

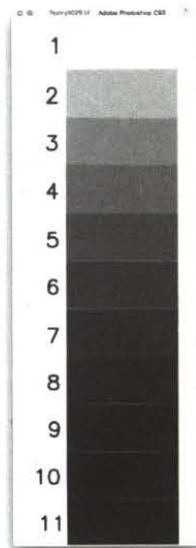


ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2016



VOZORT



Front cover / Na obálce:

Foto ze seriálu CÍRKUS BUKOWSKY / Photo from CÍRKUS BUKOWSKY TV series

© Česká televize — Dagmar Vyhnálková

ILUMINACE

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

4 / 2016

Ročník / Volume 28

TÉMA / MAIN TOPIC:
SOUČASNÉ ČESKÉ SERIÁLY

OBSAH

Články

Mikołaj Kunicki: A Church-State Conflict. Jerzy Kawalerowicz's MOTHER JOAN OF THE ANGELS and Cinematic Projections of Catholicism in Władysław Gomułka's Poland	5
--	---

Články k tématu

Editorial	25
Jakub Třešňák: CIRKUS BUKOWSKY jako odraz organizačních proměn České televize	27
Michal Šašek: Odložená resuscitace dětské seriálové tvorby. Analýza vzniku a fungování specializovaného veřejnoprávního kanálu pro děti Děčko z hlediska vývoje hrané seriálové tvorby	47
Lucie Králová: „Head and Stomach“. Formát <i>masterclass</i> jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: Současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky	61

Analýza

Radomír D. Kokeš: MODRÉ STÍNY coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce	97
---	----

Hlasy z praxe

Petr Szczepanik: Potřebovali jsme vytvořit stroj, ve kterém by autoři mohli růst. Rozhovor s Radkem Bajgarem.....	125
--	-----

Rozhovor

Jan Černík: Výuka scenáristiky a vznik screenwriting studies. Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem	134
--	-----

Ad fontes

Jiří Kutil: Filmový technický sbor (1946–1965)	145
Jiří Novotný: Politická tabu českého dokumentárního filmu. Censurní sbor kinematografický v letech 1928–1939.....	150

Obzor

Martin Mišúr: Analyticky nejistá i široce přístupná. Filmová propaganda v podání Richarda Taylora	154
--	-----

Přílohy

Přírůstky Knihovny NFA.....	161
-----------------------------	-----

CONTENTS

Articles

- Mikołaj Kunicki:** A Church-State Conflict. Jerzy Kawalerowicz's
MOTHER JOAN OF THE ANGELS and Cinematic Projections of Catholicism
in Władysław Gomułka's Poland 5

Themed Articles

- Editorial 25
- Jakub Třešňák:** CIRKUS BUKOWSKY as a Reflection of Organizational Changes
in Czech Television..... 27
- Michal Šašek:** The Postponed Resuscitation of the Production of Children Series. Analysis
of the Establishment and Operation of „Děčko“ — the Specialized Public Service TV Channel
for Children — in Terms of Development of the Live-action Series Production 47
- Lucie Králová:** “Head and Stomach”. The Masterclass Format as a Basis for the
Exploration of Conceptions of Documentary Filmmaking in the System of Public Service
Broadcasting: Current Trends in Documentary Filmmaking in Europe as Practiced
by the Public Service Broadcasting in Denmark, Sweden and Czech Republic..... 61

Analysis

- Radomír D. Kokeš:** MODRÉ STÍNY as a Restrained Detective Story.
Emphasizing, Repression and Traditions of Crime Fiction 97

Film Industry Voices

- Petr Szczepanik:** We Needed to Create a Machine in which the Authors Could Grow.
An Interview with Radek Bajgar 125

Interview

- Jan Černík:** Teaching Screenwriting and the Emergence of Screenwriting Studies.
An Interview with Ian W. Macdonald 134

Ad fontes

- Jiří Kutil:** Film Technical Board (1946–1965)..... 145
- Jiří Novotný:** Political Taboos of Czech Documentary Film.
Film Censorship Board in the years 1928–1939..... 150

Horizon

- Martin Mišúr:** Analytically Uncertain and Widely Accessible.
Film Propaganda Presented by Richard Taylor 154

Appendices

- New Acquisitions of the NFA Library 161

Mikołaj Kunicki

A Church-State Conflict

Jerzy Kawalerowicz's MOTHER JOAN OF THE ANGELS and Cinematic Projections of Catholicism in Władysław Gomułka's Poland

"There is something, which exists outside of our senses, something, which cannot be explained. Perhaps this thing is God. Only faith gives answers to such questions, but only to those who seek it. I do not possess this faith or the thirst for it. I do not dwell on the issue of whether God exists."¹⁾

Jerzy Kawalerowicz (1922–2007)

Released in 1961, Jerzy Kawalerowicz's film *MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW* (Mother Joan of the Angels, 1961) remains a classic of art cinema. Set in 17th century Poland, the movie is based on Jarosław Iwaszkiewicz's novella, which took inspiration from the 1634 case regarding the possession of French nuns in Loudun. Rather than reconstructing specific historical events and the oppressive climate of the Counter-Reformation, Kawalerowicz and his script writer, Tadeusz Konwicki, aimed to express opposition to "the external restrictions placed on man whether these are Catholic or not."²⁾

Intriguing and Aesopian, the film was largely perceived as concerned with contemporary issues and references. It could hardly be viewed otherwise, especially given the context of the Church-State conflict, the battle over the symbolic millennial anniversary of Polish statehood and Christianity, which consumed much of Władysław Gomułka's fourteen year rule. For Church leaders, Kawalerowicz's movie constituted an atheistic attack on cloistered communities. For communist leaders and non-believers, the film unmasked obscurantist myths and religious oppression as well as pathologies resulting from repressed sexuality behind convent walls.

In this article, I argue that both sides misunderstood Kawalerowicz's work and instrumentalized it in their duel between confessional and secular identities, a duel over the

1) Krzysztof Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu 1955–1970* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004), p. 254.

2) Paul Coates, *The Red and the White: The Cinema of People's Poland* (London and New York: Wallflower Press, 2005), p. 187.

ownership of Polish national identity. The affair illustrated the growing tensions between the Catholic hierarchy and the party establishment. It also pointed to dilemmas experienced by members of the Polish artistic intelligentsia during the time of this conflict between religious and political elites. Last but not least, *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* adds to our understanding of the uneasy relationship between filmmakers associated with the Polish School and religion.

Transcripts of meetings of Komisje Ocen Scenariuszy (the Script Assessment Commissions) and Komisje Kolaudacyjne (the Commissions of Film Approval) attest that high-ranking officials paid close attention to film industry and cinematic projections of religiosity. Both of these part-government, part-industry commissions were headed by the chairman of Naczelny Zarząd Kinematografii (the Chief Board of Cinematography) and populated by representatives of zespoły filmowe (film production units), party officials in charge of culture and propaganda, censors, and the directors and scriptwriters of assessed films. Their verdict mandated the admission of movies for production and distribution. It is important to keep this process in mind. All movies discussed in this article reflected the personal choices as well as the artistic and socio-political perspectives of their filmmakers. In other words, these films were not made on the demand of the government. One can argue that party bigwigs showed more concern about potential accusations of anti-clericalism than the filmmakers, who, not surprisingly, fought for the completion of their projects, while also trying to stay faithful to their artistic vision. In this respect, the long assessment debate on Kazimierz Kutz's *MILCZENIE* (*Silence*, 1963) offers an invaluable account of the polyphonic realm shared by the ruling regime and Polish cinema.

A few words are needed about film production culture in Poland. Although state-owned, the Polish film industry became relatively de-centralized in 1955 with the creation of film production units. Part-artistic, part-economic enterprises, film units included directors, writers, literary critics, and production managers. Similar institutions existed, in one or another form, in socialist Czechoslovakia and Hungary.³⁾ We should keep in mind that cinema in the Soviet bloc was not a mere extension of party ideology and propaganda. With the exception of the period of Socialist Realism, the relationship between the party state and filmmakers was determined by the regimes' policies toward the intelligentsia and oscillated between official dictation, mutual accommodation, and artistic autonomy. At times, cinematographers were even able to capitalize on the vicissitudes of party politics. The case of *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* provides a good illustration of this point.

From Détente to the Millennium Battle: An Overview of Church-State Relations in Gomułka's Poland

The end of Stalinism in Poland and Władysław Gomułka's return to power in October 1956 marked a crucial paradigm shift in the history of Polish communism, namely the

3) On film production units see Marcin Adamczak, Piotr Marecki, Marcin Malatyński (eds), *Film Units: Restart* (Kraków-Łódź: Korporacja Halart, 2012).

adoption of a specifically Polish road to socialism that blended Marxism and nationalism. The post-Stalinist People's Poland was a socialist state, but — above all — it was presented as the end result of historical processes that promoted the Polish nation state. For the Communist Party, the growing reliance on ethnocentric nationalism resulted in a transformation into a nationalist-populist regime, which reached its climax during the 1967–68 anti-Semitic campaign. The initial reforms implemented in 1956 were ground-breaking. The heavy sentences meted out to a few notorious Stalinist henchmen “solved” the problem of punishing those truly responsible for the Stalinist terror. The party also sought to consolidate its popularity by stressing its patriotic credentials in the struggle against the Nazi occupiers and rehabilitating former Home Army soldiers. By halting collectivization, Gomułka partly succeeded in bridging the gap between the regime and the peasant masses. Cuts in military spending, new housing projects, and moderate pay increases improved living standards. By abandoning the doctrine of Socialist Realism and lifting the requirements of ideological orthodoxy in the spheres of culture and science, Gomułka won the compliance of numerous intellectuals and artists. This cultural relaxation went hand in hand with the advent of the Polish School, a generation of filmmakers who raised Polish cinema to international prominence in the 1950s and early 1960s.

