko, dočasně podrobnější měřítko, a předává nejrůznější informace.

KK

Biometrické senzory v nových zařízeních nám umožňují tyto informace zpracovat.

MH

Ano. Biometrické senzory nám mohou poskytnout vhled, technologie týkající se mozkových vln a tak dále.

JB

Je tedy možné toto neoliberální paradigma překonat?

MH

V určitém ohledu souhlasím se Stieglerem. V tomto ohledu mne hodně naučil. Zjistil jsem, že s tím ani proti tomu a celé té situaci nic nezmůžeme tím, že bychom se odpojili

od technických rozhraní. Můžeme toho dosáhnout pouze tak, že použijeme stejné technologie, které využívají trhy, internetové platformy nebo datové společnosti. Použijeme je ale k něčemu jinému. A tím současně upozorníme na to, že jsou tyto technologie instrumentalizovány do podoby nástrojů marketingových společností. Mají mnohem širší potenciální využití. Technologie mohou poskytnout rozšířené vědění o našem začlenění do světa nebo o smyslovém vnímání, které není přístupné naší zkušenosti, anebo také možnosti, které naši zkušenost obohatí.

JB

Znamená v tomto kontextu ještě něco pojem soukromí?

MH

Mám facebookový profil, kde mám jednoho přítele, ale nevím, jak jsem ho získal. Nikdy Facebook nepoužívám. Říká jen, kdo jsem a kdy jsem se narodil. A z toho jsem trochu paranoidní. Mám pocit soukromí, ale pochybuji, že když nepoužívám Facebook, něco se tím mění.

KK

Pro vás osobně se tím ale něco mění.

MH

Ano. Pro mě se tím něco mění. Abych mohl používat Facebook nebo abych mohl těžit z Googlu jakožto vyhledávače, který dovede vyhledat informace velmi efektivním způsobem, musím zaplatit tím, že poskytnu o sobě a svých aktivitách určité informace. To je určitá strukturální invaze do našeho soukromí, kterou jednoduše musíme akceptovat. Myslím, že existují jiná pojetí soukromí. Řekl bych, že jakékoliv já nebo profil, který o mě Google vytvoří, má jen málo co do činění s tím, kdo doopravdy jsem, co cítím nebo jak zakouším sám sebe. Takže je třeba uvažovat o různých oblastech soukromí. A došlo také ke generační změně. Myslím, že mladí studenti, kteří vyrůstali jako digitální domorodci (digital natives), nikdy nemuseli čelit otázce: Stojí mi ten zisk za cenu, kterou musím zaplatit? Protože to zkrátka dělali automaticky. Takže na to nemají stejný pohled. Neuvažují o tom jako o možnosti, která je zajímavá a současně strašidelná. V rámci své učitelské profese bych jim měl, myslím, přinejmenším ukázat, že aniž by to věděli, učinili již volbu, která má svůj význam.

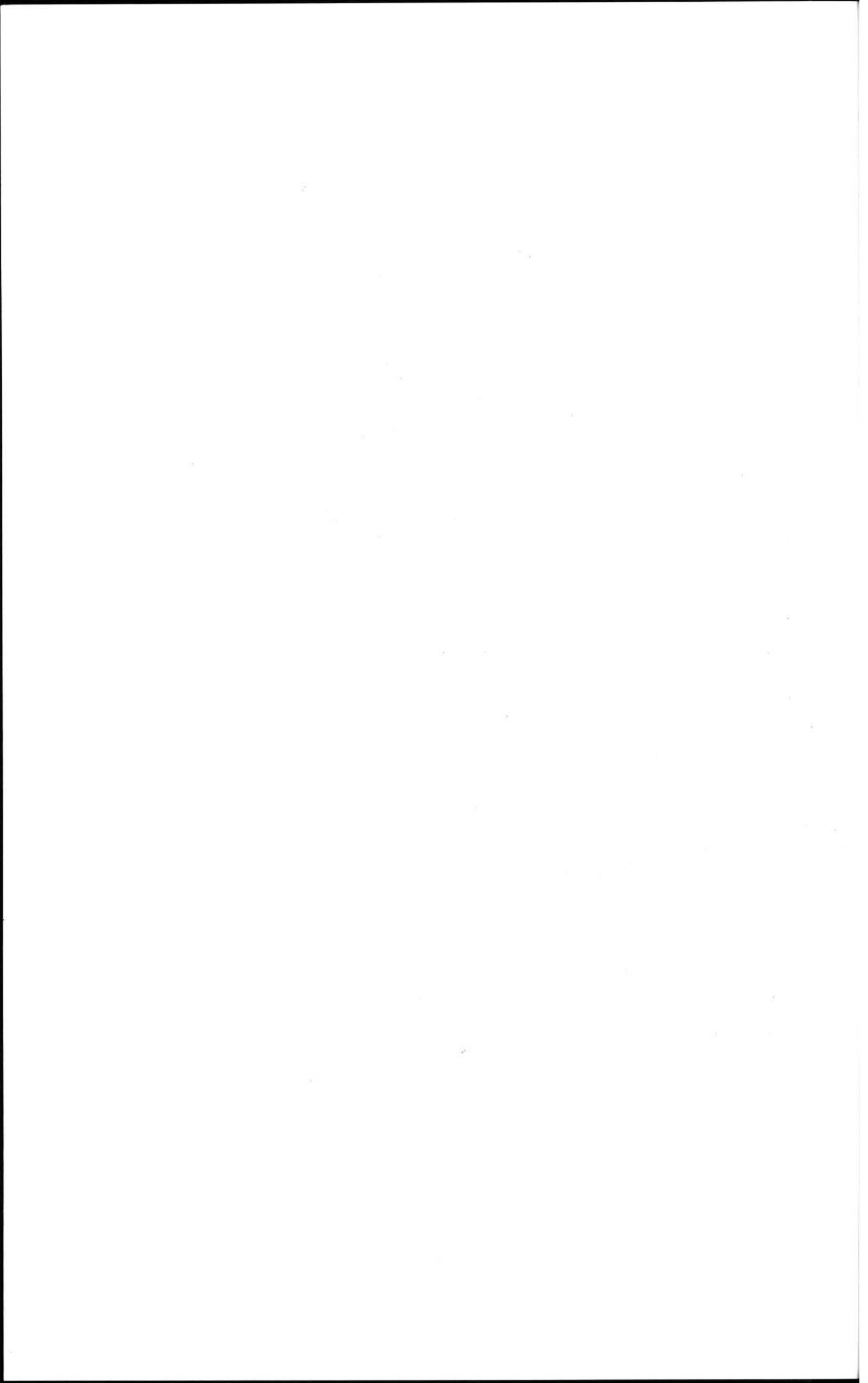
JB

Má poslední otázka je spíše praktického charakteru: Jaké je vaše oblíbené zařízení?

MH

Nesnáším telefony. Nesnáším internet [smích]. Nesnáším e-mail. Vlastně si nemyslím, že bych nenáviděl internet. Co je mé oblíbené zařízení? Bylo by to něco... nedigitálního. Možná něco na vaření.

Přeložil Jan Hanzlík.



Baalfilm (1934–1955)

Filmovou společnost Baalfilm založil v Olomouci v květnu roku 1934 Ing. C.¹⁾ Bohuslav Krátký.²⁾ Zpočátku malá regionální výroba krátkých reklamních, propagačních a kulturních filmů se díky podnikatelským schopnostem nedostudovaného inženýra, bankovního úředníka a obchodního zástupce filmové půjčovny vyvinula v jednu z nejúspěšnějších filmových společností v oblasti produkce krátkých, především reklamních filmů.³⁾

V roce 1936 společnost, kterou zpočátku personálně tvořili pouze manželé Krátcí, přesídlila do Prahy, kde si na Václavském náměstí č. 17 pronajala dvě kancelářské místnosti, které užívala až do vynucené likvidace jako hlavní sídlo. Po celé období své existence Baalfilm prosperoval, přičemž

Bohuslav Krátký šikovně využíval svého úvěru u České průmyslové banky a posléze Živnostenské banky. V roce 1941 společnost zaměstnávala pět, v roce 1943 již 19 pracovníků (z toho čtyři až pět obchodních zástupců).⁴⁾ Mezi stálé zaměstnance patřili i režisér Jiří Krejčík (v Baalfilmu působil jako umělecký spolupracovník v dramaturgickém oddělení), režisér a scenárista Karel Baroch, produkční a ředitel Karel Čadan či Krátkého příbuzní scenárista a vedoucí dramaturgického oddělení Přemysl Václav Povondra a jeho manželka a kreslířka krátkých filmů Věra Životská-Povondrová.⁵⁾ Krátký se staral o dobré vztahy a příjemnou atmosféru na pracovišti. Pravidelně od roku 1942 vydával tzv. Nařízení,⁶⁾ v nichž

- 1) Titul Ing. C., tj. inženýr kandidát, označuje studenta inženýrského studia. Bohuslav Krátký složil v roce 1928 první státní zkoušku oboru strojního inženýrství a elektroinženýrství. Studium však nedokončil. Státní oblastní archiv Praha (dále jen SOA Praha), fond Krajský soud obchodní (dále jen f. KSO), spis sign. A XXXII-196, fol. 4–5.
- 2) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3/2. Praha: ČSĚÚ 1990, s. 423–424. Do známkového rejstříku u olomoucké živnostenské komory si Krátký nechal zapsat ochrannou známku „Baalfilm“ pro filmy. SOA Praha, f. KSO, spis sign. A XXXII-196, fol. 13.
- 3) Dle hodnocení jistého Ing. Solara, údajně známého odborníka na reklamní filmy, byla produkce Baalfilmu v roce 1943 na evropské úrovni. Archiv České národní banky (dále jen AČNB), fond Česká průmyslová banka v Praze (dále jen f. ČPB), karton 78, spis 7, bez foliace (dále jen 78-7).
- 4) AČNB, f. ČPB 78-7. AČNB, fond Živnostenská banka v Praze (dále jen f. ŽB), karton 7210, spis 1, bez foliace (dále jen 7210-1).
- 5) Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Baalfilm, inv. č. 8, pag. 38; inv. č. 10; inv. č. 13; inv. č. 15. NFA, fond Českomoravské filmové ústředí (dále jen f. ČMFÚ), inv. č. 352, složky Baroch Karel, Čadan Karel, Krejčík Jiří, Povondra Přemysl Václav, Životská-Povondrová Věra.
- 6) Nařízení se bohužel dochovalo ojedinele, např. č. 12 z 1. dubna 1943 je součástí AČNB, f. ŽB, 7210-1.

informoval všechny zaměstnance a příznivce společnosti o veškerém dění v Baalfilmu včetně významných osobních událostí zaměstnanců. Později vycházel firemní časopis *Náborový film*.⁷⁾ Pro zaměstnance Krátký zřídil podpůrný fond, podporoval jejich sportovní aktivity, zřídil závodní knihovnu a pořádal společenské večery s kulturním programem. Údajně měli zaměstnanci dokonce podíl na výnosu společnosti.⁸⁾

V souvislosti se vzrůstajícím počtem zakázek postupně vzniklo několik oddělení společnosti — technické, dramaturgické, produkční či oddělení pro kreslené filmy. Také provozní místnosti bylo třeba rozšířit. V Kanálské 11 na Praze XII bylo od roku 1943 situováno skladiště rekvizit a v Růžové 16 na Praze II sídlila od roku 1944 účtárna. Ještě v roce 1942 využíval B. Krátký svůj soukromý byt (Skořepka čp. 355, Praha I) jako občasný ateliér. Od 1. dubna roku 1943 si Baalfilm pronajal ateliér v Praze-Hodkovičkách čp. 73, který nechal adaptovat na filmový ateliér vybavený zázemím pro filmaře i personál (vč. společenské místnosti), dílnami (stolařská, strojnická, malířská a natěračská) a provozními kanceláři. Doposud filmy Baalfilmu vznikaly v Barrandovských ateliérech, v červnu roku 1943 bylo zahájeno natáčení ve vlastním filmovém ateliéru v Hodkovičkách. Krátký měl v úmyslu jej i pronajímat dalším spo-

lečností, zájem projevil např. Nationalfilm. Údajně zde Krátký provozoval i zahradní restauraci s velkým sálem.⁹⁾

Již od počátku byla činnost společnosti zaměřena především na výrobu reklamních neboli náborových filmů propagujících výrobky a produkty různých továren, podniků, živnostníků, nakladatelství, svazů a půjčoven, a to nejen z oblasti Československa či Protektorátu, nýbrž i ze zahraničí.¹⁰⁾ Dále se společnost s podporou ministerstva školství zabývala výrobou kulturních filmů, s nimiž se účastnila přehlídek krátkých filmů a festivalů. Za film *KRAJ STŘÍBRNÝCH HOR* získal Baalfilm na II. Filmových žních v roce 1941 cenu pražského kina Světozor. Tyto filmy pak Baalfilm prodával půjčovnám či přímo pronajímal jednotlivým kinům.¹¹⁾ Krátkého nejvyšší metou bylo natočení celovečerního historického filmu, na kterém údajně pracoval v období okupace, ovšem nebylo mu dopřáno jej dokončit.¹²⁾ Na výrobu filmů si Krátký najímal dle potřeby režiséry (např. Jiřího Lehovce, Václava Binovce či Jana Kavana)¹³⁾ a herce (např. Theodora Pištěka, Františka Černého, Járu Kohouta, Vlastimila Brodského či Jiřího Sováka),¹⁴⁾ případně režii pověřil někoho ze stálých zaměstnanců. Scénáře byly dílem pracovníků dramaturgického oddělení. Krátkých dodacích lhůt a snížení nákladů na výrobu filmů

7) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 23.

8) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 187, fol. 29. Po skončení 2. světové války Krátký též dokazoval národní uvědomění celé své rodiny mj. tvrzením, že zaměstnával vždy jen národnostně spolehlivé Čechy, že aktivně podporoval národní odboj (např. záškodnický oddíl Čechy) a německým úřadům nepohodlné osoby (Verner Forman, MUDr. V. Beneš). NFA, f. Baalfilm, inv. č. 187, fol. 29–33, 43–46, 210.

9) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 8, pag. 41; inv. č. 21; inv. č. 22. AČNB, f. ČPB, 78-7. AČNB, f. ŽB, 7210-1.

10) Informace o zadavatelích zakázek a vyrobených reklamních i dalších krátkých filmech lze vysledovat především ve fondu Baalfilm. NFA, f. Baalfilm, inv. č. 8, 26–84, 142–155. Dále také v seznamech pohledávek společnosti, viz AČNB, f. ČPB, 78-7. AČNB, f. ŽB, 7210-1.

11) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 4, s. 272, 295. AČNB, f. ČPB, 78-7. AČNB, f. ŽB, 7210-1.

12) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 187, fol. 66.

13) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 352, složka Jiří Lehovce. NFA, f. Baalfilm, inv. č. 8, pag. 42. Online: <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395990/stin>>, <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395958/pulnocni-sen>>, <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395970/pet-strycu>>, <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395971/zahadny-host>>, [vše cit. 20. 6. 2016].

14) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 358, složka Černý František. Online: <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395971/zahadny-host>>, <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395958/pulnocni-sen>>, <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395970/pet-strycu>>, <<http://www.filmovyprehled.cz/film/395989/bohema>>, [vše cit. 20. 6. 2016]. AČNB, f. ŽB, 7210-1.

Krátký dosáhl založením rozsáhlého a přehledně uspořádaného archivu osvětlených filmů. Promyslený byl i odbyt filmů a plány do budoucnosti včetně možnosti obchodování s cizinou po skončení války.¹⁵⁾ Všechny tyto kroky byly jistě příčinou úspěšného rozvoje společnosti.

Téměř deset let fungovala společnost jako neprotokolovaná, než Krátký dne 6. ledna roku 1944 požádal o zápis Baalfilmu do obchodního rejstříku, vedeného u Krajského obchodního soudu v Praze. Společnost, jejímž předmětem podnikání byla „výroba krátkých reklamních a propagačních filmů normálního formátu (tj. těch filmů, jejichž délka v úpravě určené předvádění nepřesahuje 1500 m a které jsou vyrobeny za úplaty na objednávku třetí osoby)“, byla do obchodního rejstříku zapsána 4. února téhož roku. Dne 28. února byl předmět podnikání adekvátně rozšířen o „provoz filmových ateliérů v Praze-Hodkovičkách v Zátíší“.¹⁶⁾ Co se týče ekonomického provozu, bylo Krátkému ze strany bank často vytýkáno nedostatečně vedené účetnictví a prodlevy v předkládání bilancí za kalendářní rok. Přesto společnost množila svůj majetek, který byl ovšem z velké části tvořen hodnotným archivem filmů a filmovým ateliérem.¹⁷⁾

Rok 1945 zbrzdil Krátkého slibně se rozvíjející podnikatelskou aktivitu. Počátkem června bylo společnosti na základě dekretu Ministerstva informací o zestátnění filmové výroby nařízeno dočasné ukončení činnosti.¹⁸⁾ V červenci téhož roku došlo k předání veškerého majetku Baalfilmu včetně archivu filmů a filmových ateliérů do rukou komise, již vedl Jiří Lehovec. Krátký vzápětí podal odvolání Zemskému národnímu výboru

proti tomuto jednání s odůvodněním, že zestátnění by se nemělo týkat reklamního filmu.¹⁹⁾ Několik let poté se Krátký dožadoval zprvu navrácení, později alespoň proplacení zabaveného majetku, jehož hodnotu odhadoval na 1,5 milionu Kčs. Vyrábět a prodávat reklamní filmy a nově i reklamní diapozitivy mohla společnost Baalfilm pod dohledem cenzury ještě do konce 40. let 20. století, ovšem svůj bývalý ateliér si musela pronajímat.²⁰⁾

Podnikatelskou aktivitu Krátkého bylo obtížné utlumit. Dne 29. března roku 1946 získal dva živnostenské listy, které jej opravňovaly podnikat v oblasti „zprostředkování nábory v biografech“ a „obchodního zastoupení s filmovými a televizními přístroji a příslušenstvím“.²¹⁾ Nedlouho poté své aktivity rozšířil i na oblast částečně mimo filmový průmysl, tj. o „zahraniční obchod se zbožím skleněným, bijouterií, galanterií a potřebami pro filmový průmysl“, jak zní předmět podnikání uvedený v živnostenském listě z 3. května 1946.²²⁾ Od 1. ledna roku 1947 byla v platnosti smlouva Baalfilmu se Státní výrobnou filmů na výhradní prodej náborových a hospodářských filmů v ČSR i v zahraničí.²³⁾ Taktéž na rok 1948 měl Baalfilm smlouvu s Krátkým filmem Československého státního filmu na distribuci propagačních a reklamních filmů.²⁴⁾

Dne 3. března 1948 byla na společnost Baalfilm poprvé uvalena národní správa. Stalo se tak na základě požadavku znárodnění soukromých podniků, který vyplynul z jednání celostátního sjezdu odborů a závodních rad, konaném 22. března 1948 v Praze. Znárodnění mělo zamezit majitelům podniků v narušování hospodář-

15) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 24.

16) SOA Praha, f. KSO, spis sign. A XXXII-196, fol. 1–11, 15, 18.

17) AČNB, f. ČPB, 78-7. AČNB, f. ŽB, 7210-1.

18) Filmové podnikání bylo posléze vyhrazeno státu dekretem prezidenta republiky č. 50 ze dne 11. srpna 1945.

19) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 187, fol. 28–29.

20) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 187. AČNB, f. ŽB, 7210-1. Z. Š t á b l a, c. d., sv. 3/2, s. 424.

21) SOA Praha, f. KSO, spis sign. A XXXII-196, fol. 21–22.

22) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 184.

23) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 7. Z. Š t á b l a, c. d., sv. 3/2, s. 424.

24) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 187, fol. 167.

ského života nově budovaného státu. Vykonavatelé národní správy v Baalfilmu byli jmenováni Jan Hoffmann, Antonín Slánský a Bohumil Ryšavý. Dne 29. dubna 1948 byla národní správa zrušena s odůvodněním, že Baalfilm nepatří mezi podniky, kde by hrozila zpronevěra.²⁵⁾ Koncem roku 1948 si Krátký ještě stihl zaregistrovat u Obchodní a živnostenské komory ochrannou známku ve znění: „S námi budete známi. Baalfilm — mistr náboru“, kterou však mohl používat už jen rok.²⁶⁾ Dne 30. prosince 1949 totiž byla na Baalfilm uvalena národní správa podruhé a byla jí nařízena likvidace. Národním správcem se stal, jako u mnohých dalších filmových společností, JUDr. Karel Myška. Po jeho smrti pak národní správu a likvidaci vykonával úsek Československého státního filmu Hospodářství a správa (od 9. května 1950) a nakonec JUDr. Václav Šefrna (od 28. července 1950). Zestátněná československá kinematografie postupně už od roku 1945 přebírala zaměstnance Baalfilmu, posledním z nich byl v roce 1950 Milan Marušík.²⁷⁾ Dne 21. listopadu roku 1955 byla společnost vymazána z obchodního rejstříku.²⁸⁾

Fond společnosti Baalfilm o rozsahu čtyř kartonů, uložený v Národním filmovém archivu, dosud nebyl adekvátně badatelsky vytěžen. Písemnosti společnosti jsou i přes mnohé skartace v 50. a 60. letech 20. století schopny zprostředkovat ucelený obraz téměř celého období existence a podstatnou část činnosti společnosti. Kromě vcelku dobře dochované organizační, personální a hospodářské agendy (velice zajímavá je např. kniha protokolů o schůzkách společnosti z období let 1941–1946) bude pro potenciálního badatele důležitá především dokumentace jednotlivých zakázek, výroby a distribuce filmů. Její studium, doplněné o informace obsažené ve fondech Archivu České národní banky (Česká průmyslová

banka, Živnostenská banka), může badatele dovést k rozsáhlému seznamu zadavatelů a vyrobených filmů jedné z neúspěšnějších společností, vyrábějících krátké filmy před zestátněním filmového průmyslu. Badatelsky zajímavý je jistě i osud čínorodého podnikatele Bohuslava Krátkého, který lze na základě dochovaných archiválií dobře zrekonstruovat.

Marcela Týřová

25) SOA Praha, f. KSO, spis sign. A XXXII-196, fol. 25–26, 30.

26) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 120.

27) NFA, f. Baalfilm, inv. č. 122.

28) SOA Praha, f. KSO, spis sign. A XXXII-196, fol. 33–34, 36–37, 39.

Šťastný návrat ztracené manekýnky

Případ identifikace pohřešovaného filmu

V široké veřejnosti panuje zavedená, leč ne příliš šťastná představa, že filmové archivy jsou místa, kde se na volných hromadách vyskytují filmy, o nichž dnes už nikdo neví, co jsou zač, a čas od času se někdo odvážný z personálu či badatelů jaksi namátkou ponoří do této změti krabic a náhodou učiní objev něčeho vzácného. Ve snaze zveličit své renomé v tomto duchu někdy jednají i filmoví historici či publicisté. Zvláště pak k tomuto způsobu glorifikace tíhnou ti, již v mezinárodním měřítku pouze zprostředkují návrat určitého kinematografického díla do země jeho původu. Pojem „objev“ má ve světové komunitě nadšených cinefilů či zpravodajských médií magickou moc. Ve srovnání s tímto archivně zlatokopeckým přístupem bývá skutečnost mnohem strážlivější. Většina filmových archivů jsou dnes systematicky vedené instituce s pečlivě popsány mi sbírkami. Občas se však i zde stane, že se zpět k potvrzené existenci vynoří film dosud postrádaný, či dokonce již řazený do skupiny těch nenávratně ztracených. Většina takových případů však nepatří do kategorie zázraků odhalených v temnotách depozitáře, ale pochází od soukromých sběratelů či z různých pozůstalostí, které přece jen doputovaly do archivů, a jejich přesné určení s plnou identifikací bylo odloženo na příhodnější

dobu, neboť jde-li o kus bez jediné, konkrétní stopy, jedná se o záležitost takřka detektivní, nesmírně pracnou, zpravidla na čas velmi náročnou, jejímuž řešení nezřídka přispěje třeba i nečekaná náhoda. Oddělení kurátorů Národního filmového archivu s takovým podobným případem nyní přichází. Do mozaiky filmové historie amerického němého filmu navrácí titul z produkce Tiffany Pictures MANEKÝNKA Z BROADWAYE (*Borrowed Finery*) z roku 1925.

Abychom mohli mluvit o skutečné senzaci, muselo by jít o některý z titulů velmi sledovaného seznamu deseti nejhledanějších hraných snímků,¹⁾ mezi něž na příklad patří DCERA BOHŮ (*A Daughter of the Gods*) z roku 1916 s Annettou Kellermanovou, australskou plaveckou hvězdou, či KLEOPATRA (1917) v podání mezinárodně proslulé ženy vampa Thedy Bary nebo LONDÝN PO PŮLNOCI (*London after Midnight*) s mistrem děsivých tváří Lonem Chaneyem, který vznikl ke konci němého období, v roce 1927. MANEKÝNKA Z BROADWAYE není produkčně či umělecky významným filmem, který by sehrál nenahraditelnou roli ve formování kánonu němé kinematografie. Není z produkce nejdůležitějších filmových společností a nemůže se ani honosit nejzářivějšími hereckými hvězdami. Je produktem komerci-

1) Srov. online: <<http://mentalfloss.com/article/26045/10-famous-lost-films>>, [cit. 18. 7. 2016].

onalizované zábavy, kterou si vyžadovala povaha filmového podnikání vrcholného období němeého filmu, kdy se začaly uplatňovat dvojprogramy s výměnou všech titulů během jednoho týdne a kina si vynucovala rychlý, početně bohatý a žánrově pestrý přísun „zboží“. Nic z řečeného však nezpochybňuje, že film pomáhá hodnotně dokreslit dílčí nuance americké kinematografické kultury 20. let. Filmový historik David Pierce ve své zprávě o dochované americké produkci z němeého období mezi roky 1912 až 1929,²⁾ kdy vzniklo na zhruba 10 919 hraných celovečerních filmů, uvádí, že se v amerických a případně zahraničních archivech dochovalo pouze 1 151 titulů (hovoříme o 35mm filmu). Z tohoto počtu pouhých 14 % v původní délce a 30 % alespoň v nějaké podobě. Z toho je patrné, že si ani zdaleka nemůžeme nárokovat definitivně ucelenou představu o této bohaté kinematografii. Proto má každý další retroprírůstek, každý nový současnosti navrácený, do výčtu historie doplněný film z hlediska paměti mediální kultury zásadní roli. Bílá místa na mapě filmové historie — jak dokazují Pierceova čísla — zůstávají stále rozsáhlá.