To restore the party's authority, Gomułka needed to re-establish working relations with the Church, which enjoyed support among peasants and the new industrial labour force often recruited from the religious countryside. He released Cardinal Stefan Wyszyński from a three-year long detention, reintroduced religious instruction in the public schools, and provided outlets for the Catholic intelligentsia. The former editors of *Tygodnik Powszechny*, who had been first suspended and then replaced by pro-regime Catholics in 1953, once again took over the publication of the weekly. A small number of independent Catholic candidates ran in the elections for parliament, where nine of them formed the Znak (Sign) caucus. The group's two leaders, Jerzy Zawieyski and Stanisław Stomma, had access to both Gomułka and Wyszyński. In response to these overtures, in January 1957 the episcopate urged Catholics to cast their votes in the general elections.

By the late 1950s and early 1960s Gomułka had backtracked, applying the brakes to reform and shifting to authoritarian positions. The honeymoon with the Church was over. In the fall of 1956, Wyszyński, the Primate of Poland, launched the Great Novena, a nine-year mass campaign of spiritual preparation for the millennial anniversary of Christianity in Poland. The focus of the celebrations of the Virgin Mary saw a replica of the holy icon of the Black Madonna of Częstochowa travel across the country from diocese to diocese. Gomułka was alarmed. Wyszyński's mobilization of popular religiosity had deep political implications. The Primate disentangled himself and his flock from the secular communist state and offered an alternative community, founded on ethno-religious identity. Both Wyszyński and Gomułka perceived themselves as great patriots and the unquestioned leaders of the nation: a new confrontation was inevitable. The communist leader pursued a strategy of calculated harassment. During the early 1960s, the government removed religious instruction from the public schools, cancelled building permits for new churches, and extended the military draft to clerics. The security police expanded the network of informers among the clergy and lay Catholics. The rest of the decade was marked by constant pitched battles, media and propaganda campaigns, and cultural wars that escalated

in 1965–66, during the rival anniversary ceremonies of the Polish Millennium. A *détente* in Church-State relations resumed only after Gomułka's fall in December 1970.

Religion and the Polish School

The production and release of *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* took place during the Great Novena campaign, but months before the escalation of the Church-State conflict. The questions at hand are: How did the cinema of People's Poland deal with religion up to this point and during the Millennium battle? Did the regime conduct vast anti-clerical campaigns with the use of cinema? How did bishops assess the burgeoning Polish film industry? The answers to these questions are extremely nuanced.

To begin with, we must take a look at the use of film during Stalinism. Under the dictate of Socialist Realism, Polish cinema had excelled in producing factory production dramas, ideologically rigid biographical epics, vigilante thrillers about unmasking saboteurs, and light-hearted comedies. Both feature and documentary films tended to avoid Church-related subjects and, by extension, the growing oppression against members of the clergy. The exception was the state official newsreel service, *Polska Kronika Filmowa* (the Polish Film Chronicle), which reported on the 1953 show trial of Bishop Czesław Kaczmarek of Kielce — even though it did not inform about the subsequent arrest of Cardinal Stefan Wyszyński, Primate of Poland.

This curious absence of anti-clerical propaganda should be attributed to the regime's intention to not antagonize the Catholic masses. In the cases of Wyszyński and other detained clergymen, the government was keen to avoid turning them into martyrs. Above all, Socialist Realist cinema was not "atheist," in the sense that it did not directly attack the Christian religious worldview. Instead, it tried to secularize society by offering a vision of life without religion, and focused its criticism on the institution of the Church, bishops, priests, and specific manifestations of religiosity. To that end, the term "Catholic" was replaced by "clerical".⁴⁾

Although de-Stalinization removed the doctrine of Socialist Realism, it did not bring a revolutionary change in the cinematic projections of religious themes. Religion did not seem to be on the radar of the Polish School. Focusing their lens on the wartime experience and offering therapy to the brutalized and politically confused war generation, Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Kutz, Stanisław Różewicz, and Tadeusz Konwicki questioned the Polish patriotic canon and its glorification of romantic heroism and martyrdom. Sacrifice, one of the core themes of any religious doctrine and nationalist mythology, was approached with scepticism and caution. Here we should keep in mind that the historical and cultural revisionism of the Polish School attracted the criticism of Gomułka's watchdogs. The 1960 resolution of the Central Committee Secretariat of the party condemned some of these filmmakers for their pessimism, nihilism, Western influences, and opposition to the party programme.⁵⁾

4) Kornacki, p. 55.

5) Tadeusz Miczka and Alina Madej (eds), *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994), pp. 27–32.

It is not to say that the directors of the Polish School completely abstained from engaging with religious motives. Wajda's memorable cinematography in *POKOŁENIE* (A Generation, 1955), *KANAŁ* (Kanal, 1956) and *POPIÓŁ I DIAMENT* (Ashes and Diamonds, 1958) testifies to the director's frequent references to Catholic iconography. But religion and religiosity rarely stood at the central focus of Polish auteurs. It was a predominantly secularized milieu representative of the post-war progressive intelligentsia and their different personal backgrounds.⁶⁾ Indeed, as Krzysztof Kornacki argues, religious faith was the domain of secondary characters, whereas the main protagonists, male and female alike, displayed no interest in religion.⁷⁾ But to say that Wajda and other luminaries of the Polish School expressed disinterest in the society (that is, "religious society") that surrounded them is an overstatement. In his *CELULOZA* (Cellulose, 1954), a coming-out-age story of a young proletarian-turned communist, Jerzy Kawalerowicz presented a bleak image of interwar Poland, with its poverty, ignorance, anti-Semitism, and authoritarian government. One of the villains is a young Catholic priest who warns workers against the triple dangers of Communism, moral decadence, and Jews. Similar views combined with a contempt for working class youths came from the mouth of a chaplain in Wajda's *A GENERATION*. The profound anti-modernism, conservatism, bigotry, and anti-Semitism of the pre-war Polish Church were hard facts, not figments of the filmmakers' imaginations.

Wajda and Kawalerowicz directed their respective films in the waning years of Stalinism when rules of ideological orthodoxy still needed to be observed. During the Thaw and its aftermath a number of Polish filmmakers, both those close to the party and sceptics alike, made movies critical of the clergy, but not about religion per se. One notable exception was Jerzy Hoffman's and Edward Skórczewski's documentary *PAMIĄTKA Z KALWARII* (A Souvenir from Calvary 1958) about a pilgrimage to Kalwaria Zebrzydowska, one of the main religious centres in Poland. The directors filmed the site and the thousands of faithful there in the fashion of *Cinéma vérité*, without any off-camera commentary. This quasi-anthropological method did not sit well with censors who delayed the film's release until 1966, the year of the Millennium celebrations. Following several closed screenings with pre-selected and interviewed audiences, Ryszard Koniczek of the Department of Culture in the Central Committee of the party, assured his bosses that the majority of viewers interpreted the film as the portrayal of social backwardness and religious fanaticism.⁸⁾

Even more controversial was Kazimierz Kutz's feature *MILCZENIE* (Silence, 1963). Based on Jerzy Szczygieł's autobiographical novel, the movie was an Ingmar Bergmanesque tale of a teenage war orphan, Stach (Miroslaw Kobierzycki), who loses his sight after playing with explosives. Falsely accused of trying to murder a local parish priest (Kazimierz Fabisiak), he becomes the object of intense hatred, humiliation, and ostracism from the local community. The priest, who knows the truth and commands great respect among

6) While Munk and Kawalerowicz were atheists, Kutz declared himself as an agnostic. The cases of Wajda, Konwicki, and Różewicz are less clear. All three were raised in patriotic and practicing families. Yet the war-time experience constituted a dramatic turn. Konwicki fought in the guerilla units of the Home Army (Armia Krajowa, AK). Wajda also served in the AK and his father, a career military officer, was shot by the Soviets in the spring of 1940. All of these directors entered adulthood at the end of the war years and studied during the Stalinist period.

7) Kornacki, pp. 256–257.

8) Kornacki, p. 216.

the faithful, fails to help the boy, mostly due to the indecisiveness and cowardice caused by his impending senility. With help of a young nurse, Stach regains his internal strength and leaves the forsaken town, whereas the priest loses his prestige among locals and goes into lonely retirement. Rather than formulating an outright attack on the Church, the movie deals with the tragic fate of social outcasts, a society brutalized by war, social apathy, and intolerance generated by trauma and all-encompassing violence. According to Kutz, "some people expected an anti-clerical movie, whereas Catholics hoped that it would not hurt their feelings; I did not please either of the sides."⁹⁾ He instead aimed to make a film about an individual priest who is struck by dotage.

The records of the Script Assessment and the Film Approval Commissions not only reassert this view, but also present a much more nuanced picture. Everybody praised the film's courage and richness. *SILENCE* was a macabre, shocking portrayal of collective cruelty and social pathologies. "I demand a cruel and scary film," declared movie critic Krzysztof Teodor Toeplitz. "In this respect, *Silence* satisfies my appetite." He also saw the movie as likely to offend Catholics and the episcopate. "For believers and people sympathetic to or even tolerant of the Church, the character of the priest will be unacceptable." Filmmaker Aleksander Ścibor-Rylski opposed any changes in the script, particularly those that would humanize the priest. "I think that if the film takes a stronger anti-clerical line than our cinema has done so far, then we can afford it in 1962," he said. "We know that the attitude of the clergy toward us has become more hostile." Both Kutz and Szczygieł, the author of the script, suggested that the assessors somehow misinterpreted the character of the priest. According to the director, the priest was not a scoundrel, but a tragic figure unable to take a firm stance due to senile dementia. Chairman Tadeusz Zaorski, head of the Cinematography Committee, was not pleased with this interpretation, but approved the production of the movie.¹⁰⁾

When the Film Approval Commission met in May 1963 to discuss the film's distribution, there here was significant dissonance between party officials and filmmakers. The presence of Artur Starewicz, head of the Press Bureau of the Central Committee of the party, testified to the seriousness of the matter. In fact, Starewicz voiced strong reservations about the film and even questioned the original decision to allow its production. Although he did not view *SILENCE* as an anti-clerical movie, he anticipated hostile reactions, particularly in small-town Poland, and limited commercial success. Starewicz's solution was startling: while opposing the distribution of the film in Poland, he recommended exporting it and sending to international festivals.¹¹⁾

Filmmakers present at the meeting unanimously supported and praised Kutz's film. Jerzy Pomianowski of the Syrena production unit openly disagreed with Starewicz's recommendations. "Here we have an outstanding film [...], which should not be hidden from our audiences [...]," he stated. Ścibor-Rylski was even more militant: "We have an opportunity to influence society in the spirit of secularization; either we can show that certain problems do not matter or we can point to these values, which our society lacks." True,

9) Aleksandra Klich, *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna* (Kraków: Znak, 2009), p. 99.