Pokusme se uvést MANEKÝNKU Z BROADWAYE do dobových souvislostí. V polovině 20. let pocítil americký filmový průmysl finanční tíseň. Zájem publika klesal k útlumu. Návštěvnost kin se pohybovala na úrovni pouhých (ve srovnání s předešlými roky) 47 milionů diváků týdně. Rádio, jež už nyní v USA vstoupilo do téměř každé domácnosti, se pro filmovou zábavu stalo silným soupeřem. Na druhou stranu připravilo veřejnost vstřícně přijmout ve filmu i zvuk. Ten již sice film na příklad v New Yorku doprovázel několik let, ale bohužel dosud bez většího zájmu diváků a hlavně producentů, kteří se opatrnicky obávali dalších produkčních nákladů. Naštěstí návštěvnost hned v následujícím roce 1926 snadno překonala padesátimilionovou hranici, neboť udá-

lostí roku v kinech se stal sice ještě ne mluvený, ale zvukový DON JUAN. Vraťme se však ještě zpět k roku 1925. Do určité míry mu lze přičíst váhu historického mezníku. Mezi produkčními a distribučními společnostmi panoval silný konkurenční boj, dotvářela se nová struktura, nová mocenská mapa produkčního a distribučního byznysu i řetězců kin.³⁾ Vitagraph, poslední z produkčních velikánů prvních třech desetiletí formování filmového podnikání, byl pohlcen drahou společností Warner Brothers. Zhruba rok před tím vznikla neméně kompetitivní MGM či zatím méně významná Columbia. I mocný Paramount se přetvořil vlivem vnitřních i vnějších vlivů v manažersky organizovanou instituci. A soustavné přeskupování a přelévání kapitálu mělo dát brzy vzniknout ze společnosti FBO studiu později známějšímu pod značkou RKO, jež se také včlenilo do sedmičky nejvlivnějších hollywoodských produkcí. Do hry čím dál tím více vstupovaly bankovní domy, jejichž kapitál umožňoval stupňovat výrobu směrem k masovému měřítku, a tím se také zrodil post přidruženého producenta, jehož prostřednictvím bankéři de facto dohlíželi na účelné hospodaření s penězi. Vrcholil také boj o rozhodující vliv mezi producenty a režiséry. Zvítězil samozřejmě obchod. Nerozhodnut pouze zůstal (vlastně až dodnes) spor o nejspolehlivější recept na vznik filmu — ani metoda „více peněz rovná se větší umělecké kvalitě“, ani postup „účelové racionality mechanizované pásové výroby“ nezaručovaly stoprocentní úspěšnost filmu. Návod na divácky úspěšný film setrvává coby velká neznámá. Rozhodujícími hráči se tedy na jedné straně stala velká studia jako MGM, Fox, Paramount a First National/Warner Brothers schopná vyrovnat se díky přísunu velkého kapitálu s poptávkou, na druhé pak vlastníci premiérových kin a řetězců kin prvního oběhu, která ostatně velká studia (opět díky důvě-

2) Online: <<https://www.loc.gov>>, [cit. 18. 7. 2016].

3) Srov. Benjamin B. Hampton, *History of the American Film Industry From Its Beginnings to 1931*. New York: Dover Publications 1931.

ře bankovního kapitálu) rychle a dychtivě skupovala, čímž měla zaručený okamžitý návrat pohotových finančních prostředků. Významným aspektem filmového průmyslu nadále zůstával institut hereckých hvězd, které díky své ikonické atraktivitě „prodávaly“ film především. Největší popularitě, co do délky a setrvalosti, se těšili Douglas Fairbanks s Haroldem Lloydem. Vydutně jim sekundovali Charles Chaplin, Rudolph Valentino, John Barrymore, John Gilbert s Mary Pickfordovou, Corine Griffithovou, Glorií Swansonovou, Polou Negri a sestrami Talmadgeovými. A v tomto populárně kultovním pojetí zbožštění hereckých představitelů byli neméně důležití i představitelé druhého ranku hlavních rolí: i ti měli pro diváky sebeidentifikační přitažlivost. Takových hereckých osobností má MANEKÝNKA Z BROADWAYE celou plejádu, byť jména Louise Lorraineová, Lou Tellegen, Heddy Hopperová, Ward Crane, Trixie Friganza, Gertrud Astorová či Barbara Tennantová nebo Taylor Holmes až k naší přítomnosti spíše nedosáhla, už neevokují žádnou tvář, žádný symbol. Ve své době však měla značnou váhu.

Snad nejbližší k současnosti má jméno Heddy Hopperové, jež, původně herečka, se koncem 30. let stala především novinářkou, autorkou zpráv z Hollywoodu ve vlivných novinách jako Los Angeles Times, a to novinářkou velmi mocnou, mající schopnost zásadně ovlivňovat kariéry i nejvýznačnějších osobností amerického filmu až do 60. let minulého století. Mezi herečkami němému Hollywoodu patřila k nejlépe oblékaným — herci si tehdy zajišťovali své kostýmy sami — a to při castingu zaručovalo výsadní postavení. Na proslulém hollywoodském chodníku slávy se honosí hvězdou číslo 6313. Jak v evropském, tak i později v americkém filmu se Lou Tellegen stal ikonou přitažlivé mužnosti. V roce 1910 se objevil poprvé na plátně kin jako partner Sarah Bernhardtové v DÁMĚ S KAMÉLIEMI (*La Dame aux Camélias*, 1911). Byl jím i v soukromém životě, stejně tak jako posléze v případě velké americké operní divy i hvězdy filmů Geraldine Farrarové.

Film ho spojil i s avantgardní umělkyní Alou Nazimovou, roku 1926 jej režijně vedl John Ford ve westernu TŘI POČESTNÍ DAREBOVÉ (*Three Bad Men*, 1926), v němž si z titulu renomé výrazné osobnosti mohl například dovolit popřít konvenci černého stetsonu jako identifikačního znaku padoucha. Pohledný Ward Crane požíval pověst oblíbeného představitele dramatu i komediálních filmů, Buster Keaton jej takto využil ve velmi populárním titulu FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES (*Sherlock, Jr.*, 1924). Nepřehlédnutelný byl ve FANTOMU OPERY (*The Phantom of the Opera*, 1925), prestižní velkoprodukci Universalu částečně provedené ve dvoubarevném Technicoloru. Jako charakterní herečka hrála Gertrude Astorová vedle Glorie Swansonové či Laury La Planteové a svůj vzácný komediální talent velmi hojně uplatnila ve studiu Hala Roache, kde byla častou partnerkou Charleyho Chase či Laurela a Hardyho. Trixie Friganza přešla k filmu z operety a vaudevillu, kde se etablovala jako úspěšná komička. Její popularita se v určité době rovnala popularitě Chaplinové či Bustera Keatona, zásluhu na tom jistě měla i oceňovaná komedie PÁNOVÉ MAJÍ RADĚJI BLONDÝNKY (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1928), přesto je dnes, zvláště na starém kontinentu, už neznámým pojmem. Ovšem ještě v roce 1937 se objevila v plnobarevném technicolorovém melodramatu z nezávislé produkce Davida O. Selznicka ZRODILA SE HVĚZDA (*A Star Is Born*, 1937), důležitém počínu pro vývoj barevného filmu. Dalším příkladem významných představitelů v MANEKÝNCE Z BROADWAYE je už ve 20. letech polozapomenutá Barbara Tennantová, jež bývala na počátku 10. let vedle Alice Joyceové velkou hvězdou společnosti Eclair. Aby mohla zůstat u „svého milovaného filmu“, byla ochotna smířit se i s rolemi nepatrného rozsahu jako v případě tohoto snímku. Jméno Taylora Holmese spojuje divadelní svět s raným filmem, jeho výčet vystoupení na Broadwayi dosahoval na stovku inscenací. Otto Lederer, rakousko-uherský rodák z Prahy, vyplnil období mezi roky 1912 až 1933 účastí na 120 filmech. Jak je vidět, více než bohatá gale-

rie hereckých osobností MANEKÝNKY Z BROADWAYE činí z tohoto filmu pozoruhodnou součást dějin filmového média.

Než nastoupil zvuk, prospívalo poměrně hodně nezávislých produkčních společností, byť se pohybovaly na tzv. „pokraji bídy“, tedy imaginárním toposu chudých filmových společností. Zmínit lze studia Mascot nebo Monogram Pictures. O něco větší důležitostí se mohla vykazovat Tiffany Pictures, kolébka MANEKÝNKY Z BROADWAYE, jež vznikla v roce 1921 jako nástroj nezávislosti na diktátu vlivnějších produkčních soupeřů a distributorů tvůrčí dvojice režiséra Roberta Z. Leonarda a hvězdné Mae Murrayové. Naneštěstí rok 1925, rok zrodu MANEKÝNKY Z BROADWAYE, přinesl rozchod tohoto profesního i manželského páru, čímž se také započal i úpadek Tiffany Pictures (společnost nakonec ani po proměnách ve vedení nepřežila rok 1932), nicméně zhruba v tomto období svými filmy ještě zásobovala na 2 500 kin a v rozmezí sedmi let (1922–1929) pod touto značkou vzniklo na 70 hraných snímků, z nichž ovšem nejméně 54 titulů je dnes uváděno v kategorii ztracených.⁴⁾ Právě tato skutečnost také MANEKÝNCE dodává nepochybně na dalším mimořádném historickém významu.

Dopátrat se původu MANEKÝNKY nebylo samozřejmějším věcí. Kolektivu kurátorů se představila jako poněkud tajemná dáma. Do NFA se dostavila vybavena výhradně českým názvem — bez udání země původu, doby vzniku, jmen herců a produkčních údajů. České mezititulky dosvědčovaly její uvedení v Československu. Tím se okamžitě nabídla konzultace s (nikterak kompletní) sbírkou programových brožurek a letáček, jež je referenčně přístupná. Rejstřík budil naději, tento titul obsahoval, jenže, jako v mnoha jiných podobných případech, schválností osudu tato stopa nevedla k potřebné identifikaci, protože původní dokument neobsahoval kromě synopse děje a ná-

zvu kina, kde byl film v Praze promítán, žádnou jinou potřebnou informaci. V případě uvedení zahraničního filmu v domácí distribuci nabízejí dobový tisk a cenzurní záznamy velkou pravděpodobnost možné identifikace. Ty se nacházejí v jiných paměťových institucích, než je NFA, a kurátor k nim zpravidla sahá po prověření všech dalších, bezprostřednějších cest identifikace.

Jako další krok se proto nejprve nabízel pokus rozpoznat herce podle tváří. Hlavní představitelka díky své fyziognomii s půvabným dívčím obličejem, orámovaným přirozeně kudrnatými, krátkými vlasy a vesele pronikavými očima působila velmi známě. Ovšem jak se herečky přizpůsobují módním trendům, jejich identifikace bývá velmi ošidná, protože jejich podoba se až příliš často překrývá s mnoha jinými kolegyněmi. Ani srovnávání s fotografiemi portrétů či momentek z filmů v různých publikacích nevedlo ke kýženému výsledku. Nezbyvalo než obrátit pozornost k mužům. Záporný hrdina se také zdál velmi povědomý. Soustředěná pozornost k jeho podobě vyvolala záblesk vzpomínky na dávný profilový článek o avantgardní herečce ruského původu Ale Nazimové v americkém časopise *Films in Review*. Text doprovázela fotografie, na níž figuruje s jedním hereckým partnerem. Jeho nezaměnitelný profil nabídl pro identifikaci pevný bod, a tím i první jméno — Lou Tellegan — bylo na světě. Odtud již vedla snadnější cesta k dalšímu určení přes detail z děje filmu k významovému vodítku obsaženému v originálním názvu filmu — hrdinka si coby manekýnka tajně vypůjčí exkluzivní model z kolekce svého zaměstnavatele na soukromý večírek (originální titul *BORROWED FINERY* v překladu znamená „vypůjčená paráda“). A nakonec i srovnání filmografických údajů s možnými dalšími představiteli z velmi spolehlivého katalogu Amerického filmového institutu k období 1921–1930⁵⁾

4) Online: <<http://www.silentsaregolden.com/articles/lostfilmsarticle.html>>, [cit. 15. 7. 2016].

5) Kenneth W. M u n d e n (ed.), *The 1921–1930: American Film Institute Catalog Feature Films of Motion Pictures Produced in the United States*. New York – London: Bowker Company 1971.

dovedlo kurátory k řešení hádanky. Porovnání s dalšími a dalšími fotografiemi z různých filmů potvrdilo Louise Lorraineovou jako představitelku hlavní hrdinky. A proč se zdála při prvních identifikačních pokusech tak povědomá? Ve sbírce NFA se mimo jiné také nalézá film TARZANOVA DOBRODRUŽSTVÍ z roku 1921. Lorraineová v něm představuje postavu Jane. Jenže v době natáčení tohoto dobrodružného seriálu byla šestnáctiletá, s tváří ještě mladistvě nezralou, charakterově nedotvořenou. Vznikal tak dojem dvou různých hereček. Ostatně do paměti evropských historiků ani tolik proniknout nemohla, protože ve zvukovém filmu natočila pouze pět titulů a ne všechny její němé filmy se do Evropy dostaly. Navíc mnohé z nich, nyní na rozdíl od MANEKÝNKY z BROADWAYE, patří stále k oněm ztraceným.