10) Filmoteka Narodowa, Komisja Ocen Scenariuszy, A-214 poz. 277 (10 July 1962), *Milczenie*.

11) Filmoteka Narodowa, Komisja Kolaudacyjna, A-216 poz. 1 (15 May 1963), *Milczenie*.

SILENCE attacked bigotry and obscurantism, but it did not show disrespect for religiosity. For Toeplitz, Kutz's film was neither clerical nor anti-clerical. While MOTHER JOAN OF THE ANGELS attacked the institution of the convent, SILENCE had much in common with the prose of Catholic authors such as Graham Greene and Georges Bernanos. "Of course, if this film enters mass distribution it will be a dance party invitation for the episcopate," he joked. Zaorski clearly sympathised with the opinions of the filmmakers. In order to pacify Starewicz, he recommended preliminary screenings for small audiences.¹²⁾ The film premiered at the Venice Film Festival in 1963, went into distribution in Poland in September of the same year, and featured in retrospectives of Polish cinema in France, West Germany, and Brazil. As predicted, SILENCE precipitated official protests from Polish bishops who accused it of defaming religious feelings and the clergy.¹³⁾

Far more anti-clerical and anti-religious was DREWNIANY RÓŻANIEC (A Wooden Rosary, 1965) by Ewa and Czesław Petelski. Based on an autobiographical novel by Natalia Rolleczyk, the film lambasted the intolerable conditions, obscurantist pedagogy, and hypocrisy reigning in a pre-war orphanage for girls run by Catholic nuns. Unlike Kutz's SILENCE, which concludes on a somewhat optimistic note, the Petelskis' film offers no redemption. One nun replaces another and the gloomy existence of orphans continues, and will presumably persist as long as the Church remains in charge. The film divided members of the Film Approval Commission. While Tadeusz Konwicki criticized its sluggish pace, Minister of Culture Tadeusz Galiński saw it as depressing and likened the orphanage to a concentration camp. Wincenty Kraśko, head of the Department of Culture in the Central Committee of the Party, downplayed the film's anti-religious message, emphasizing instead that it targeted bad nuns and even followed the teachings of Pope John XXIII. Yet even he criticized the directors for not doing enough to elaborate on the historical context of the 1930s. Tadeusz Zaorski wondered whether it was the nuns or the actual poverty of pre-war Poland that should be held accountable for the mistreatment of the girls. Czesław Petelski did not hide his intentions: "Obviously, we did not count on (the acceptance of) Catholic viewers; they can cast malicious slurs on us."¹⁴⁾ Yet, speaking at the meeting of the Script Assessment Commission in 1963, he openly lamented: "I completely agree that if we wanted to make an atheist film, which undermines the existence of God, we would not be able to do it in this country."¹⁵⁾

Indeed, in comparison to Western European cinema, the Polish socialist film industry produced only a small number of anti-clerical film, never rivalling the rebellious zeal of Luis Buñuel or Federico Fellini's flamboyant mockery. Since the late 1950s filmmakers faced another scrutinizing body, which did not have any role in approving or banning film productions, but could easily influence the reception of any movie in Poland. In 1957 Polish bishops set up the Bureau of Episcopate's Commission for Film, Television, Radio and Theatre under the leadership of Reverend Kazimierz Chudy, SJ.

The Bureau divided assessed films into four categories: forbidden, not recommended, approved with serious reservations, and recommended. Its recommendations were com-

12) Ibid.

13) Kornacki, pp. 216, 386.

14) Filмотека Народова, Komisja Kolaudacyjna, A-216, poz. 27 (11 June 1964), *Drewniany różaniec*.

15) Kornacki, p. 23.

municated to the Episcopate, which forwarded them to dioceses. Local priests could use their pulpits and informal councils to influence their parish flocks. The recommendations included some films for and about children, but also such patriotic blockbusters as Aleksander Ford's mega-production *KRZYŻACY* (Knights of the Teutonic Order, 1960), the most popular film in the history of Polish cinema history. A landmark of National Communism and its vision of Polish history, the movie glorified the Polish-Lithuanian victory over the Teutonic Knights in 1410 and lambasted West German revanchism. At the same time, the Bureau condemned such achievements of the Polish School as Wajda's *ASHES AND DIAMONDS*, Munk's *EROICA*, Petelski's *BAZA LUDZI UMARŁYCH* (The Depot of the Dead, 1959), and Kutz's *NIKT NIE WOŁA* (Nobody's Calling, 1960). Ironically, the verdict of church experts mirrored that of the party government. While the Church admonished these films for anti-religiosity and amorality (with a strong emphasis on sexual scenes), the regime accused them of pessimism, rehabilitating the Home Army resistance, bourgeois formalism, and lack of endorsement for the political system.¹⁶⁾ However, Jerzy Kawalerowicz's two films, *POCIĄG* (Night Train, 1959) and *MOTHER JOAN OF THE ANGELS*, were in fact blacklisted by the Bureau of the Episcopate. Frequent references to the second title voiced at numerous script and film assessment meetings throughout the 1960s attest to the pivotal role of Kawalerowicz's film in bringing the subject of religion to movie screens in socialist Poland.

Mother Joan of the Angels: Director, Movie, Reception

Throughout his long career, Kawalerowicz always explored the entrapment of individuals by politics, worldviews, social codes, and war. His protagonists, often ambitious and sensitive, search for the meaning of their existence against restrictions imposed by socio-political, religious, and economic systems. Caught in webs of intrigue and subject to collective pressures, they struggle to retain their integrity, but end up paying the ultimate price: getting killed, betrayed, misunderstood, alienated and abandoned. It was these universal themes that placed the director outside the mainstream of Polish cinema, which tended to convey a highly national perspective. His unique visual style, stemming from a poetic imaginary and a painterly eye, oscillated between projections of vast, barren landscapes and claustrophobic, enclosed spaces. Like his contemporary Wajda, Kawalerowicz studied fine arts before moving into filming, but always avoided a baroque style.

Kawalerowicz's own biography, which included numerous conflict-ridden choices, bore significant resemblance to the dilemmas of the characters that populated his works. Even though he remained a communist party member from 1954 to 1990, Kawalerowicz actively struggled against the ideological pressures imposed on Polish filmmakers, first in his capacity as director of the Kadr Film Production Unit, and later as the President of the Association of Polish Filmmakers. Nevertheless, during the Martial Law period, to the dismay of numerous colleagues and friends, he sided with the regime. An atheist, Kawale-

16) Kornacki, pp. 31–32.

rowicz made his exit from filmmaking by directing the lavish blockbuster *QUO VADIS*, an adaptation of Henryk Sienkiewicz's novel about the persecution of early Christians in ancient Rome.

Kawalerowicz's early work reflected the turbulent politics of Stalinism and the impending Thaw. After directing *GROMADA* (*The Village Mill*, 1951), a compulsory Socialist Realist film, he embarked on much more complex projects, which, if they had been released earlier, could have established him as a pioneering filmmaker. His film *CELLULOSE*, which was set in the 1930s and depicts the tough life of the proletarian worker Szczęśny and his transformation into a communist, still partly followed the dictates of Socialist Realism, while also displaying a number of revolutionary innovations. It was probably the first Polish work to utilize and build upon the Neo-Realist approach to filmmaking. Superbly acted and dynamic, the film also contained strong dose of eroticism, which was a complete novelty in the puritan world of communist cinema. Made in 1953 (the year of Stalin's death), but released in 1954 as the Thaw was unfolding, *CELLULOSE* had a much weaker impact than it deserved.

His next film, the *RASHOMON*-like *CIEŃ* (*Shadow*, 1956), met a similar end. A man jumps off a train and dies. The authorities fail to identify him because he has no papers and his face is completely mutilated. Several characters try to guess who he was by linking him to their own past actions. In the first segment, two groups of resistance fighters having been misled by an agent provocateur massacre each other in a gunfight. The second part recalls the struggle of the security services against anti-communist guerrillas. When a police officer infiltrates the enemy, he is betrayed and narrowly escapes capture by killing everyone in the scene. Was his comrade a traitor or did the officer lose his nerve? In the final segment, a young worker is led astray by a saboteur and unleashes a deadly accident in the factory. The saboteur escapes. Could the dead man be him? The ideological platform of *SHADOW* (communist resisters, heroic security police, and evil spies) overshadowed its cinematic merits such as expressionist camera work, a plot that mixed flashbacks with a linear narrative, and an open ending. Kawalerowicz's next work, *PRAWDZIWY KONIEC WIELKIEJ WOJNY* (*The Real End of the Great War*, 1957) was an artistically less savvy, but equally riveting story of a traumatized concentration camp inmate who is unable to recover his sanity, re-connect with his wife, or function in the reality of peacetime.

His breakthrough came in 1959, with the release of *NIGHT TRAIN*. Set almost entirely in the eponymous night train heading towards the Baltic Sea coast, the film examines several characters who meet by accident: a young woman running away from her lover, a surgeon whose patient died on an operating table, the flirtatious wife of an elderly lawyer, a priest with a flock of pilgrims, and a murderer on the run. Each of them is lonely, and each one carries trauma. Nocturnal conversations reveal the passengers' thirst for love, empathy, and fulfilment. In the early morning hours, they witness the near lynching of the murderer. Shortly after the train reaches its destination, the passengers part ways. The universal character of the film was not missed by the jury of the Venice International Film Festival, which awarded Kawalerowicz the Georges Méliès prize and presented actress Lucyna Winnicka (also Kawalerowicz's wife) with an honourable distinction for her performance. *NIGHT TRAIN* also enjoyed a positive reception at home, though local film critics

seemed to ignore its universality and instead praised the director for capturing the microcosm of Polish contemporary society.¹⁷⁾

One year later, Kawalerowicz directed his best-known film, *MOTHER JOAN OF THE ANGELS*, which gained him as much fame and prestige, as it did notoriety. The movie begins after the execution of Reverend Garniec, who had been accused of a pact with the Devil that led to the possession of Joan (Lucyna Winnicka), Mother Superior of a remote convent. Joan refuses to repent and is subjected to public exorcisms that seem to have no effect. Meanwhile, the possession spreads throughout the convent. By the time the Jesuit investigator Reverend Suryn (Mieczysław Voit) arrives, all but one of the nuns, Sister Margaret (Anna Ciepielewska), claim to be possessed. Soon, Suryn is drawn to Joan who claims to be possessed by several demons. Instead of bringing calm and ending the spell, he descends into anxiety, doubt, despair, and madness. In fact, he falls in love with Joan, but refuses to admit it. Instead he interprets his emotional state as the work of the Devil. Suryn concludes that in order to save Joan he must absorb her demons. He decides to commit a mortal sin, which will deprive him of salvation, but will save Joan. He hacks to death innocent stable boys. Joan learns about Suryn's act from Margaret who has been seduced and abandoned by a young nobleman. As both women cry, their moans drown out the sound of a tolling bell.