Ve své Filmové encyklopedii píše Ephraim Katz u hesla John Ford, že mnoho jeho raných filmů považovaných za ztracené „se zjevilo v tak nepravděpodobných místech, jako je Český filmový archiv“.⁶⁾ Nadšení pro film bylo v českých zemích od samého počátku velmi silné. Přispěním této kulturní vyspělosti i soustavné činnosti Národního filmového archivu se MANEKÝNKA Z BROADWAYE stává dalším nečekaným, ale cenným příspěvkem do kompletnější filmové historie, stejně jako o něco dříve před ní neméně postrádaná MALÁ HOLANĎANKA (Hulda from Holland, 1916) s Mary Pickfordovou či KNĚŽNA Z POJÍZDNÉ RESTAURACE (Her Wild Oat, 1927) s Colleen Mooreovou.

Věroslav Hába

6) Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*. New York: HarperCollins Publishers 1994, s. 471.

Film (nejen) v autorskoprávních souvislostech

Ivan David, *Filmové právo. Autorskoprávní perspektiva*. 1. vydání. Praha: Nová beseda 2015.

Ve většině dosud vyšlých recenzí knihy Ivana Davida je vyzdvihována její důležitost z toho důvodu, že zaplňuje obrovskou mezeru na tuzemském filmovém i právnickém knižním trhu. Když totiž nepočítáme příliš stručnou a špatně koncepčně uchopenou příručku Jiřího Hrabánka,¹⁾ tak mohl zájemce o aktuální autorskoprávní úpravu audiovizuálních děl (resp. o filmové právo, pokud přijmeme termín používaný Davidem) sáhnout jedině po publikacích, které se zabývají příbuznými obory, jako je mediální právo, reklamní právo apod., případně po některých parciálních článkách nebo rovnou po některém z komentářů k autorskému zákonu,²⁾ které jsou však svou stavbou určeny spíše pro právníky aplikující konkrétní ustanovení zákona než pro čtenáře z řad studentů či filmových profesionálů. Jinými slovy, žádná monografická publikace věnující se (autorsko)právní problematice filmu se na našem území neobjevila již mnoho desítek let. Už jenom tento fakt samozřejmě dělá z *Filmového práva* vydaného nakladatelstvím Nová beseda velice záslužný počin, nebylo by však spravedlivé pro něj přehlí-

žet kvality knihy, či naopak nebýt ke knize kritický.

Publikace je přehledně a logicky rozdělena do šesti kapitol, v nichž se David od obecnějších částí vymezujících vztah práva a filmu (kapitola 1)³⁾ a základní pojmy (kapitola 2) dostává přes historický vývoj autorského práva (kapitola 3) až k současné platné a účinné úpravě autorského práva na území České republiky (kapitola 4). Následuje přehled filmového obligačního práva a mimosmluvního užití ve filmovém právu (kapitola 5) a knihu uzavírá přehled relevantní judikatury (kapitola 6), v němž David na základě vlastního cenného výzkumu ukazuje, že v souvislosti s filmem u nás v současnosti příliš sporů nevzniká, resp. že se tyto spory nedostávají k obecným soudům. Tuto částečnou absenci zajímavé české judikatury si David vynahrazuje přehledem judikatury USA, který by však přece jen mohl být zevrubnější a mohl by v něm být kladen větší důraz na recentní soudní rozsudky.

Kniha vznikla přepracováním Davidovy rigorózní práce obhájené na Ústavu práva autorské-

1) Jiří Hrabánek, *Film z hlediska autorského práva*. 2. vydání. Praha: Leges 2011.

2) Z hlediska kvality i rozsahu je nedostižným dílem především komentář od dvojice Ivo Telec a Pavel Tůma. Ivo Telec – Pavel Tůma, *Autorský zákon: komentář*. 1. vydání. Praha: C. H. Beck 2007.

3) Zde poněkud vyčnívá podkapitola 1.1.1 — Exkurz: Předmět „Film a právo“ zabývající se zejména právními filmy a jejich možným použitím při výuce na právnických fakultách, která se výrazně vzdaluje od tématu a bez níž by se kniha klidně obešla (s. 16–19).

ho, práv průmyslových a práva soutěžního Právnické fakulty Univerzity Karlovy, což se odráží v jejím autorskoprávním zaměření a v tom, že se až na některé výjimky vyhýbá veřejnoprávní úpravě audiovize (tj. zejména zákonu č. 496/2012 Sb., o audiovizi). Toto však nelze brát jako výtku, neboť autor již v titulu publikace jasně deklaruje, že na filmové právo hodlá názírat autorskoprávním prizmatem. Avšak i některé oblasti, které se autorského práva týkají, by si zasloužily větší prostor a detailnější rozbor. Jako příliš stručné se jeví části týkající se témat filmového pirátství, filmové distribuce, kolektivní správy, audiovizuálních děl v prostředí internetu a téměř zcela pak v knize postrádám komparaci současných evropských autorskoprávních úprav audiovizuálních děl. Na obranu autora však lze dodat, že každé z těchto témat by vydalo takřka na samostatnou monografii.

David se snaží přistupovat k analyzovaným právním předpisům kriticky a upozorňovat na některé jejich problematické pasáže (jako je absence parodie mezi zákonnými licencemi v autorském zákoně, s. 167). Rovněž je schopen zaujmout jasný a dobře vyargumentovaný postoj i k otázkám, na nichž mezi autorskoprávními teoretiky nepanuje shoda (jako je například zařazení kameramanských, střihačských a zvukařských děl mezi díla audiovizuálně užitá, s. 54–56). V těchto osvěžujících úvahách *de lege ferenda* však mohl být autor klidně ještě o něco odvážnější a mohlo jich v knize být i více, jelikož na řadě míst kontroverzní úprava autorského práva pro ně určitě skýtá nemalý prostor.

Davidovi se v knize daří propojovat erudici v oblasti autorského práva, praktické zkušenosti z advokátní praxe a orientaci v dějinách filmu a soudobých filmových teoriích získanou během absolvování filmových studií na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Tento interdisciplinární přístup k tématu se projevuje už v rozmanitém seznamu použitých zdrojů, kde vedle sebe stojí ryze právníké publikace, filmově-historické texty, ale také třeba autoři jako Walter Benjamin nebo Slavoj Žižek.⁴⁾ Kniha díky tomu může rozšířit obzory oběma jejím hlavním cílovým skupinám. Může být velkým přínosem jak pro studenty a profesionály z filmové branže (zejména pro producenty, kteří se s autorským právem setkávají dennodenně), tak pro právníky zabývající se autorským právem, které kniha provede většinou otázek, na něž mohou při poskytování právních služeb v oblasti audiovize narazit a zároveň si díky ní mohou udělat jasno v některých pojmech užívaných ve filmové praxi, rozšířit si znalosti filmové historie a nahlédnout na současné přemýšlení o filmu.

Zmiňovaná praktická využitelnost a relativní uživatelská vstřícnost však naštěstí nejsou na úkor odbornosti a přesnosti textu. Kniha se zdá být téměř zcela prostá zásadních faktických či jazykových chyb.⁵⁾ Autorova akurátnost, která je jistě užitečná v jeho advokátní praxi, však pro jeho čtenáře může být někdy až na obtíž. Zejména citování právních pramenů v plné a nikoliv zkrácené citaci se jeví jako nadbytečné a navíc v kontextu právníkových publikací velice vzácné.

4) V bohatém seznamu zdrojů mi chyběla snad jen rozsáhlá stať Jana Hellera z roku 1913, která je možná vůbec prvním tuzemským odborným textem na téma filmového práva a jež mohla dále rozšířit a obohatit Davidovy historické exkurzy. Jan Heller, Úvod do práva kinematografu. *Sborník věd právních a státních* 13, 1913, č. 1–2, s. 141–178, a č. 3–4, s. 332–371.

5) Pouze pro úplnost, popř. pro případ dalšího vydání uvádím následující drobné chyby či nepřesnosti: s. 75 — zákon č. 35/1965 Sb. o dílech literárních, vědeckých a uměleckých (autorský zákon) ve svém vyhlášeném znění v § 33 odst. 4 stanovoval jako dobu trvání autorského práva k dílům filmovým pouze 25 let po uveřejnění díla, doba trvání těchto práv byla prodloužena na 50 let až novelou z roku 1990; s. 117 — název nosiče uveden nesprávně jako blue-ray; s. 160 — název známého českého veřejného úložiště dat zní uloz.to, a nikoliv ulozto.cz (byť je provozován i na této doméně); s. 173 — oficiální název zásadní lidsko-právní úmluvy nezní Evropská úmluva o ochraně lidských práv a základních svobod, nýbrž Úmluva o ochraně lidských práv a základních svobod.

Uvádění některých citací dvojjazyčně v obdobné publikaci rovněž nevnímám jako nezbytnost. Kvůli těmto „výstřelkům“ pak v některých místech poznámky pod čarou stoupají výše, než by bylo nutné, a kniha se stává čtenářsky méně komfortní.

Za zmínku stojí také odvážná a výrazná grafická úprava od studia Belavenir, která jako by se chtěla za každou cenu vymezit vůči suchopárným a graficky fádním právnickým příručkám. Ačkoliv tuto snahu kvituji, tak zároveň musím jedním dechem dodat, že na lesklou stříbrnou siluetu kovboje na přebalu knihy si není jednouché zvyknout.

Navzdory několika výše uvedeným výhradám platí, že se Davidovi podařilo napsat knihu, jež není pouhou přehledovou právní příručkou zastarávající spolu s první podstatnější novelou zákona. *Filmové právo* je ambicióznější text, jenž kromě přehledu platného práva souvisejícího s filmem přináší rovněž objevný vhled do historie tohoto oboru a filmové právo komplexně zasazuje do širších uměnovědných, politických, historických, ekonomických a jiných souvislostí. Byť si lze představit další rozšíření knihy a důkladnější rozpracování některých jejích dílčích pasáží, tak se přesto jedná svým tématem, ale i rozsahem a hloubkou jeho zpracování o zásadní knihu, z níž bude čerpat přinejmenším celá jedna generace studentů i profesionálů z oblasti práva i filmu, protože právo k filmové produkci odjakživa neodmyslitelně patří a vždy na ni mělo (a bude mít) značný vliv.

Ferdinand Fořt

Postsocialismus mezi krizí a euforií

*Konference CineMedia — Cinema and Visual Culture in Post-Communist Europe:
From Crisis to Euphoria and Back Again, Kluž, 27. až 28. května 2016*

V rumunské Kluži se letos v květnu uskutečnily hned dvě konference oboru filmových studií. První z nich byla organizována rumunskou Univerzitou Babeș-Bolyai, proběhla již potřetí a zaměřila se na téma kinematografie postsocialistických zemí. Druhou konferenci, konanou již posedmnácté, organizovala soukromá maďarská univerzita Sapientia (v Transylvánii žije početná maďarská menšina). Tato konference se tradičně soustřeďuje na téma intermedialita a letos proběhla formou workshopu k připravované publikaci o intermedialitě ve středo a východoevropském kontextu. Z programů obou konferencí je zřejmé, že fungují z velké části v národnostních kontextech, neboť na první konferenci převažovali autoři z rumunských univerzit a Rumuni působící v současnosti na zahraničních univerzitách, na druhé pak převažovali Maďaři z rumunských, maďarských a západních univerzit. To na jednu stranu může limitovat spektrum perspektiv a mezinárodní charakter diskuzí. Na druhou stranu jsou organizátoři — a zde se již mohu vyjadřovat pouze ke konferenci CineMedia, jíž jsem se účastnil — maximálně pozorní a pohostinní vůči všem účastníkům a vzniká zde velice přátelská atmosféra stimulující intenzivní, podrobné a kritické diskuze, které velké mezinárodní konference typu NECS a SCMS obvykle postrádají.

Téma letošní konference — kolísání mezi krizí a euforií — se objevovalo v příspěvcích v různých aspektech, od reprezentace postsocialistických společností v jednotlivých filmech a národních kinematografiích přes stav post-socialistického filmového průmyslu a kultury až po krizi role filmové kritiky a euforii z demokratizujícího se kritického diskursu o filmech, umožněného rozmachem blogů a sociálních sítí. Převažovalo nicméně zaměření na analýzu filmů a reprezentace společenských jevů v postsocialistických zemích. Elżbieta Durysová se v příspěvku „Reception of Polish Cinema of National Remembrance: The Case of AFTERMATH” zaměřila na roli historické paměti v konstrukci polské identity. Hlavní pozornost věnovala recepci filmu DOZVUKY (POKŁOSIE), který tematizuje polský antisemitismus a pogrom v Jedwabném a vyvolal silně polarizovanou reakci recenzentů a intelektuálů. Claudiu Turcuș v příspěvku „Can the East Speak? Self-Colonizing Imagery in Eastern European Postcommunist Cinema” analyzoval vybrané rumunské, maďarské, slovenské a polské filmy z perspektivy postkoloniální teorie ve snaze zodpovědět otázku, nakolik se středo a východoevropské filmy snaží vyjít vstříc očekávání západního pohledu. Judit Pieldnerová se následně ve studii „Cultural Memory, Intermediality and Transculturality in

Radu Jude's *AFERIM!*“ zaměřila na defetizaci tradiční ikonografie rumunské historie ve filmu *AFERIM!*, který začíná ve filmovědném diskursu o rumunském filmu nahrazovat dlouhodobý a (možná až přehnaně) intenzivní analytický zájem o 4 MĚSÍCE, 3 TÝDNY, 2 DNY.

Následující panel se odklonil od analýzy filmů směrem k analýzám produkce a uvádění uměleckých děl. Můj příspěvek „Alone Together: Cinema-going Trends in an Integrating Europe from 2004 to 2014“ zkoumal vývoj návštěvnosti kin v evropských zemích v kontextu evropské integrace, kulturně-historických tradic a šíření postmateriální hodnotové orientace v postsocialistických zemích po roce 1989. Mara Rațiuová se ze sociologické perspektivy zaměřila na institucionální fragmentarizaci a konflikty mezi rumunskými institucemi a tvůrci působícími v oblasti vizuálních umění, k nimž v současnosti dochází vlivem ne příliš šťastných změn uskutečněných v 90. letech. Péter Virginás se v příspěvku „Networks Alive: Film Festival Politics and Spectatorship“ pokusil situovat fenomén filmových festivalů do filozofického kontextu.

Odpolední program začal první zvanou přednáškou Constantina Pârulescu s názvem „Visions of Europe in Early Post-Socialist Film“. Pârulescu provokativně zpochybnil smysluplnost používání pojmu „cinema of transition“ v kontextu postsocialistických kinematografií a na vybraných příkladech demonstroval, že filmy rané postsocialistické éry obsahovaly obrazy kulturní hybridizace a transnacionálního sebepojetí. Bylo by tedy podle něj přesnější mluvit o „cinema of Europeanization“ než o „cinema of transition“.

Následující panel zahájila Andrea Virginášová příspěvkem „Mobile Female Characters and Their Female Creators in Contemporary Hungarian-Romanian-German Co-productions“, zaměřeným na sociální a geografickou mobilitu ženských postav v šesti současných maďarských koprodukčních filmech. Studie zajímavým způsobem propojila analýzu děl samotných s hloubkovými rozhovory s maďarskými, respektive

transylvánskými umělkyněmi (herečkou, režisérkou, střihačkou a architektkou). Misha Nedeljkovich se zaměřil v prezentaci s názvem „Dark Passion in Contemporary Balkan Cinema“ na reprezentaci balkánského kulturního fenoménu „temné vášně“ v současné balkánské kinematografii. Liviu Lutas se ve studii „Minimalism in Romanian New Wave Cinema: The Example of Cristi Puiu“ soustředil na minimalismus, tedy standardní téma spojované s rumunskou novou vlnou, a situoval ho například do kontextu dánského manifestu Dogma 95. Upozornil také na aspekty, kterými Puiovy filmy minimalistický styl narušují. Daniel Iftene analyzoval v příspěvku „Ghosts of the Future. Suspicion, Anxiety and Dread in Romanian Cinema of the '90s“ obavy a beznaděj přítomné v rumunských filmech natočených v raných letech po pádu Ceaușescova režimu.

Druhý den konference zahájila Margareta Ingrid Christianová příspěvkem „The Visuality of the Immaterial in Christian Petzold's YELLA (2007)“. Na pozadí analýzy konkrétního filmu o finanční rekonstrukci postsocialistické části Německa se zamýšlela nad otázkou, jak lze prostřednictvím filmu vyjádřit něco natolik nehmotného a smysly obtížně vnímatelného, jako je oběh financí. Corina Ileaová následně v příspěvku „Imagined Memories: An Unaccomplished History“ zpochybnila možnost získat přístup k minulosti a paměti prostřednictvím umělecké produkce na příkladu filmu AUDITIONS FOR A REVOLUTION. První odpolední panel tematicky cílil na postavení migrantů z východoevropských zemí na Západ a jejich reprezentaci ve filmu: Christina Stojanova vystoupila s příspěvkem „On the Edges of Paradise: Migrants in Post-communist Cinema“, Miklos Saghy s příspěvkem „Go West! — Travels from East to West in Hungarian Movies after the Communist Era“ a Cristina Șandruová s „Watching the New 'Subaltern' in Britain: the East-Central European Migrant and Its Filmic Avatars“. Poté následovala druhá zvaná přednáška, které se ujala Ewa Mazierska. Ta se zamyslela

nad relevancí postkoloniální teorie pro analýzu kinematografií východní Evropy. Prvním typem kolonialismu v tomto prostoru je ruský kolonialismus v období před pádem Berlínské zdi, který se dle autorky projevoval politickou hegemonií, ale nikoliv kulturní dominancí. Druhým kolonialismem je pak kolonialismus západní, který situoval obyvatele východního bloku do rozmanitějších pozic ve vztahu k Západu.

Poslední panel zahájili Alex Cistelean („The Place of Criticism in Realism. On the Social Dimension in the Romanian New Wave Cinema“) a Radu Toderici („Romanian Realism before the New Wave: What Was Wrong with the Miserabilist Cinema of the '90s?“) analýzou realismu v rumunských filmech po roce 1989. Irina Trocanová se v závěru konference zaměřila na proměny v oblasti filmové kritiky po přesunu odborného psaní o filmu do online sféry.

Jak již bylo řečeno, mezinárodní účast na konferenci zatím není příliš rozsáhlá, což definuje jak okruh prezentovaných témat, tak charakter diskuzí (nikoliv výhradně v negativním smyslu). Může to být způsobeno i určitými předsudky o Rumunsku, a to nejen týkajícími se vědy. Tyto předsudky jsou však v mnoha případech neopodstatněné a všude — na konferenci i jinde v Kluži — u mne převažoval pocit, že jsem opravdu vítaným hostem. V oblasti vědy bylo na kvalitně zorganizované konferenci CineMedia možné zažít opravdu intenzivní debaty a získat hodnotnou zpětnou vazbu k vlastní práci. Kluž samotná je pak rozkvétající město s příjemnými kavárnami a restauracemi a, v neposlední řadě, Transylvánským filmovým festivalem, který se každoročně koná právě v době konference a příjemně zpestřuje akademické debaty o filmech.

Jan Hanzlík

Z přírůstků Knihovny NFA

AGATHONIKIADIS, George

Na Moravě nekvete oliv / George Agathonikiadis. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2015. -- 209 s. -- O autorovi - Vzpomínková kniha řeckého filmového a divadelního režiséra, který v letech 1949–1983 žil Československu, kde vystudoval textilní průmyslovku a režii na FAMU, přináší literární zpracování jeho vlastních, osobitě pojatých zážitků z dětství. -- ISBN 978-80-7422-448-5 (brož.)

AMERICAN

American film history : selected readings, 1960 to the present / edited by Cynthia Lucia, Roy Grundmann, and Art Simon. -- 1st publ. -- Chichester : Wiley Blackwell, 2016. -- xv, 497 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu, o editorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Druhý svazek autoritativní antologie filmologických esejů k mnohavrstevnatým dějinám amerického filmu zkoumá v kulturním, sociálním, politickém a technologickém kontextu stěžejní témata, tendence a události v americké kinematografické historii od poloviny 60. let 20. století až po současnost. Přístupně strukturovaný svazek sleduje celou řadu zásadních témat, od revizionistického žánru a struktury vyprávění, metody cinéma vérité, nezávislého a avantgardního filmu až po vliv televize a nových elektronických médií. -- ISBN 978-1-118-47512-6 (brož.)

BIRD, Daniel

Borov abecedár / Daniel Bird, Michael Brooke ; [z anglického originálu ... přeložili Zuzana Dudášová, Michal Michalovič a Rastislav Steranka]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2016. -- 84 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Cinestézia - knižná edícia časopisu Kino-ikon). -- Úvod, předmluva ke slovenskému vyd., poznámky na s. 76, filmografie W. Borowczyk - Analytický portrét filmaře a výtvarníka polského původu Waleriana Borowczyka a přehled jeho kariéry formou malé en-

cyklopedie, kde každé písmeno abecedy zastupuje jeden koncept, který jedinečným způsobem osvětluje jeho filmy a další uměleckou tvorbu. Drobná publikace má sloužit jako příručka svého druhu k Borowczykovým bizarním, podivným, exotickým a zejména hermetickým světům a zároveň má nabídnout 26 miniaturních skic k tématům, které si zaslouží další zkoumání. - Název originálu: Boro's dictionary / Bird, Daniel ; Brooke, Michael. -- [London] : Arrow Films, 2014. -- ISBN 978-80-85187-72-4 (brož.)

COMPANION

A companion to film comedy / edited by Andrew Horton and Joanna E. Rapf. -- 1st pbk ed. -- Chichester : Wiley Blackwell, 2016. -- xii, 571 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, o autorech a editorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie ve studiích čtyřia dvaceti angloamerických filmologů zkoumá různorodosti a složitosti mezinárodní filmové komedie zahrnující tvorbu od éry němých filmů až po současnost, a to z celého světa, včetně Evropy, Středního Východu a Asie, stejně tak jako USA. Tyto odborné eseje mapují nespočetné způsoby, jak komické filmy reflektovaly a ovlivňovaly historii, kulturu, politiku a společenské instituce. Stejně tak se zabývají různými oblastmi a typy žánru filmové komedie (groteska, romantická, satirická, ironická, situační a konverzační komedie), jednotlivými umělci a režiséry a širšími tématy, včetně genderových a sociálně-politických otázek v komedii. Každé téma je zasazeno do svého formativního společenského, kulturního a politického kontextu. -- ISBN 978-1-119-16955-0 (brož.)

ČERNÝ, Jiří

-na bílém : hudební publicistika 1980–1989 / Jiří Černý ; [k vydání připravil Lubomír Houdek ; odborná redakce Jaroslav Riedel]. -- 1. soubor. vyd. -- Praha : Galén, 2016. -- 451 s. -- (Olivovníky). -- Poznámka vydavatele - Rejstřík - Třetí svazek autorizovaného souborného vydání hudební publicistiky Jiřího Černého, jehož šedesá-

tiletá novinářská praxe a půl století soustavného psaní o hudbě budí již léta zasloužený respekt. Jiří Černý byl mnohdy přímým účastníkem toho, co podstatně měnilo tvář naší hudební scény, a tak jeho recenze, rozhovory a komentáře cenným způsobem přispívají ke zmapování naší i zahraniční populární hudby v druhé polovině 20. století. -- ISBN 978-80-7492-249-7 (váz.)

ČESKÝ

Český a polský dokumentární film v éře evropeizace = Czeski i polski film dokumentalny w czasach europeizacji / Jadwiga Hučková, Jan Křipač, Iwona Łyko (eds.). -- Vyd. 1. -- [Praha] : Národní filmový archiv, 2015. -- 240 s. : il. -- Souběžný polský text - Předmluva, poznámky v textu, citáty, grafy, diagramy, o autorech - Rejstřík jmenný a filmů - Kolektivní monografie je antologií textů filmových teoretiků, dramaturgů a tvůrců. Autoři se formou úvah, esejů a odborných studií zamýšlejí nad stavem současné dokumentaristiky po vstupu České republiky a Polska do Evropské unie. Reflektují institucionální, produkční, stylové a tematické proměny, kterými dokumentární tvorba v posledním desetiletí prošla. -- ISBN 978-80-7004-164-2 (brož.)

DIGITALK

DiGiTalk : ideas, experiences and figures on digital cinema from DigiTraining Plus 2015, Prague and Bratislava, 26th - 30th august 2015 / [edited by Peter Bosma ; supervision Elisabetta Brunella]. -- Milano : MEDIA Salles, [2015]. -- 63 s. : barev. il., portréty, mapy. -- Tabulky, grafy, diagramy - Obsahuje též: APK stands alongside Czech exhibitors / Ondřej Šír, s. 6 - Audience development : a common goal for the cinema exhibitors' community and the EU / Pavlína Kalandrová, s. 7 - Film sound technology in the digital era / Michal Pajdiak, s. 13 - Cinema-going and state support in the Czech republic / Marek Loskot, s. 14 - Film heritage for future generations / Michal Bregant, s. 15 - Audience building the experience of Aeroškola / Linda Arbanová, s. 26 - Brožura shrnující informace, fakta a zkušenosti s digitalizací kin, které byly předneseny jednotlivými mluvčími z různých zemí během 12. ročníku vzdělávacího kurzu pro kinaře organizovaného společností MEDIA Salles DigiTraining Plus, který se konal v srpnu 2015 v Praze a Bratislavě. Shrnutí informací a zkušeností z různých evropských zemí je doplněno statistickými údaji o postupu digitalizace kin (k 1. 1. 2015). Českou republiku na kurzu prezentovali Linda Arbanová, Michal Bregant, Pavlína Kalandrová, Marek Loskot, Michal Pajdiak, Ondřej Šír, jejichž příspěvky jsou zařazeny v tomto sborníku. -- ISBN 9788890516658 (brož.)

DIGITALK

DiGiTalk : ideas, experiences and figures on digital cinema from DigiTraining Plus 2014, Munich and Lake

Constance - Germany, 9th-13th july 2014 / [edited by Jorien Schoeltens ; supervision Elisabetta Brunella]. -- Milano : MEDIA Salles, [2014]. -- 61 s. : barev. il., portréty, mapy. -- Tabulky, grafy, diagramy - Obsahuje též: A new lease of life for heritage films / Tereza Czesany Dvořáková, s. 27 - Brožura shrnující informace, fakta a zkušenosti s digitalizací kin, které byly předneseny jednotlivými mluvčími z různých zemí během 11. ročníku vzdělávacího kurzu pro kinaře organizovaného společností MEDIA Salles DigiTraining Plus, který se konal v červenci 2014 v Mnichově a Kostnici. Shrnutí informací a zkušeností z různých evropských zemí je doplněno statistickými údaji o postupu digitalizace kin (k 1. 1. 2014). Českou republiku na kurzu prezentovala Tereza Czesany Dvořáková, jejíž příspěvek je zařazen v tomto sborníku. -- ISBN 9788890516641 (brož.)