It is tempting to interpret Kawalerowicz's film as a study of sexuality repressed by religious fanaticism. Both Suryn and Joan subject themselves to self-flagellation and Suryn runs away from Joan after she tries to kiss him. Reverend Brym (Kazimierz Fabisiak), a parish priest and one of a few voices of reason in this dark tale, denounces the exorcists who conduct their séances in public in the convent's chapel: "They say that if the people see the Devil, their faith in God and the Church grows. That's why they show such things to the people." Suryn replies, "Can you bring God to a man through the Devil?" To which Brym answers, "Who knows, Father [...]. Unless there are no devils in here at all."

The problem with this interpretation is that the devil constantly lurks throughout Kawalerowicz's movie: the devil of lust when the nobleman seduces Margaret only to desert her; the devil of hubris when Joan declares that if "one cannot be a saint, it's better of be damned;" the character of a petite nobleman, Wołodkiewicz, who is the spitting image of a devil from a folk tale and who corrupts all those around him; Reverend Garniec's illegitimate children who constantly play a game of lambs and wolves. The film's visual imagery only reinforces this notion, for example with the moon-like landscape that surrounds the white-walled convent or the dim, dark inn, where locals and guests alike indulge in drinking and sex and comment on Joan's possession like a choir in a Greek tragedy, and also where Suryn stays and kills the stable boys. Between these two buildings stands the stake at which Garniec was burned. If Kawalerowicz had aimed to make his film just for the sake of visual beauty and formalistic experiment, then the result is a success.

But there are other interpretations of *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* and this vicissitude of approaches makes it even more fascinating. The first one is that of feminism. Joan comes from an aristocratic family and being a nun does not suit her pride. In her final con-

17) Maria Oleksiewicz, 'Niebezpieczeństwa pewnej podróży', *Film*, vol. 14, no. 39 (1959), p. 4. See also Błażej Hrapkiewicz, 'Pociąg', *Kino*, vol. 44, no. 1 (2010), pp. 50–51.

versation with Suryn, she admits that she loathes her life in the convent. "Does eating beans in oil every day and praying constitute the path to salvation? I do not want such salvation," she exclaims. While flirting with her would-be seducer, Sister Margaret sings the following lines: "I would rather sing with the nuns in the convent than take a husband and much trouble of it. I would not mind singing matins at cold daybreak if this could save me from a husband's beatings." While seeking advice from a rabbi, who is his doppelganger, Suryn asks if women suffer. "Let them," answers the rabbi. "That's their fate." The priest wants to learn about the demons that have possessed Joan, but the rabbi is quick to point that the Jesuit is talking about his own demons. He scorns Suryn for wanting to learn too much too quickly. "Do you want to know all about demons? Let them enter your soul." Yet, he also declares, "I too know nothing." Can religion and theology provide the answers that men seek? Kawalerowicz doubts it, but does not rule it out. Indeed, the movie's protagonists are enmeshed in religious discourse and cultural conventions. One has to agree with a contemporary critic who interprets Kawalerowicz's movie as a tale that demonstrates the impact of culture on individuals if not that of cultural determinism.¹⁸⁾

Kawalerowicz and his scriptwriter Tadeusz Konwicki, himself a notable writer and filmmaker, stripped the plot from all historical embellishment and focused instead on "human nature [...] and two elements that shape it, love and faith." The director said, "The protagonists are people in cassocks who in the name of 'great love' preached by religion kill (their own) human love." Kawalerowicz had wanted to make this film a few years earlier, after *SHADOW* and before *THE REAL END OF THE GREAT WAR* but did not succeed.¹⁹⁾ He never fully elaborated on the reasons for this delay. It is plausible that his decision had to do with the brief thaw in Church-State relations in 1956–57. The transcript of the Script Assessment Commission, which met to evaluate Kawalerowicz's and Konwicki's text in January 1960 confirms this impression. At least ten people attended the meeting, among them Tadeusz Zaorski, deputy Minister of Culture and head of the Committee of Cinematography; Jerzy Putrament, a party big wig, diplomat, and writer; Stanisław Dygat, a popular writer and celebrity among the Polish artistic intelligentsia; several cinematographers and film critics; as well as Konwicki and Kawalerowicz. All participants praised the script and recommended its production, yet a sense of tension and uncertainty prevailed.

"While facing Catholic obscurantism," said Dygat, "I recommend adventurous steps, not the government's current policy, which I consider too hesitant." Cinematographer Ludwik Starski expressed even more zeal, suggesting the removal of all motifs that indicated insanity and the emphasis on a contemporary perspective. "Everything is presented in the context of the mentality in that period, in the context of a belief in the Devil" he complained. "This movie is somehow Catholic; we may believe that protagonists actually converse with Satan, who enters her (Mother Joan) and re-enters him (Father Suryn)." Putrament fully endorsed the script and pointed to the paramount importance of this project.

18) Krzysztof Świrek, 'Matka Joanna od Aniołów', *Kino*, vol. 44, no. 3 (2010), pp. 41–43. For other compelling interpretations of *MOTHER JOAN OF THE ANGELS*, see Alicja Helman, 'Matka Joanna od aniołów — przesłanie którego nie ma w opowiadaniu', *Kino*, vol. 20, no. 4 (1986), pp. 1–3, 26–28 and Seweryn Kuśmierczyk, 'Szkielet antropologiczny', *Kwartalnik Filmowy*, vol. 18, no. 17 (1997), pp. 78–84.

19) 'O swoich i cudzych filmach oraz o "Matce Joannie od Aniołów" mówi Jerzy Kawalerowicz', *Nowa Kultura*, vol. 9, no. 51–52 (1960), p. 10.

He asked Zaorski whether the details of Gomulka's meeting with Primate Wyszyński were already known. The outcome of the encounter between the party leader and the cardinal was likely to determine the future of Church-State relations in People's Poland. Putrament was pessimistic about the future of Kawalerowicz's project. In fact, he seemed to be provoking the authorities. "I talked about the meeting between Wiesław (Gomulka's wartime code name) and Wyszyński, and I am sure that in spite of its artistic value, they will be scared of the script, that they will not approve it for production," he cautioned. Still, Putrament recommended supporting Kawalerowicz and putting the movie into production. He described the film as not only anti-obscurantist, but also Freudian. "I came here because I think that you have a great weapon in your hand," he concluded. "You have the weapon that can hit very hard, but it can also do a lot of harm." Putrament expressed concerns about the pivotal scene, the conversation between Suryn and the rabbi, and hinted at a possibility of anti-Semitic resentment. "Here we have two systems of superstition, and this is quite explosive in our (Polish) situation. People will say, 'what have they done to priests?'-- the script indicates that the only wise man is a Jewish rabbi."²⁰⁾

Zdzisław Skowroński, a prominent script-writer, who could not attend the meeting, sent his comments. On the one hand, he praised the filmmakers for their courage to confront Catholicism and its pathologies; on the other, he charged Kawalerowicz and Konwicki with leniency in the treatment of the subject. Accordingly, the script lacked the power of Arthur Miller's *The Crucible*, which unmasked fanaticism and the complicity of ordinary people. As it stood now, the script did not go beyond showing a dozen "hysterical women." Skowroński doubted whether the film would appeal to mass audiences. Konwicki riposted that he and Kawalerowicz intended to make a film that would demonstrate fear and human demons, but would not cause any harm or mock anybody.²¹⁾ That was why they decided to focus on the romantic motive of Suryn's love for Joan, who, in contrast to Iwaszkiewicz's novella, would not be a mentally disturbed hunchback, but someone viewers could empathize with. Kawalerowicz added that he was not interested in offering a political and historical treatise; nor did he intend to present the nuns as hysteric and psychotic characters possessed by persecutory delusion. Rather, he aimed at examining human emotions and faith. Zaorski's closing remarks signalled the intentions of the authorities. The film carried significant risk, but, if well crafted, could influence the working class masses and contribute to the struggle against fideism. Sympathy for the protagonists should not obscure the atrocious conditions under which they operated. "There is no need

20) FilMOTEKA Narodowa, Komisja Ocen Scenariuszy, A-214 poz. 142 (26 January 1960), *Matka Joanna od aniołów*. Putrament's concerns about Polish anti-Semitism were closely related to his own biography. As a student, Putrament was a member of nationalist and anti-Semitic organizations All-Poland Youth and Camp of Great Poland. In the mid 1930s, he moved from the nationalist right to communism. Putrament features in Czesław Miłosz's *The Captive Mind* as Gamma.

21) Ibid. In an interview given in 1974, Kawalerowicz confirmed that while preparing the script, he and Konwicki surveyed the literature on Loudun. "One of the sources we surveyed were court medical records that diagnosed Mother Joan as schizophrenia and having an imaginary pregnancy," he said. "The historical Mother Joan was handicapped and mentally ill, but I did not intend to show a psychopath, a character who could arouse distaste among viewers." Jerzy Kawalerowicz, 'Nie podrabiać historii', *Film*, vol. 2, no. 17 (1974), p. 12.

to convince Kawalerowicz to make a good movie," he concluded. "He has excellent material in hand."²²⁾

Following the meeting, Kawalerowicz and Konwicki prepared the "directors' explanation," in which they reiterated their goals. They had clearly learned their lesson — the explanation related and adhered to those opinions voiced at the meeting of the Commission that emphasized a contemporary reading of their film. The film was to be a "polemic piece struggling for a materialist understanding of human nature." In a biting reference to the Marian apparitions that blossomed during the Great Novena campaign, Kawalerowicz and Konwicki declared that their story could have taken place both in the past when witches were burned at the stake and in the present, when "miracles still happened in some European capitals." They also accented the following priorities: the centrality of a love theme and its conflict with the attitudes imposed by religion; instilling empathy with the protagonists and their plight; a universal message; and absence of propagandist themes. They indicated the scarcity of liturgy in the movie in order to avoid accusations of blasphemy.²³⁾

These assurances were well received by the authorities. The movie was completed in the fall of 1960 and premiered in February 1961. It received positive reviews from Polish film critics, although a few criticized Kawalerowicz for removing the historical context of the Counter-Reformation, which was central to Iwaszkiewicz's novella.²⁴⁾ While reviewing the film for *Ekran* magazine, Stefan Morawski deemed it too abstract and open-ended, with an unresolved narrative. According to him, Kawalerowicz's movie wavered between fideism and atheism, addressed the presence of demons, and dismissed them as a silly play.²⁵⁾ However, the majority of prominent critics welcomed *MOTHER JOAN OF ANGELS* as "one of the most outstanding achievements of Polish cinema", to quote Bolesław Michałek.²⁶⁾

The Polish episcopate could not disagree more with this appraisal, however. Its secretary, Bishop Zygmunt Choromański, submitted three letters on 13 February 1961, one to the Minister of Culture and Arts, another to the Government's representative for Church-State relations, and the third to the Prosecutor General of the Polish People's Republic. All of them concerned Kawalerowicz's film, which was denounced as a blasphemous, atheistic, and deeply offensive to the Church and its congregation. "The whole movie," wrote Choromański, "mocks religious practices, church ceremonies and prayers; it intends to defame life in convents and the priesthood."²⁷⁾ Choromański cited the 1949 government decree on the freedom of conscience and religion, which prescribed prison sentences for anybody defaming religious feelings or attacking a specific congregation. He appealed to the government to ban the film. Bishop Jerzy Modzelewski of Warsaw described *MOTHER*

22) FN, KOS, A-214 poz. 142.

23) Kornacki, pp. 227–228, 240.

24) Waław Sadkowski, 'Matka Joanna od Aniołów', *Trybuna Ludu*, 11 February 1961.

25) Stefan Morawski, 'Ani ziemia ani niebo', *Ekran*, vol. 5, no. 14 (1961), p. 10.

26) Bolesław Michałek, 'Matka Joanna na targowisku', *Nowa Kultura*, vol. 10, no. 20 (1961), p. 10.

27) Letter from the episcopate to the Minister of Culture and Arts, Tadeusz Galiński, 13 November 1961. In: Peter Raina, *Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów, 1945–1989*, Volume 2: 1960–1974 (Poznań, 1995), pp. 86–87.

JOAN OF ANGELS as anti-religious and vulgar. In all probability, the bishop had not even seen the movie since he referred to it using a wording that would suggest a contemporary piece: "This film [...] distorts the life of nuns in convents, defames chaplains, and presents the character of prayers and ecclesiastical practices in a false way."²⁸⁾

The fact that Catholic bishops protested about a film release to the communist authorities testifies to the strength of the Church in post-Stalinist Poland, merely seven years after Stalin's death and Wyszyński's arrest. It is both ironic and foreboding, in the context of the democratic opposition of the 1970s, that on this occasion the bishops supported themselves with the appropriate legal and constitutional stipulations of the communist state. But Reverend Chudy of the Bureau of Episcopate's Commission for Film, Television, Radio and Theatre was in no mood for jokes when he classified Kawalerowicz's film as 'forbidden', the category reserved for those movies, plays, and broadcasts that stood contrary to Christian faith.²⁹⁾ Nor was the Primate of Poland: in one of his sermons, Cardinal Wyszyński described Kawalerowicz's work as "a glove thrown into the face of the Polish Catholic nation."³⁰⁾ Parish priests appealed to laymen to boycott screenings of the movie. The launch of a crusade against the movie was not lost on the *Nowa Kultura* weekly, which published a cartoon depicting numerous people queuing to see MOTHER JOAN OF ANGELS. Those leaving the cinema are pictured having devil's horns, hooves, and tails.³¹⁾ It is clear that Polish bishops and their cultural watchdogs did not keep up with the evolution of cinema; nor did they care about the artistic content of contextualization displayed by films relating to Catholicism.³²⁾ Their relationship with the 10th muse oscillated between the socio-cultural conservatism of the pre-war days and nationalistic projections familiar to the cinema of National Communism, which utilized Aleksander Ford's epic on the 1410 Battle of Grunwald for Germanophobia, one of the pillars of state-sanctioned ethnic nationalism in 1960s Poland.

Yet Catholic activists and journalists linked to *Znak* and *Tygodnik Powszechny* who often expressed deep reservations about Wyszyński's focus on the cult of the Virgin Mary, his use of plebeian Catholicism, and mass celebrations did not share the bishops' outrage about MOTHER JOAN OF THE ANGELS.³³⁾ Jacek Woźniakowski's review of the film in *Tygodnik Powszechny* attests to a more nuanced reception of Kawalerowicz's work. "I did not have the impression that the film constituted a blasphemous attack on religion," wrote Woźniakowski.³⁴⁾ But he did have mixed feelings. On the one hand, it was a high-calibre work, much more serious than suggested by rumours; on the other, the film reduced reli-

28) Letter from Bishop Jerzy Modzelewski to the Presidium of the National Council in Warsaw, 13 February 1961. In: *Przegląd*, vol. 3, no. 6 (2001), p. 19.

29) Kornacki, p. 386.

30) Henryk Mach, 'Matka Joanna i Episkopat', *Słowo Polskie* vol. 17, no. 115 (1961), p. 8.

31) *Nowa Kultura*, vol. 10, no. 8 (1961), p. 10.

32) Kornacki, p. 32.

33) Zawieyski considered the travelling replica of the Black Madonna of Czestochowa obscurantist and far from authentic religiosity. Stomma tried to win the Primate over to the idea of "the Church of quiet work," active in pastoral missions in the parishes, rather than in grand religious spectacles. See Mikołaj Stanisław Kunicki, *Between the Brown and the Red: Nationalism, Catholicism, and Communism in 20th-Century Poland — The Politics of Bolesław Piasecki* (Athens: Ohio University Press, 2012), p. 122.

34) Quoted in Kornacki, p. 244–245.

gious faith to the level of pathology and dismissed the spiritual life of the Catholic clergy. In its treatment of possessions, *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* suffered from misconceptions similar to those that were endorsed by 17th-century exorcists. "It is naïve," wrote Woźniakowski, "to reduce this mysterious phenomenon only to mental disorder, just as it was naïve in the past to interpret mental sickness as possession."³⁵⁾ There is no doubt that the Church's campaign against *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* affected its commercial success in Poland.³⁶⁾ On the other hand, the episcopate's attacks helped the filmmakers in gaining the approval and support of those party dignitaries and pundits, who, under different circumstances, could accuse them of cultivating 'bourgeois formalism'.

A few months after its release in Poland, *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* was the official Polish submission to the Cannes Film Festival. Both the Vatican and the Polish episcopate tried unsuccessfully to have the film withdrawn from competition and banned in France.³⁷⁾ Instead, Kawalerowicz's work won the Special Jury Prize. While reminiscing years later on his success in Cannes, the director hints that the pressure applied on the jury by the Church cost him the major prize.³⁸⁾ Considering the verdict in Cannes in 1961, Kawalerowicz's complaints made little sense. The winner of the Palme d'Or that year was Luis Bunuel's iconoclastic *VIRIDIANA*, condemned by the Vatican as blasphemous, which shared the prize with the quickly forgotten *UNE AUSSI LONGUE ABSENCE* (*The Long Absence*, 1961), directed by Henri Colpi. Clearly, the director of *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* tried to present himself as the victim of a priest-led witch-hunt.

Kawalerowicz's claims that he did not intend to make an anti-religious film or anti-Church propaganda had a sympathetic response in Great Britain and the U.S.A., where critics praised *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* for its artistic quality, psychological content, and multitude of possible interpretations, while downplaying the political message of the movie.³⁹⁾ However, some important voices from the French cinephile community proved less accommodating toward the Polish director. While reviewing *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* in *Cahiers du Cinéma*, still firmly located on the political right, Jacques Siclier questioned Kawalerowicz's courage and impartiality — partly because the director was an atheist, and partly because he was not interested in exploring satanic possessions, mysticism, and monastic communities. By focusing on a "psychological case" and providing a "physiological explanation," Kawalerowicz showed "the bankruptcy of the idealist position."⁴⁰⁾ In this respect, Siclier's reaction was close to the conclusions reached by Jacek Woźniakowski in *Tygodnik Powszechny*. But, the Frenchman also interpreted *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* more broadly as a protest against dogmatism. "If his film is negative in its conclusions," Siclier wrote, "it is because Kawalerowicz, just like all the other Polish

35) Ibid.

36) Kornacki, p. 214.

37) Bolesław Michałek, 'Matka Joanna na targowisku', *Nowa Kultura*, vol. 10, no. 20 (1961), p. 10.

38) Jerzy Kawalerowicz, 'Nie podrabiać historii', *Film*, vol. 2, no. 17 (1974), p. 12.

39) Ernest Callenbach, 'Mother Joan of the Angels', *Film Quarterly* vol. 17, no. 2 (1963–64), pp. 28–31; H.H., 'Joan of the Angels?' *Films in Review*, vol. 13, no. 5 (1962), pp. 294–295.