DU

Du cinéma plein les yeux : affiches de façade peintes par André Azaï ; sous la direction de Natacha Laurent. -- Toulouse : La Cinémathèque de Toulouse ; Portet-sur-Garonne : Loubatières, 2013. -- 185 s. : il. (převážně barev.), faksim., portréty. -- Autor předmluvy Martine Offroy - Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 182, rejstřík - Výpravná kolektivní monografie, vydaná u příležitosti padesátého výročí Filmotéky v Toulouse, představuje unikátní sbírku 184 velkoformátových, ručně malovaných nástěnných filmových plakátů (v průměru 5 m x 2 m), které vytvářel od poloviny 60. let do poloviny 70. let v jediném exempláři na zakázku pro kino La Royal v Toulouse místní natěrač a malíř André Azaï. -- ISBN 978-2-86266-700-3 (váz.)

DVOŘÁK, Tomáš

Pražské biografy : pomíjivé kouzlo temných sálů / Tomáš Dvořák, Jan Rousek. -- Praha : Muzeum hlavního města Prahy, 2016. -- 197 s., [14] s. obr. příl. : il. (některá barev.), faksim., mapy + 1 složená faksim. plánu Prahy. -- Úvod, adresáře - Bibliografie - Doprovodná publikace ke stejnojmenné výstavě, realizované v Muzeu hlavního města Prahy od dubna 2016 do února 2017, obsahuje vedle výkladových textů zejména bohatý obrazový materiál ze sbírek Muzea hlavního města Prahy i dalších pamětových institucí či dokumentačních korporací, případně sbírek soukromých — plakáty, dobové fotografie, historické plány Prahy s lokacemi biografů a kin i jejich programy představuje místa filmových projekcí v metropoli od konce 19. století až dodávající minulosti s nezaměnitelnou „patinou“ vytvořenou dlouhými léty provozu. -- ISBN 978-80-87828-17-5 (brož.)

ENDANGERING

Endangering science fiction film / edited by Sean Redmond and Leon Marvell. -- 1st publ. -- New York ; Lon-

don : Routledge, 2016. -- x, 289 s. : il. -- (AFI film readers). -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech a editorech - Bibliografie v textu - Kolektivní monografie zkoumá hlediska, z jakých je sci-fi film nebezpečným a ohrožujícím žánrem. Sborník dokazuje, že sci-fi filmová moc spočívá v její schopnosti zobrazit „jiné“ světy, které napadají a narušují životní podmínky „reálného“ světa či samotnou podstatu lidské existence. Prostřednictvím analýz nejrozmanitější škály filmů z Evropy, Asie, Severní a Jižní Ameriky kniha nabízí jedinečný interdisciplinární pohled na vývoj a vnímání tohoto žánru. -- ISBN 978-1-138-79263-0 (brož.)

EUROPEAN

European film market 11-19 feb 2016 : catalogue / [editors Alexa Stümpke, Friederike Krentz]. -- [Berlin : Internationale Filmfestspiele Berlin], 2016. -- 396 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- Adresáře - Rejstřík názvový - Katalog Evropského filmového trhu, který je každoročně součástí festivalu Berlinale, obsahuje přehled nejruznějších filmářských korporací s kontakty, profilem a personálním zastoupením na festivalu. Další podstatnou část katalogu tvoří údaje o prezentovaných filmech. -- (Brož.)

FILM

Film Bild Kunst : visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms / herausgegeben von Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand. -- Marburg : Schüren Verlag, 2016. -- 336 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Zürcher Filmstudien ; Bd. 35). -- Úvod, poznámky v textu, citáty, filmografie v textu, o autorech a editorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvový - Kolektivní monografie jedenácti filmologů z univerzit v Curychu, Antverp, Lausanne a Utrechtu analyzuje estetiku filmového obrazu v předklasické kinematografii — s důrazem na druhou dekádu (tedy léta kolem a po roce 1910). Příspěvky zkoumají stylistiku filmu hlavně v průsečíku vizuální kultury své doby. Přitom je pozornost soustředěna na různá média a jejich tehdy zavedený repertoár výrazových prostředků. Filmové odkazy na okruh motivů a stylistiku deskového malířství 19. a počátku 20. století, včetně jejich afinity k ornamentu, hrají právě takovou roli jako mediální transformace živých obrazů, tehdy jedna z vlivných performativních praxí. -- ISBN 978-3-89472-835-9 (brož.)

GARCIA, Jean-Pierre

Cinéma irlandais / Jean Pierre Garcia & Klaus Gerke ; [Estelle Epinoux, Doloré Aloia]. -- Paris : K.films Editions, 1996. -- 92 s. : il., portréty, mapa. -- Poznámky v textu, adresáře, o autorech - Bibliografie na s. 84–85, rejstřík filmů a režisérů - Katalog ke stejnojmenné retrospektivní přehlídce irské kinematografie na 15. MFF v Amiens 1996 obsahuje úvodní historický nástin vývo-

je této národní kinematografie, po kterém následuje v chronologickém sledu přehled všech promítaných filmů se základními filmografickými údaji a obsahovou anotací. -- ISBN 2-910557-06-5 (brož.)

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón

Kinolandie / Ramón Gómez de la Serna ; přeložil Jiří Kasl ; [doslov napsala Marcela Vrzalová Hejsková]. -- 1. vyd. -- [Chomutov] : L. Marek, 2015. -- 152 s. -- Poznámky v textu, citáty - Svěrázná fantaskní novela jednoho z nejvýraznějších autorů meziválečné avantgardy ve Španělsku je podobenstvím, ve kterém specifické město Kinolandie, jež vzniklo a žije jen pro filmové umění, představuje pokroucenou vizi budoucího světa jako velkovýrobu kýče a křiklavého bulváru. - Název originálu: Cinelandia / Gómez de la Serna, Ramón, 1888-1963. -- Madrid : Valdemar, 1995. -- ISBN 978-80-87127-71-1 (brož.)

HERBERT

Herbert Lom, nejslavnější český herec na světě : skutečný život inspektora Dreyfusa / [Zdeněk Bauer a kol.]. -- V Praze : Nakladatelství Zdeněk Bauer, 2015. -- 241 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Citáty, výňatky, poznámky v textu, ediční poznámka, teatrografie a filmografie H. Loma - Bibliografie na s. 237–240 - Unikátní biografie světově proslulého česko-britského herce Herberta Loma (1917–2012), který se prosadil v anglosaském filmovém průmyslu tak, jako doposud nikdo z českých rodáků před ním ani po něm. Představitel více než stovky filmových rolí, opakovaně obsazovaný jako protihráč řady předních filmových hvězd. Kniha pojednává o jeho rodině, o útěku před nacismem a cestě za úspěšnou filmovou kariérou, o jeho zapojení do protinacistického odboje ve Velké Británii. Těžištěm knihy jsou Lomovy herecké filmové aktivity na pozadí studené války. Své místo ale mají i hercovy návraty do Prahy. -- ISBN 978-80-905864-2-0 (váz.)

KLIMEŠ, Ivan

Kinematografie a stát v českých zemích 1895-1945 / Ivan Klimeš. -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016. -- 575 s. : il. -- (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis ; vol. 15). -- Kniha vznikla ve spolupráci s Národním filmovým archivem - Úvod, poznámky v textu, soupis vyobrazení, zkratky, anglické a německé resumé - Bibliografie na s. 295–318, rejstřík filmů a jmenný - Kniha předního českého filmového historika, která je příkladem sebevědomého dialogu domácího badatele s progresivními tendencemi ve světové filmové historiografii posledních třiceti let, sleduje formování postoje státu ke kinematografii v českých zemích po dobu pěti desetiletí od vynálezu filmu, a to v rovině politické, hospodářské i kulturní. Hlavními tématy knihy jsou

otázky regulace oboru (i jejího očekávání ze strany veřejnosti), využití média v politických zápasech i k reprezentaci státu, otázka letitého zápasu o plnou a veřejnou akceptaci filmového média jako kulturního fenoménu, ale i třeba otázka filmového média jako zvláštní „rezonanční desky“, která zesiluje a zrcadlí politické, hospodářské, sociální i kulturní problémy doby. Důsledně zdrojovaný text doplňují pečlivě vybrané a komentované tabulky s kvantitativními údaji a přílohy s edicemi klíčových historických pramenů. -- ISBN 978-80-7308-641-1 (váz.)

KOELTZSCH, Ines

Praha rozdělená i sdílená : česko-židovsko-německé vztahy 1918-1938 / Ines Koeltzsch ; [z německého originálu přeložil Petr Dvořáček]. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2015. -- 342 s. : il., faksim., mapy. -- (Židé - dějiny - paměť ; sv. 03). -- Předmluva k českému vyd., poznámky v textu, tabulky, zkratky, o autorce - Bibliografie na s. 307-337, rejstřík jmenný - Monografická studie o česko-židovsko-německých vztazích v meziválečné Praze. Německá kulturní a sociální historička v ní na příkladu úřední statistiky, komunální politiky, intelektuální veřejnosti a populární kultury včetně kinematografie zkoumá, jak Pražané vytvářeli, vyjednávali i překračovali vlastní skupinové představy i obrazy jiných. Ukazuje, že konstrukce národní identity v hlavním městě Československa nebyly navzdory jejich zdánlivé všudypřítomnosti stabilní a pevně dané. - Název originálu: Geteilte Kulturen : eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag (1918-1938) / Koeltzsch, Ines, 1977-. -- München : Oldenbourg Verlag, 2012. -- ISBN 978-80-7422-421-8 (váz.)

KOŘÍNEK, Pavel

V panelech a bublinách : kapitoly z teorie komiksu / Pavel Kořínek, Martin Foret, Michal Jareš. -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2015. -- 447 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- Úvod, poznámky v textu, redakční poznámka, slovníček pojmů, anglické resumé - Bibliografie na s. 404-427, resjtřík jmenný - Kolektivní monografie si klade za cíl přehledně pojednat a k dalšímu použití nabídnout rozličné koncepty i přístupy, jimiž lze komiksové texty (ať už konkrétní osamocené, nebo v nejrůznější definovaných souborech) novými způsoby číst a interpretovat, zkoumat i analyzovat. Pozornost je věnována například vztahům komiksu k různým charakterizačně-stratifikačním systémům v kultuře (komiks jako médium, žánr, umění), tematizována je ale i komiksová vícekódovost (obraz v komiksu, text v komiksu) či způsoby, jimiž komiks vypráví (specifické formální prostředky, narace, serialita). Samostatné kapitoly jsou pak věnovány též tématům produkčně-prezentačních aspektů (publikační tvar) a participantům (autor, produk-

ce, čtenář) komiksového kulturního pole. Závěrečná kapitola v základních souřadnicích zachycuje historii odborného zkoumání komiksu od jeho nesmělých počátků až k dnešnímu celosvětovému rozmachu tzv. comics studies. -- ISBN 978-80-7470-113-9 (brož.)

KULTURA

Kultura a totalita. III, Revoluce / Ivan Klimeš, Jan Wientdl (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2015. -- 513 s. -- (Varia ; 41. sv.). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie věnovaná tematickému těžišti „revoluce“ je třetím výstupem několikasvazkového komplexu, který na materiálu umělecké kultury především českých zemí zkoumá v interdisciplinárním dialogu nejrozmanitější projevy „totálních“ forem a rámců, které provázejí éru modernity. Revoluce — téma přítomného svazku — je chápána jako dějinný zlom ve vývoji společnosti; přichází s otázkou konfliktu starého a nového a má stejně jako válka rozměr situační. V centru zkoumání každodennosti se ocitnou zejména sociokulturní aspekty, důsledně propojené analýzami konkrétních uměleckých či umělekohistorických vztahů. Témata každodennosti, všednosti, nabyta ve světle současných debat o konfliktech (náboženské, válečné, politické, privátní povahy) nové aktuálnosti. Společným jmenovatelem příspěvků jsou právě reflexe paradoxu vyplývajícího ze střetu mezi různorodými umělecky zpracovanými projevy každodennosti v jejich střetu s totalitními kulturněpolitickými postupy. -- ISBN 978-80-7308-637-4 (brož.)

MEDIENWISSENSCHAFT

Medienwissenschaft : východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií / Kateřina Krtilová, Kateřina Svatoňová (eds.) ; [z němčiny přeložili Martin Ritter, Martin Pokorný, Petr Mareš]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2016. -- 410 s. : il., faksim., portréty, mapy, 1 plán. -- (Vizuální studia ; sv. 5). -- Předmluva, poznámky v textu - Rejstřík - Antologie představuje specifický teoretický směr uvažování o médiích, který značně problematizuje dosavadní historické a archeologické pojetí média a posouvá ho do odlišných teoretických a zejména filozofických kontextů. Zahrnuje základní, doposud nepřeložené texty německé teorie a filozofie médií: jednak texty mezinárodně známých autorů, jednak programové texty současné teorie a filozofie médií a také novější texty k aktuálním otázkám výzkumu médií, kultury a techniky od renomovaných autorů. Knihu tvoří tři tematické okruhy: reflexe pojmu média, výzkum kulturních technik a otázky performativity v estetické praxi. Teoretické texty doplňují rozhovory s Lorenzem Engellem, Bernhardem Siegertem a Dieterem Merschem. -- ISBN 978-80-200-2565-4 (brož.)