40) Jacques Siclier, 'Paphnuce et les chacals (*Mère Jeanne des Anges*)', *Cahiers du Cinéma*, vol. 21, no. 121 (1961), p. 56.

filmmakers and intellectuals, is obsessed by the idea of the destruction of an individual imprisoned in the inhuman straitjacket of contemporary ideologies."⁴¹⁾

Kawalerowicz returned to religious themes in four later films. In *FARAON* (Pharaoh, 1966), a young Egyptian monarch unsuccessfully rebels against the power of omnipotent priests who control the kingdom's finances, exploit peasants, and engage in secret agreements with external enemies. It was an adaptation of Bolesław Prus's 19th-century novel. Considering the time of its release, which coincided with the climax of the millennium celebrations, the movie could be interpreted from a contemporary perspective. However, *PHARAOH* tends to focus less on religion and more on the rituals of power, reflecting on the reality of Gomułka's brand of socialism and the Little Stabilization.⁴²⁾ Packed with hundreds of extras, lavishly filmed, containing daring erotic scenes, *PHARAOH* was a blockbuster and an Oscar nominee for best foreign language film. The Yugoslav-Italian *MADDALENA* (1971) is the story of an unfulfilled love between a beautiful girl and a priest, who doubts his ability to cope with celibacy. An artistic and critical flop, the movie is best known for the two songs composed by Ennio Morricone, "Chi Mai" and "Come Maddalena." *AUSTERIA* (The Inn, 1983) is about the long gone population of Chasidic Jews that had inhabited and fled the eastern borderlands of the Dual Monarchy during the initial days of the First World War. Rather than contrasting religious belief with an impending catastrophe, Kawalerowicz directed "a film about an extinct world, a community now dead, its culture, customs, habits, religion."⁴³⁾ Kawalerowicz's farewell film, *QUO VADIS* (2001), was a lavish adaptation of Henryk Sienkiewicz's novel. With the exception of *PHARAOH*, these later religious-themed films were not on a level comparable with *MOTHER JOAN OF THE ANGELS*.

Conclusions

The small, but artistically significant group of Polish films that tackled Catholic religiosity and its relationship with modernity remains a curious phenomenon in the cinema of People's Poland. It is tempting to read every Polish film from the 1960s that dealt with religious, supernatural, or spiritual motives as a contribution to the state's battle against the Church.⁴⁴⁾ However, this approach is problematic. One did not have to wait until the fall of Gomułka from power in December 1970 to see characters of good and likable priests in Polish movies. Rather than guarding the mystery of sacrum, these chaplains are portrayed as the pillars of the local community. Rarely discussing politics and theological matters, instead they try to serve members of their community by offering advice, peaceful ges-

41) Ibid. p. 57.

42) Jan Rek, *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008), p. 127.

43) Marek Haltof, *Polish National Cinema* (New York and Oxford: Berghahn Books, 2002), p. 225.

44) Although I greatly value Krzysztof Kornacki's book, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, I think that the author has repeated Rev. Chudy's mistake of indicting all films that included any spiritual, religious, Catholic, or church motives as anti-clerical and anti-Catholic.

tures, and rites of passage such as baptism, weddings, and funerals.⁴⁵⁾ The explosion of genre cinema in Gomułka's Poland in the mid-1960s might have humanized the figure of a local parish priest on socialist screens. Comedies, romances, and even thrillers and combat dramas often included the figure of a Catholic priest or monk closely connected to his flock, detached from world politics, and devoid of fanaticism. Even veterans of the Polish School such as Kutz explored popular, folk religiosity in its positive, community-unifying aspects in *SÓL ZIEMI CZARNEJ* (Salt of the Black Earth, 1970) about Upper Silesia.

But genre cinema, conformist and complacent with messages approved by the party, could not sustain the projections of religiosity, Catholicism, and religion in Polish cinema. For this, Polish cinema needed not only new, less ideology-driven leaders, who would negotiate an armistice with the Church, but also a new generation of filmmakers, born in the 1930s and raised in People's Poland who, who were "ready to use Christian tradition, particularly that of Catholicism, as an inspiration for their oeuvre."⁴⁶⁾ The films of Krzysztof Zanussi, Witold Leszczyński and several other filmmakers who debuted in the second half of the 1960s departed from history, national calamities, and socialist takes on modernity. Instead they explored privacy, psychological dilemmas, and metaphysics. Zanussi confronted his audiences with open-ended tales on the human condition, the coexistence of the sacred and the profane, and the role of ethics in everyday life as early as the late 1960s. He continued this approach into the 1970s and 80s, becoming the first director to make a feature film about the youth of John Paul II, *Z DALEKIEGO KRAJU* (From a Far Country, 1981). Edward Gierek, the First Secretary of the party after December 1970, might have viewed religion as a dying phenomenon, but he also did not ignore its appeal in Poland. He tapped into the congratulatory mood after Karol Wojtyła's election as Pope in 1978 and hosted the new Pontiff in 1979, during the last year of his flagging rule.

The advent of the Cinema of Moral Concern did not introduce a significant line-up of religiously influenced films with the exception of Zanussi's work. The confrontation between the party state and the political opposition that erupted in 1980-81 destroyed Polish artistic cinema. The emigration of a few masters, the voluntary silence of others, the introduction of more rigid censorship, and the promotion of escapism by the state officials in charge of national cinema facilitated a shift to a B-style cinema that had fateful consequences for Polish film after 1989. Krzysztof Kieślowski's belated rise to international prominence following the success of his *DEKALOG* (Decalogue) TV series based on the Ten Commandments was more an exception than a rule in the Polish cinema of the 1980s.

The collapse of the communist system saw the re-empowerment of the Church, which had found itself as a negotiator between the party state and the Solidarity movement in the second half of the 1980s. One of the side effects of the hegemonic position of the Church was the proliferation of biopics about religious leaders and saints, martyrs and heroes, which were openly apologetic towards the Polish model of Catholicism — the exact oppo-

45) Consider, for example, a German priest baptizing a baby and giving the last rites to members of the Pawlak family, Polish re-settlers in the Western Territories in Sylwester Chęciński's comedy *SAMI SWOI* (Our Folks, 1967) or a local priest cooperating with a police commander in Stanisław Lenartowicz's *CZERWONE I ŻŁOTE* (The Red and the Gold, 1969).

46) Kornacki, pp. 307-314.

site of the cinema of the Great Novena of the 1960s. In this respect, *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* remains a lone leader in the pantheon of Polish films dealing with religion.⁴⁷ Its visual influence on Paweł Pawlikowski's *IDA* (2014), one of the most important and beautifully filmed Polish movies of the last three decades, which also features a nun as a central character, testifies to the enduring legacy of Jerzy Kawalerowicz's seminal work.

Mikołaj Kunicki is Research Associate and member of the Faculty of History at the University of Oxford. Before coming to Oxford in 2013, he taught history at the University of Notre Dame and the University of California at Berkeley. He received his PhD in History from Stanford University in 2004. He is the author of *Between the Brown and the Red: Nationalism, Catholicism and Communism in Twentieth Century Poland* (Ohio University Press, 2012) as well as articles and book chapters on 20th-century Polish history, nationalism, National Communism, and cinema.

Films cited:

Ashes and Diamonds (*Popiół i Diament*; Andrzej Wajda, 1958), *Cellulose* (*Celuloza*; Jerzy Kawalerowicz, 1954), *Decalogue* (*Dekalog*; Krzysztof Kiesłowski, 1988), *Eroica* (Andrzej Munk, 1957), *The Depot of the Dead* (*Baza ludzi umarłych*; Czesław Petelski, 1958), *Faustyna* (Jerzy Łukaszewicz, 1995), *From a Far Country* (*Z dalekiego kraju*; Krzysztof Zanussi, 1981), *Ida* (Paweł Pawlikowski, 2014), *A Generation* (*Pokolenie*; Andrzej Wajda, 1955), *The Inn* (*Austeria*; Jerzy Kawalerowicz, 1983), *Kanał* (*Kanał*; Andrzej Wajda, 1956), *Karol. A Man Who Became Pope* (*Karol. Człowiek który został papieżem*; Giacomo Battiato, 2004), *Knights of the Teutonic Order* (*Krzyżacy*; Aleksander Ford, 1960), *Life for Life. Maximilian Kolbe* (*Życie za życie. Maksymilian Kolbe*; Krzysztof Zanussi, 1991), *The Long Absence* (*Une aussi longue absence*; Henri Colpi, 1961), *Maddalena* (Jerzy Kawalerowicz, 1971), *Mother Joan of the Angels* (*Matka Joanna od Aniołów*; Jerzy Kawalerowicz, 1961), *Night Train* (*Pociąg*; Jerzy Kawalerowicz, 1959), *Nobody's Calling* (*Nikt nie woła*; Kazimierz Kutz, 1960), *Our Folks* (*Sami swoi*; Sylwester Chęciński, 1967), *Pharaoh* (*Faraon*; Jerzy Kawalerowicz, 1966), *The Primate* (*Prymas. Trzy lata z tysiąca*; Teresa Kotlarczyk, 2000), *Real End of the Great War* (*Prawdziwy koniec wielkiej wojny*; Jerzy Kawalerowicz, 1957), *The Red and the Gold* (*Czerwone i złote*; Stanisław Lenartowicz, 1969), *Salt of the Black Earth* (*Sól ziemi czarnej*; Kazimierz Kutz, 1970), *Shadow* (*Cień*; Jerzy Kawalerowicz, 1956), *Silence* (*Milczenie*; Kazimierz Kutz, 1963), *A Souvenir from Calvary* (*Pamiętka z Kalwarii*; Jerzy Hoffman and Edward Skórczewski, 1958), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *A Village Mill* (*Gromada*; Jerzy Kawalerowicz, 1951), *A Wooden Rosary* (*Drewniany różaniec*; Ewa and Czesław Petelski, 1964).

47) Consider such titles as Teresa Kotlarczyk's *PRYMAS. TRZY LATA Z TYSIĄCĄ* (*The Primate*, 2000), Jerzy Łukaszewicz's *FAUSTYNA* (1995), Zanussi's *ŻYCIE ZA ŻYCIE. MAKSYMILIAN KOLBE* (*Life for Life. Maximilian Kolbe*, 1991), and, above all, Giacomo Battiato's biography of Pope John Paul II, *KAROL. CZŁOWIEK, KTÓRY ZOSTAŁ PAPIEŻEM* (*Karol. A Man Who Became Pope*, 2004).

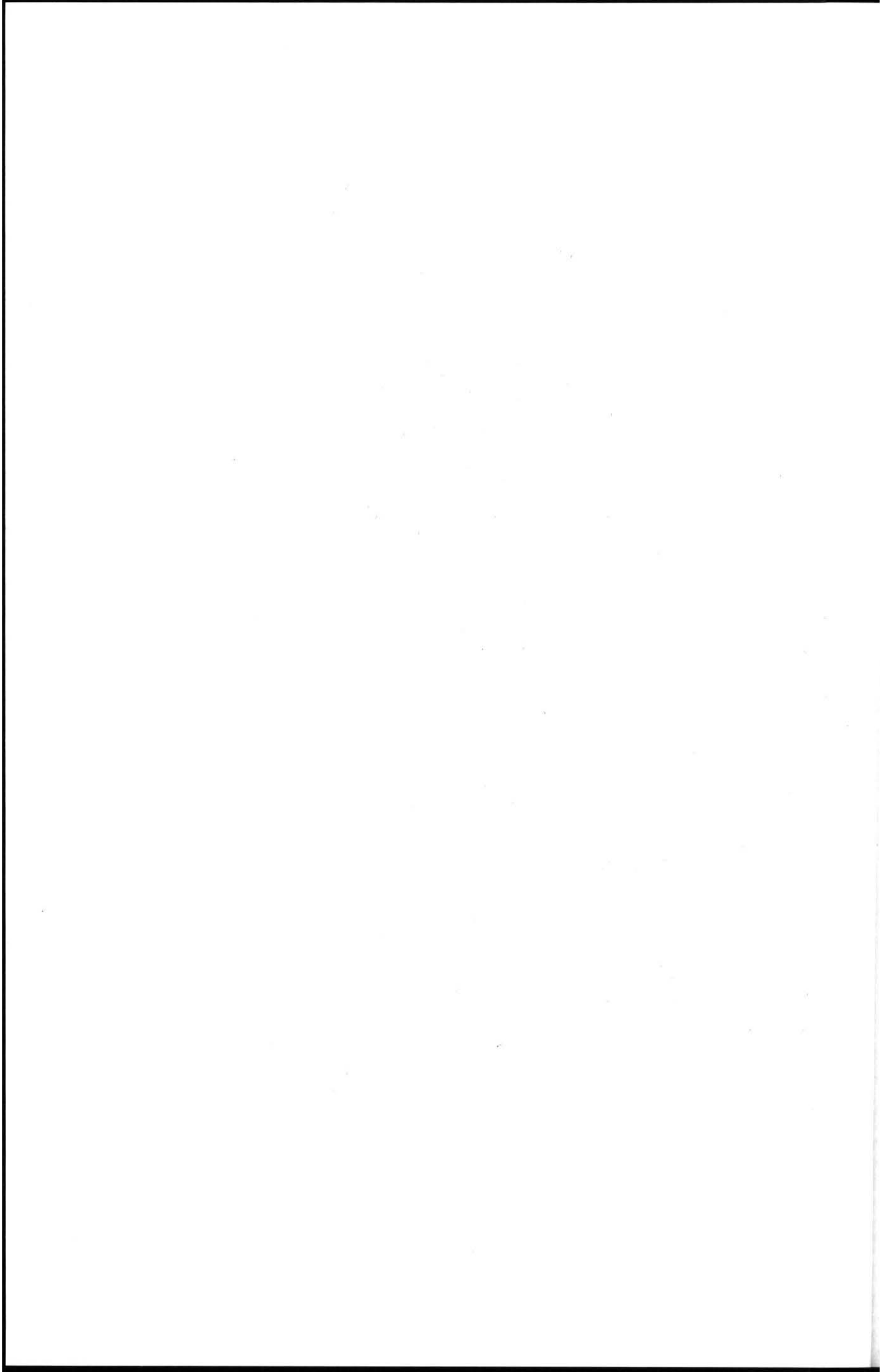
SUMMARY

A Church-State Conflict

Jerzy Kawalerowicz's MOTHER JOAN OF THE ANGELS and Cinematic Projections of Catholicism in Władysław Gomułka's Poland

Mikołaj Kunicki

Referencing archival sources, movie reviews, secondary sources, and a number of films, this article explores the political controversy that accompanied the domestic release of Jerzy Kawalerowicz's seminal work *MOTHER JOAN OF THE ANGELS*, which occurred at the time of a major conflict between the Catholic Church and the party regime in Poland during the 1960s. It also discusses other films attacked by the Polish episcopate for their alleged anti-Catholicism and examines the relationship between the Polish School and Catholicism. I argue that the government officials responsible for the movie industry as well as most filmmakers steered away from aggressive anti-clericalism and atheist propaganda. By contrast, Polish bishops had no qualms about orchestrating attacks against movies they deemed as anti-Catholic and supported various forms of censorship. In my analysis, the case of *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* questions traditional narratives about the Church-State conflict in People's Poland and the cultural policies of the communist regime.



Současné české seriály

Domácí seriálová produkce, zvláště ta veřejnoprávní, se v posledních pěti letech zdá být na opatrném, přerývaném vzestupu. Za tímto zdánlivě jednoznačným úspěchem se skrývá řada vnitřních rozporů a více či méně evidentních omezení, na která narážejí tvůrci i diváci. Kromě nárůstu kvantity a žánrové pestrosti lze zaznamenat i změny v produkčních postupech, a to zvláště ve způsobu vývoje původních látek. Toto číslo *Iluminace* si neklade ambice postihnout celé spektrum současné seriálové tvorby, ale v pěti s tématem souvisejících příspěvcích upozorňuje na institucionální a kontextové faktory, které její výslednou podobu podstatně ovlivňují.

Jakub Třešňák se ve svém článku vrací do zlomové doby nástupu nového vedení ČT, tedy do přelomu let 2011 a 2012. Tým generálního ředitele Petra Dvořáka tehdy začal uvádět do praxe organizační a programové principy jeho kandidátské koncepce. Patřily k nim i tvůrčí producentské skupiny, které nahradily redakční centra a v nichž se napříště měla soustředit příprava látek pod vedením nově jmenovaných kreativních producentů. První programové výsledky, kterými se nové vedení chtělo odlišit od minulé éry, ovšem v těchto skupinách původně nevznikaly a ani vznikat nemohly. Jednalo se o ad hoc vybrané a dotažené náměty, které čekaly na svou realizaci již za předchozího vedení. Patřila k nim i noirová detektivka *CIRKUS BUKOWSKY*, která z dnešního hlediska nepůsobí jako estetic-ky či myšlenkově převratné dílo, nicméně v kontextu svého vzniku vyvolala velká očekávání. Podrobným rozбором procesu její realizace se Třešňákovi podařilo přesvědčivě ukázat symptomy obecnějších institucionálních změn v ČT jako celku, k nimž patřily i posuny v rolích hlavního autora, dramaturga a producenta.

Rozhovor s Radkem Bajgarem, bývalým šéfem vývoje na Nově, odkud si Dvořák přivedl řadu klíčových spolupracovníků, hledá kořeny zmíněného systému producentských skupin až v letech 2007–2009. Bajgar tehdy metodou pokusu a omylu zaváděl funkce kreativních producentů, kolaborativní práci na scénářích a dlouhodobé plánování v jasně vymezených žánrových kategoriích ve zcela odlišném prostředí soukromé korporace. On sám sice na ČT nepůsobí, nicméně stopy jeho organizačních inovací jsou zde zřetelné.

Michal Šašek se zaměřuje na kanál pro děti Děčko, který si od svého spuštění v roce 2013 vydobyl značnou pozornost diváků, ale jeho snahy navázat na zlatou éru českých seriálů pro děti se prozatím nepodařilo naplnit. Šašek se nespokojí s konstatováním neúspěchu a analyzuje pozadí a důvody nerealizovaných plánů na řadě konkrétních příkladů.

Lucie Králová se sice nevěnuje fikčním seriálům, přesto je její studie o implicitní ideologii dokumentárního filmu, kterou více či méně direktivně uplatňuje vedení ČT, relevantní i pro pochopení institucionálních podmínek hrané produkce. Management veřejnoprávního média se snaží programovou skladbu i pojetí jednotlivých typů pořadů podřídit strategickým záměrům v konkurenčním boji o diváka na českém a potenciálně i evropském televizním trhu. Králová na základě případové studie master class zahraničních commissioning editorů, kterou ČT pro tvůrce uspořádala, rozkrývá způsob, jak je nová produkční ideologie formována v širším evropském kontextu a jak se uplatňuje v interakci managementu s tvůrci dokumentárních filmů. Navazuje tak na svou předchozí studii o roli stabilizovaných programových oken, které autorům v novém organizačním systému nastavují poměrně drastické apriorní limity a některé typy autorských přístupů předem vylučují.

Od institucionálních podmínek k formálním postupům a jejich historickému kontextu se přesouvá studie Radomíra D. Kokeše o seriálu MODRÉ STÍNY. Kokeš MODRÉ STÍNY rozebírá jednak jako součást televizního cyklu DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, jednak je situuje do širší tradice české detektivní fikce a poukazuje na to, že nejsou příkladem ani tzv. procedurální detektivky, ani detektivky drsné školy, ale spíše detektivky „zdrženlivého“ typu. Klíčové specifikum seriálu spatřuje Kokeš v důrazu na soukromou sféru týmu vyšetřovatelů a její roli ve vyprávění.

Věříme, že i na takto malém prostoru tematického bloku čísla se podařilo ukázat, v čem je poznávací potenciál empirického, kontextového studia podmínek každodenní tvůrčí práce a tvůrčího rozhodování. Jakožto instituce o téměř třech tisícovkách zaměstnanců a pod permanentním politickým tlakem si ČT vytváří sociální a kulturní mechanismy, horizonty možností, které předem spoluurčují, co a jak lze v jejím rámci říci. K jejich pochopení nestačí studovat formu jednotlivých pořadů, skladbu programu, data o sledovanosti nebo oficiální vyjádření managementu. Je třeba se alespoň částečně ponořit do jejího každodenního chodu, zkoumat projekty v různých fázích vzniku, zasazovat je do intertextových souvislostí, mluvit s nejrůznějšími lidmi, kteří je přímo či nepřímo ovlivňují, pozorovat je při práci, a přitom si zachovat kritický odstup. Doufejme, že podobných příspěvků do diskuze bude brzy více.