MORAVEC, Václav

Média v tekutých časech : konvergence audiovizuálních médií v ČR / Václav Moravec. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2016. -- 188 s. : barev. il., mapa. -- (Společnost ; sv. 13). -- Autor předmluvy Ivo Možný - Úvod, doslov, poznámky v textu, grafy, diagramy, zkratky, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 171–178, rejstřík - Monografická studie vysokoškolského pedagoga a známého moderátora a dramaturga České televize se zabývá digitální mediamorfózou, resp. jejími vybranými důsledky v ČR. Snaží se pojmy jako nová média, interaktivita, virtualita, digitalizace, participace, uživatelská tvorba a globalizace zasadit do českého kontextu. Přibližuje změny v chování uživatelů audiovizuálních médií: kupříkladu na masovém nástupu nového typu sociálního aktéra — produčitele, jenž kombinuje role producenta a uživatele, na domestikaci technologických novinek, jakými jsou tzv. chytré televizory a mobilní telefony. -- ISBN 978-80-200-2572-2 (brož.)

RANDÁK, Jan

V září rudého kalicha : politika dějin a husitská tradice v Československu 1948–1956 / Jan Randák. -- Vyd. 1. -- Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2015. -- 403 s. : il., portréty, faksim. -- (České dějiny ; sv. 9). -- Úvod, poznámky v textu, anglické a německé resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 383–396, rejstřík jmenný - Monografie českého historika se zabývá obrazem husitství a užíváním husitské tradice v době prvních let vlády komunistické strany v Československu, kdy obraz středověkého husitství využívali představitelé vládnoucí diktatury k ospravedlnění svých mocenských nároků. Sloužila jim k tomu odborná i popularizační tvorba, média, školní výuka, ale i nejrozumnější osvětové i kulturní aktivity. -- ISBN 978-80-7422-373-0 (NLN : váz.). -- ISBN 978-80-7308-597-1 (Univerzita Karlova, Filozofická fakulta : váz.)

RIVETTE

Rivette : 25. 4. – 17. 5. 2016, Ponrepo - kino Národního filmového archivu / [koncepce, texty a překlady Milan Klepíkov ; redakce Václav Kofroň]. -- Praha : Národní filmový archiv, 2016. -- 21 s. : il., portréty. -- Programový katalog k přehlídce sedmi filmů francouzského režiséra Jacquesa Rivetta (1928–2016), která proběhla v archivním kině Ponrepo na jaře 2016, nedlouho po umělcově smrti. Brožura je sestavena z anotací k promítaným snímkům, z rozhovoru se samotným režisérem, z výňatků názorů, vzpomínek, vyznání a kritik od jeho kolegů, spolupracovníků a filmových kritiků a historiků. -- (Brož.)

ROUTLEDGE

The Routledge encyclopedia of film theory / edited by Edward Branigan and Warren Buckland. -- 1st publ. in pbk. -- London ; New York : Routledge, 2015. -- xl, 526 s. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Mezinárodní kompendium předkládá souhrn základních myšlenek a konceptů, na kterých staví filmová teorie od počátku dvacátého do počátku jedenadvacátého století. Texty, které připravil kolektiv 50 akademických odborníků, přehledně a srozumitelně definují a analyzují krok za krokem mnoho základních pojmů v teorii filmu. -- ISBN 978-1-138-84915-0 (brož.)

SRBA, Bořivoj

Prozření Genesiovo : inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945 / Bořivoj Srba. -- Vyd. 1. -- V Brně : Janáčkova akademie múzických umění, 2014. -- 651 s. : il. (některé barev.), portréty. -- (Acta musicologica et theatrologica, ISSN 1212-1614 ; 19). -- Poznámky na s. 551–609, anglické resumé - Rejstřík jmenný a názvů her - Monografie předního českého teatrologa podává úhrnný, syntetický obraz vývoje všech pražských činoherních divadel v pomnichovském období a letech druhé světové války. Jednotlivá zjištění jsou výsledkem nejen důkladného studia pramenů a literatury, ale i autorovy schopnosti vidět divadlo v širších kontextech kulturních i společensko-politických. Srba navázal na svou knihu O nové divadlo — Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945 (1988), v níž ve formě několika problémových studií podal obraz zejména inscenační tvorby tří vůdčích osobností divadelní avantgardy a aktivit mladé nastupující generace. -- ISBN 978-80-7460-043-2 (váz.)

STUFKENS, André

Joris Ivens : filmař světa / André Stufkens ; [překlad: Iva Honsová ; odborná redakce: Petr Kubica]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 518 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (edice 20/21). -- Autorka předmluvy: Marceline Loidanová-Ivensová - Úvod, výňatky, poznámky v textu, kalendárium a filmografie J. Ivense, o autorovi - Bibliografie na s. 497–509, rejstřík - Kniha se chronologicky věnuje dvaceti dokumentům nizozemského filmaře Jorise Ivense (1898–1989), jež nahlíží v širokém dobovém kontextu a ve vzájemné provázanosti. Odhaluje jejich inspirační zdroje, reflektuje produkční souvislosti, zkoumá filmový jazyk, přibližuje proces restaurování a nechává zaznít dobové ohlasy. Knihu uzavírá filmová vzpomínka Rogera Busschotse a pro české vydání napsaná kapitola o filmu Prvá léta, který byl natáčen také v poválečném Československu. -

Název originálu: Joris Ivens : werelddcineast / Stufkens, André, 1955-. -- Nijmegen : Europese Stichting Joris Ivens, 2008. -- ISBN 978-80-7331-381-4 (brož.)

TALPOVÁ, Sylva

Kapitoly o dabingu / Sylva Talpová. -- 1. vyd. -- V Brně : Janáčkova akademie múzických umění, 2013. -- 58 s. -- (Úvahy a názory ; 5. sv.). -- O autorce - V útlé knižce autorka, zkušená dabérka, seznamuje s počátky dabingu ve světě i u nás, s tím jak se dělal a dělá dabing, s typy převodů do jazyka příjmové země, s názory na vývoj, kvalitu i budoucnost dabingu. Sama účinkovala ve více jak třiceti dabovaných filmech, televizních filmech a seriálech. -- ISBN 978-80-7460-044-9 (brož.)

TANEC

Tanec a balet v Čechách, Čechy v tanci a baletu / Helena Kazárová (ed.). -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2015. -- 111 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- V tiráži správné vnočení: 2016 - Úvod, poznámky v textu, citáty, o autorech - Bibliografie v textu - Sborník ze stejnojmenné konference, která se konala 30. listopadu 2012 na pražské AMU, představuje zajímavý pohled na taneční dění v Čechách a na jeho osobnosti, které prosluly i v mezinárodním kontextu. V první části se autorky zabývají lidovým a společenským tancem v českém prostředí, ve druhé části osudy osobností a děl českého baletu ve 20. století, třetí část představuje retrospektivu vývoje vysokoškolských forem studia tance a poslední čtvrtá část sborníku se tematicky věnuje bohemikálním tématům v baletu přelomu 18. a 19. století a reflexi tance a baletu v českém tisku na počátku minulého století. -- ISBN 978-80-7331-371-5 (brož.)

TAYLOR, Richard

Filmová propaganda : Sovětské Rusko a nacistické Německo / Richard Taylor ; [z anglického originálu přeložila Petruška Sustrová ; doslov napsal Petr Kopal]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2016. -- 429 s. : il. -- (Šťastné zítřky ; sv. 20). -- Předmluva k českému vyd., poznámka k českému překladu, poznámky na s. 320–366, citáty, výňatky, o autorovi - Bibliografie na s. 380–406, rejstřík - Historicko-kritická analýza, ve které britský filmový teoretik a politolog srovnává historické pozadí, témata a variace filmové propagandy v totalitních režimech sovětského Ruska a nacistického Německa, usilujících o vytvoření ideálního „nového člověka“ k obrazu svému, ať již na základě uvědomělé třídní příslušnosti nebo stejně uvědomělé příslušnosti rasové. Své rozborů a teze autor dokumentuje na několika příznačných hraných i dokumentárních filmech (Deset dní, které otřásl světem, Tři písně o Leninovi, Alexandr Něvský, Pád Berlína, Triumf vůle, Věčný Žid, Ohm Krüger, Kolberg), u kterých se věnuje především významovému

poselství. - Název originálu: Film propaganda : Soviet Russia and nazi Germany / Taylor, Richard, 1946-. -- London. -- 266 s. : čb. il. -- ISBN 978-80-200-2534-0 (váz.)

TŘI

Tři oříšky pro Popelku / Pavel Skopal (ed.) ; [texty Lukáš Skupa ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2016. -- 249 s. : il., portréty, faksim. -- Údaje převzaty ze hřbetu a tiráže - Předmluva, výňatky, citáty, poznámky v textu, chronologie, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 224–229, rejstřík filmů a jmenný - Kolektivní monografie věnovaná různým aspektům digitálně zrestaurovaného filmu Václava Vorlíčka Tři oříšky pro Popelku (1973) v sedmi původních studiích podrobně popisuje a analyzuje vznik filmového projektu na počátku normalizace, kulturní a politické souvislosti mezinárodní koprodukce, filmový styl a vyprávění, proměnu distribuce filmu v kinech a televizi v Československu a Norsku, postupné vytváření kulturní pozice filmu u norského a německého publika a kritický diskurs v československém normalizačním tisku. Studie skládají dohromady komplexní obraz příčin toho, že se Tři oříšky pro Popelku staly nejoblíbenějším vánočním snímkem hned v několika různých zemích s odlišnými tradicemi a kulturou. Součástí knihy jsou dva obsáhlé rozhovory s režisérem (první se věnuje tématu dětského filmu a koprodukce, druhý je zaměřen na inspirace a produkci Tři oříšků pro Popelku). Nechybí ani podrobná chronologie mapující dění kolem tohoto filmu v letech 1960 až 1981 a především Archivní edice s řadou unikátních dobových dokumentů, které provázely přípravu a natáčení (např. koprodukční smlouva mezi studiem DEFA a Filmovými studiemi Barrandov, zápisy z porad či cestovní zprávy). -- ISBN 978-80-7004-173-4 (brož.)

VACOVSKÁ, Andrea

Typografie filmových titulků : úvodní titulky v československém hraném filmu 1945–1993 / [koncepte, text, vedení rozhovorů, grafická úprava a sazba] Andrea Vacovská. -- Vyd. 1. -- Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2016. -- 143 s. : il. (některé barev.), faksim. -- Autor předmluvy Karel Haloun - Poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé - Bibliografie na s. 142 - Publikace, která jako stejnojmenná výstava v pražské Galerii Czechdesign (20. 6. – 13. 7. 2016) vychází z autorčiny diplomové práce v Ateliéru tvorby písma a typografie na pražské UMPRUM, mapuje produkci a výtvarnou úroveň úvodních a závěrečných titulků v českém hraném filmu v období znárodnění kinematografie od čtyřicátých do raných devadesátých let. Přináší nejen rozsáhlou sbírku ukázek samotné typografie, ale také rozhovory (Josef Hanuš, Rostislav Vaněk, Aleš Najbrt, Lukáš Fišárek) a texty zabývající se

předdigitálními technologiemi výroby titulků, souvislostmi, významem a historií tohoto média. -- ISBN 978-80-87989-16-6 (brož.)

VANÝSEK, Jiří

Sny v šeru kina : poznámky k fenoménu filmové identifikace / Jiří Vanýsek. -- Vyd. 1. -- Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2016. -- 60 s. -- (Úvahy a názory ; 8. sv.). -- Úvod, závěr, o autorovi - Bibliografie na s. 58-60 - Tématem teoretické úvahy je princip identifikace ve filmu a její zásadní vliv na diváka. -- ISBN 978-80-7460-095-1 (brož.)

WARHOL, Andy

Popismus : šedesátá léta očima Andyho Warhola / Andy Warhol, Pat Hackettová ; přeložil Jiří Hanuš. -- 1. vyd. -- Praha : Argo, 2016. -- 377, [16] s. obr. příl. -- Předmluva, o autorovi - Kniha je věrným a upřímným záznamem vzrušené doby 60. let 20. století a zároveň kaleidoskopem drbů, anekdotických historek i niterných zamyšlení, ve kterých americký umělec Andy Warhol zachycuje atmosféru umělecké bohémy a popkultury v New Yorku 60. let. - Název originálu: Popism / Warhol, Andy, 1928-1987 ; Hackett, Pat. -- New York : Penguin Books, 2007. -- ISBN 978-80-257-1773-8 (váz.)

ZEMANOVÁ, Zuzana

Písničky pro (ne)všední den : písňové texty v české populární hudbě 60. let / Zuzana Zemanová. -- 1. vyd. -- Olomouc : Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2015. -- 234 s. : barev. il., portréty, faksim. -- (Litera libera ; sv. č. 4). -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, ediční poznámka, filmografie, české a anglické resumé, o autorce - Prameny, bibliografie na s. 211-218, rejstřík věcný a jmenný - Kniha představuje písňové texty v české populární hudbě 60. let 20. století jako pozoruhodnou, dosud přitom spíše opomíjenou součást literární historie. Autorka nastiňuje typologii dobové popmusic (tzv. taneční hudba versus nově se rodící, progresivní směr hudby beatové čili rockové), především však věnuje pozornost vývoji textů od konce padesátých let do konce let šedesátých. Všímá si jejich proměny z hlediska témat, obsahu či užitých jazykových prostředků, ale reflektuje i posun v chápání samotné funkce populární hudby. Ukázky z díla několika významných textařů (Vratislava Blažka, Jana Schneidera, Zdeňka Rytíře či Pavla Chrastiny) autorka dává do souvislosti s tendencemi platnými v daném období obecněji, jako jsou počátky českého muzikálu, sblížování hudby s poezií, prolínání žánrů, adaptace češtiny v rockové hudbě apod. -- ISBN 978-80-87895-41-2 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

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

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@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.

Současné české seriály

(uzávěrka 31. července 2016)

Původní seriálová produkce v posledních čtyřech letech hýbe domácí televizní scénou. Zvláště po nástupu generálního ředitele ČT Petra Dvořáka, který si její oživení vytyčil jako jeden z klíčových bodů svého programu, se stala ohniskem konkurenčního boje mezi soukromými stanicemi a televizí veřejné služby. V řadě případů sklízí nové vedení ČT nadšenou chválu komentátorů, dlouhodobě frustrovaných pověstnou zakonzervovaností Kavčích hor – dvojblok detektivky PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ a průkopnického sitcomu ČTVRTÁ HVĚZDA, vysílaných od počátku roku 2014, si dokonce vysloužil žurnalistické označení „velká pondělní televizní revoluce“.

První kanál České televize soutěží se soukromými konkurenty jejich vlastními zbraněmi: do čtyř, nebo dokonce pěti primetímů za týden, tedy stejně jako Nova a Prima, umísťuje původní seriály a série, přičemž většina z nich představuje veřejnoprávní verze tradičních seriálových žánrů (krimi, sitcom, soap opera). Na ČT 1 se stabilizují programová seriálová okna: pondělní kriminalistické (PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ, VRAŽDY V KRUHU), páteční rodinné (VYPRÁVĚJ, PRVNÍ REPUBLIKA, NEVIDITELNÍ) atd. Na vývoji nových veřejnoprávních seriálů se podílejí lidé, kteří za Dvořákem přišli z Novy (Jan Maxa, Radek Bajgar, Tomáš Feřtek, Jan Prušinovský ad.) a navázali na předchozí úspěšnou éru „nováckých“ seriálů (KRIMINÁLKA ANDĚL, COMEBACK, OKRESNÍ PŘEBOR).

Vztahy mezi soukromými a veřejnými zájmy dále komplikuje dynamicky rostoucí sektor nezávislých televizních producentů, kteří velkou část nových seriálů pro ČT vyrábějí, ať už formou zakázky, nebo koprodukce (k nejvýznamnějším hráčům patří firmy Dramedy, Logline, Bionaut, Offside Men a FilmBrigade). Někteří tito producenti experimentují se skupinovým psaním, charakteristickým pro dlouhohrající seriály typu Ulice, a ČT se nebrání ani adaptování osvědčených zahraničních vzorů (KANCL, DOKTOR MARTIN), metodě jinak typické pro soukromé televize.

Přibližně ve stejné době, kdy Dvořák ohlásil svůj program postavený na oživení původní dramatické tvorby, spustila svou seriálovou, respektive sériovou produkci místní pobočka nadnárodní korporace HBO Europe (TERAPIE, HOŘÍCÍ KEŘ, AŽ PO UŠI). Nejnovějším trendem jsou seriály internetové, z nichž největší pozornosti se těší KANCELÁŘ BLANÍK z produkce Stream.cz. Není divu, že růst prestiže seriálové tvorby do televize přivedl — po vzoru angloamerické *quality television* — renomované filmové tvůrce, a to nejen mainstreamového typu (Jan Hřebejk, Petr Jarchovský), ale i vyloženě artového zaměření (Marek Najbrt, Robert Sedláček, Bohdan Sláma, Petr Zelenka, Radim Špaček). Otázkou do budoucna zůstává, jak seriálová zkušenost ovlivní jejich tvorbu pro kina.

Tyto a další související trendy badatelům otevírají neobyčejně zajímavé pole pro výzkum proměn domácí seriálové produkce, její návaznosti na film, na českou seriálovou tradici a na mezinárodní vývoj. Jestliže se česká mediální studia dosud věnovala primárně recepci seriálů, připravované číslo *Illuminace* se zaměří na jejich produkci a programování. Naše redakce uvítá příspěvky pohlízející na seriály z níže uvedených perspektiv, ale bude otevřená i jiným tématům:

- Veřejnoprávně-institucionální: rozhodování o výběru námětu, tvůrců a koproducenta, schvalování, producerské a dramaturgické vedení, hodnotové rámce klíčových aktérů.

- Byznysově-producentské: strategie nezávislých producentů pracujících na zakázkách a ko-produkcích s ČT, místo seriálové tvorby v jejich portfoliu, stabilní týmové skupiny a osobní vazby s tvůrci.
- Esteticko-tvůrčí: tvůrčí metody ve vývoji a realizaci, autorské a skupinové psaní, proměny technik natáčení, výsledný seriál jako index produkčního procesu.
- Programově-tržní: strategie programového okna, návaznosti na předchozí produkty, konkurenční vymezování vůči produktům soukromých televizí, vliv sledovanosti na vnitřní hodnocení a další osudy seriálu.

2/2017

Současný český audiovizuální průmysl

(uzávěrka 28. února 2017)

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 szczepan@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 navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

NFA

Knihovna Národního filmového archivu

Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1

studovna v centru Prahy nad kinem Ponrepo v krásném prostředí historického Konviktu s kavárnou

otevírací hodiny pro veřejnost

Út: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Čt: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Pá: 9.00–12.00

tel. +420 778 487 865

knihovna.nfa.cz

Největší specializovaná filmová knihovna v České republice je otevřena studentům, pedagogům, vědeckým pracovníkům, novinářům a veřejnosti. Zájemcům o studium filmu nabízí:

- přes 1 000 časopiseckých titulů z domova a ze zahraničí od počátků filmu do současnosti;
- filmové scénáře k české filmové tvorbě;
- knižní fond a další sbírky o rozsahu 123 000 knihovních jednotek;
- archiv článků z denního tisku s filmovou tematikou od roku 1939 do současnosti;
- volný přístup k on-line *Katalogu* a článkové *bibliografické databázi* (178 000 záznamů) na arl.nfa.cz;
- přístup k původní *Digitální knihovně NFA* (325 000 stran) na library.nfa.cz;
- přístup ke statisícům faktografických záznamů filmů v licencovaných databázích *American Film Institute Catalog* a *Film Index International* s předplatným až do roku 2018;
- přístup k 9 500 titulů zahraničních periodik a dalších publikací ze společenskovedních oborů v elektronické podobě v licencovaných fulltextových databázích *FIAFplus*, *Film @ Television Literature Index with Fulltext* a *Academic Search Complete* s předplatným až do roku 2018;
- přístup do mediální databáze *Anopress.cz* s archivem;
- přístup do největšího novinového stánku ve světě *Library PressDisplay* (2 000 titulů v den vydání);
- vzdálený přístup do všech licencovaných databází a informačních zdrojů 24 hodin denně pro registrované uživatele Knihovny NFA.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

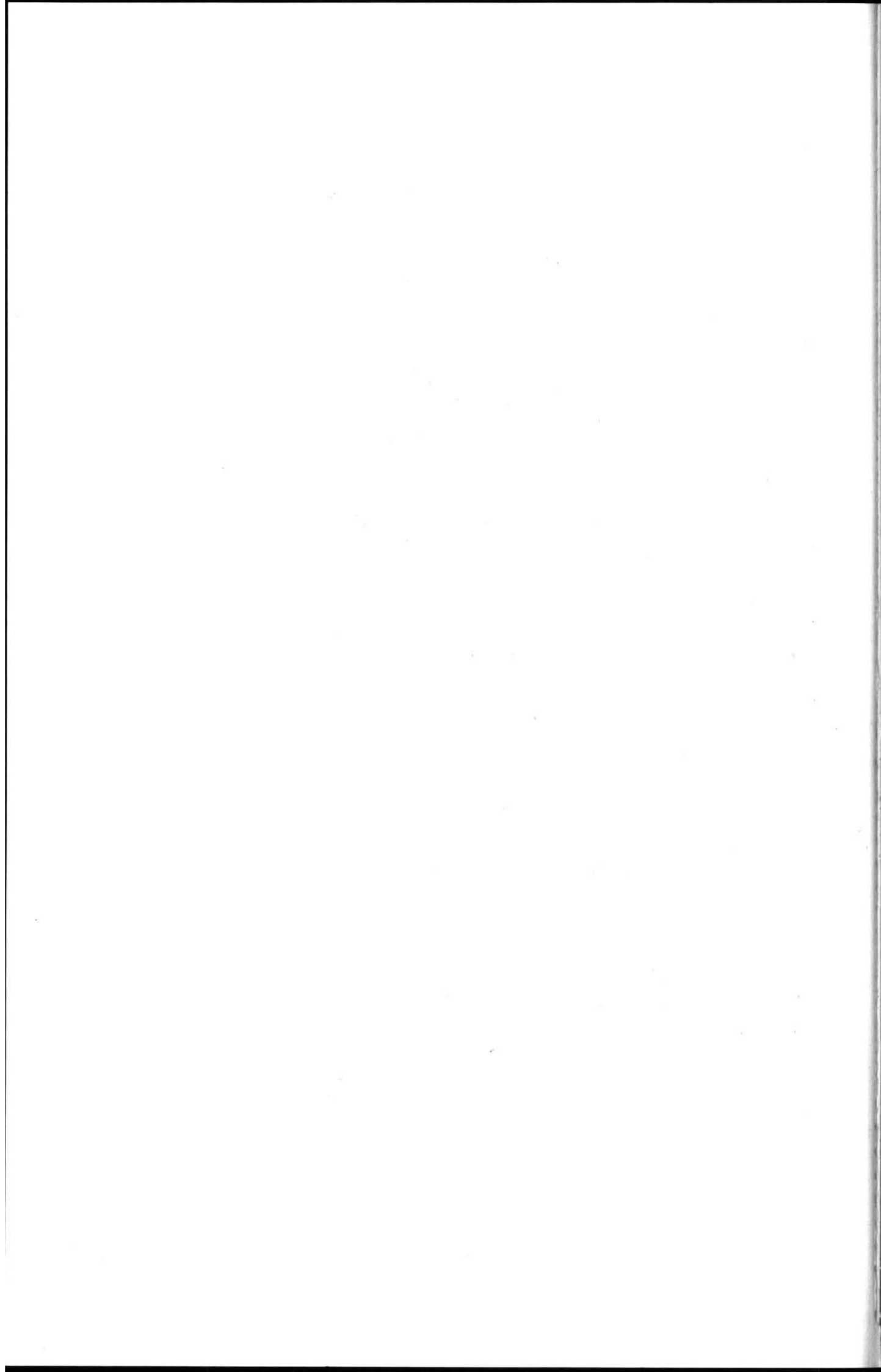
Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz
226 211 860 / linka 20





Mezinárodní festival
dokumentárních filmů

20th Jihlava International
Documentary Film Festival

25. — 30. 10. 2016
dokument-festival.cz

Ji.hlava 20'



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2016

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Anna Batistová, Petr Bednařík, Petr Bilík, Jindřiška Bláhová, Karel Čada, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Petra Hanáková, Radomír D. Kokeš, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová

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.

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)

www.laboratory.cz

Tisk / Print: Helma Beta, spol. s r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červenci 2016. /

The manuscript was submitted in July 2016.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku

vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- 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: tomas.fojtik@nfa.cz, telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

Prices include postage. Sales and orders are managed by Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: tomas.fojtik@nfa.cz, tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. / Iluminace is available electronically through Scopus, ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv

CONTENTS ILUMINACE 2/2016

THEMED ARTICLES

Editorial

Maria Vinogradova: Socialist Movie Making vs. Gosplan.

Establishing an Infrastructure for the Soviet Amateur Cinema

Melinda Blos-Jáni: Excavating Amateur Films from the Socialist Romania.

Making Sense of Cine-amateur History Through Oral Histories and Educational Handbooks

Veronika Jančová: A Semi-professional or a "Professional Amateur"?

Filmmaking between Amateurism and Professionalism

Kateřina Svatoňová: (Non)professional Experiments with a Family.

Family Films (of Jan Kučera) as an Example of Artistic Practice

ANALYSIS

Aleš Merenus: Excellent Theater as a Nice Film or Archeology of HRÁTKY S ČERTEM

INTERVIEW

Kateřina Krtilová – Johannes Bennke: Technology of Senses — Towards Philosophy of Digital Media.

An Interview with Mark Hansen

35029/2016/2

Knihovna Národního filmového archivu



10114996

OBSAH ILUMINACE 2/2016

ČLÁNKY K TÉMATU

Editorial

Maria Vinogradova: Socialistická filmová tvorba vs. Gosplan.

Budování infrastruktury sovětského amatérského filmu

Melinda Blos-Jániová: Pátrání po ztracených obrazech.

Dějiny rumunského amatérského filmu z pohledu orální historie a vzdělávacích příruček

Veronika Jančová: Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“?

Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem

Kateřina Svatoňová: (Ne)profesionální experimenty s rodinou.

Rodinné filmy (Jaroslava Kučery) jako příklad umělecké praxe

ANALÝZA

Aleš Merenus: Výborné divadlo jako hezký film aneb Archeologie filmových HRÁTEK S ČERTEM

ROZHOVOR

Kateřina Krtilová – Johannes Bennke: Technologie vnímání — k filozofii digitálních médií.

Rozhovor s Markem Hansenem