P. S. – L. Č.

Jakub Třešňák

CIRKUS BUKOWSKY jako odraz organizačních proměn České televize

V listopadu roku 2011 přišla Česká televize (ČT) s mimořádným pořadem SOUBOJ SERIÁLŮ, ve kterém soutěžilo o přízeň diváků šest seriálových projektů, přičemž ten vítězný měla ČT vyrobit jako regulérní seriálovou řadu. Diváci v každém díle sledovali dva dvacetiminutové pre-piloty a vybírali ten lepší, až do samotného finále, kde rozhodovali o vítězném projektu ze tří nejúspěšnějších kandidátů. Tato soutěž byla připravena již za vedení generálního ředitele Jiřího Janečka, tudíž nové vedení v čele s Petrem Dvořákem, které nastoupilo 1. října 2011, tento projekt do značné míry zdědilo.

Dvořákův ředitel vývoje pořadů a programových formátů Jan Maxa uvádí, že stav původní produkce, zvláště v dramatické tvorbě, byl tehdy katastrofální, jelikož předchozí vedení zastavilo zhruba na rok a půl veškerý vývoj.¹⁾ V době jeho nástupu nebyly v dramatické tvorbě, mimo druhé řady seriálu SANITKA, připraveny žádné nové látky.²⁾ Než se mohl plně rozběhnout nový producentův systém vývoje pořadů, systém, ve kterém byla redakční centra nahrazena tvůrčími producentními skupinami (TPS), jež se primárně snaží uspokojit poptávku jednotlivých televizních kanálů ČT po určitém typu pořadů, nebo případně hledají projekty z vlastní iniciativy, bylo potřeba schválit něco do vývoje. Z námětů, kterými ČT v tu dobu disponovala, vzalo vedení v prvopočátku své působnosti do výroby ČESKÉ STOLETÍ, NEVINNÉ LŽI, ENTENTYKY a CIRKUS BUKOWSKY režiséra a scenáristy Jana Pachla,³⁾ který soutěžil o diváckou přízeň právě v SOUBOJI SERIÁLŮ.

Následující případová studie o seriálu CIRKUS BUKOWSKY vychází primárně z konfrontace dvou perspektiv. Na jedné straně z institucionální, kde sleduje produkční proces ovlivněný novým vedením, systémem TPS a potřebami programu včetně neobvyklého rozhodování a schvalování seriálu do vývoje. Na straně druhé z perspektivy tvůrčí, jež

1) Jan Maxa: „Když jsem v červnu 2012 nastoupil do funkce [ředitele vývoje pořadů a programových formátů ČT], byl převládající dojem z kolegy Milana Fridricha [ředitele programu ČT] takový, že skoro pokaždé, když jsme spolu mluvili, říkal: „Honzo, já jsem úplně v háji, my nemáme žádnou dramaturgii, potřebuju prostě něco, vyvíjet něco, tady není nic.“ (Jan Maxa v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 7. 1. 2016).

2) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

3) Tamtéž.

ukazuje snahu Josefa Viewegha a Jana Pachla prosadit v ČT nový typ autorství. Cílem studie je skrze analýzu produkčního procesu, a zvláště rozhodnutí spojených s vývojem a produkcí seriálu CÍRKUS BUKOWSKY v nově utvořené Vieweghově TPS, popsat nejen proměny v uvažování ČT o dramatické tvorbě, ale i postupně zaváděné změny v institucionalizované produkční praxi, vycházející z potřeb a cílů nového vedení. Skrze tento seriál sleduje formování nové strategie ČT jako instituce na jedné straně, a systému TPS na příkladu skupiny Josefa Viewegha na straně druhé. Tyto dvě výchozí perspektivy doplní perspektiva tržní, která potvrzuje ojedinělost seriálu v porovnání s předchozími veřejnoprávními produkty a odhaluje způsob, jakým se ČT vymezovala vůči produktům soukromých televizí. Studie si bude všimát nejen CÍRKUSU BUKOWSKY, ale i volného pokračování v podobě seriálu s podobným hlavním policejním hrdinou s názvem RAPL, jenž je výsledkem projektu dnes již úspěšně zavedené Vieweghovy TPS a tvůrčí dvojice Pachel-Viewegh. RAPL dokládá, jak úspěch a diskuze doprovázející CÍRKUS BUKOWSKY ovlivnily ČT i tvůrce v představách a očekáváních, která spojují s žánrem krimi.

K dosažení výzkumného cíle bylo potřeba na základě vytyčených hypotéz vycházejících z rešerše seriálu CÍRKUS BUKOWSKY provést rozhovory s klíčovými aktéry: s Janem Pachlem, režisérem a scenáristou seriálu, s Josefem Vieweghem, spoluautorem námětu, kreativním producentem a šéfem TPS, a za účelem zjištění role institucionálních proměn ČT i s ředitelem vývoje pořadů a programových formátů Janem Maxou. Dále studie vychází jak ze zdrojů veřejných (články v médiích, audiovizuální materiály v podobě diskuzí s tvůrci, propagační dokumenty včetně oficiálních webových stránek, statistiky sledovanosti, výroční zprávy ČT ad.), tak i neveřejných (powerpointové prezentace seriálů připravené pro slyšení na Programové radě ČT, synopse epizod, scénáře ad.). Jedná se tak o zdroje, které odrážejí sebe prezentaci všech aktérů v uzavřeném prostředí instituce i ve veřejném mediálním prostředí.⁴⁾

Studie mapuje sled událostí podstatných pro tvůrčí proces v rámci instituce ČT, a na tomto základě sleduje vliv produkčních podmínek a organizačních proměn jak na vývoj, produkci a propagaci seriálu, tak na samotný výsledný projekt. Výzkum vychází z teoretického konceptu mediace kulturní antropoložky a socioložky Georginy Bornové. Podle ní se jedná o proces, kterým sociální vztahy produkce formují kulturní objekt a otiskují se do něj. Na analýzu výsledného seriálu z hlediska mediace se zaměřuje závěrečná část této studie. Zároveň je pro tento výzkum určující Bornovou navržená metoda analýzy mediálních institucí, pro které jsou charakteristické rozdíly ve statusu, v autoritě, moci a zdrojích, jež danou kulturní produkci umožňují.⁵⁾

4) Ke kritickému studiu tzv. průmyslové reflexivity mediálních institucí srov. John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C.: Duke University Press 2008.

5) Srov. Georgina B o r n, The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology* 2010, č. 4, s. 171–208.

SOUBOJ SERIÁLŮ — soutěž mezi okrajovou žánrovou tvorbou a tvorbou cílenou na nejširší diváckou obec

Pro nastupující vedení ČT bylo mimo jiné důležité spustit proces změn, ve kterém měl být v centru pozornosti program, „[jeho] struktura, rozsah původní tvorby a její kvalita, [v čemž] spočívá klíč k adaptaci České televize na nové podmínky i k jejímu efektivnímu hospodaření.“⁶) Tyto změny reagovaly na vnitřní situaci instituce, jak ji hodnotilo Dvořákovovo vedení. Podle Jana Maxy se ČT

[...] před rokem 2012 nebo 2011 [...] moc nesnažila něčím zaujmout. Z pohledu diváků upadala do irelevance. Uspokojovala určitý kádr stabilních tvůrců, kteří tady byli etablovaní, a moc se jí nedařilo. Já netvrdím, že vznikaly špatné věci, to bych si nedovolil říct, a ani si to nemyslím, ale ty věci nebyly nijak zvlášť zajímavé — mluvím teď o období posledních let, tak jak jsme to sledovali, když jsme ještě dělali na Nově. Nás prostě ČT zarážela tím, že ty zajímavé věci končily u nás. Viz OKRESNÍ PŘEBOR. To tady prostě odmítli, nebo HOŘÍCÍ KEŘ na HBO. ČT od sebe odháněla ty věci, které byly něčím zajímavé.

Jan Potměšil, dramaturg a autor soutěže SOUBOJ SERIÁLŮ, která měla nabídnout novým tvůrcům či zaměstnancům ČT s tvůrčími ambicemi příležitost k uplatnění zcela nových projektů, reflektuje v rozhovoru v propagačním materiálu, jak „[bylo doposud] těžké v zábavné dramatické tvorbě [za Janečkova vedení] dostat do této instituce nové tvůrce, nové nápady, zkrátka svěží vítr.“⁷) Potměšil se údajně tento projekt snažil prosadit pět let, nejprve pod názvem „Piloti“. Ten se ale na obrazovky dostává až v prvopočátku změn spouštěných novým vedením ČT, včetně změn v dramatické tvorbě. Televizní soutěž, která předznamenává snahu o otevření se novým přístupům, sice zapadala do koncepce rozšíření původní dramatické tvorby vytyčené novým vedením, přesto se ale toto vedení od vítězného projektu „Babička na inzerát“, jenž se měl podle pravidel realizovat, distancovalo ve prospěch seriálu CIRKUS BUKOWSKY.

Jan Páchl, který po studiu filmové režie na FAMU pracoval osm let na stříhu upoutávek v ČT, se pokoušel bez úspěchu prosadit několik projektů.⁸) Podobně i Viewegh měl vždy ambice angažovat se v hrané tvorbě, jelikož také vystudoval FAMU, v jeho případě scenáristiku a dramaturgii. Již od roku 2003, tedy dlouho před zřízením tvůrčích producentských skupin a před SOUBOJEM SERIÁLŮ, zastával funkci vedoucího dramaturga Redakce centra zábavné tvorby, kde se mu sice podařilo prosadit některé podle něj zajímavé projekty, jako ŠUMNÉ STOPY či TRAPASY, tvrdí však, že pořady, jejichž realizace se tehdy účastnil, mu byly ze 70 procent přiděleny jako povinné.⁹) Dřívější systém ČT tvůrcům totiž určoval některé projekty, které museli natáčet (v případě Viewegha to byly např. poli-

6 Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2011. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2011.pdf>, s. 11, [cit. 17. 6. 2016].

7) Propagační stránka projektu na webu ČT <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318732902-soubojserialu/o-projektu/tvurci>>, [cit. 17. 6. 2016].

8) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

9) Tamtéž.

tické pořady, pořady o zvířatech či Miss Junior v Ostravě).¹⁰⁾ Oba dva tedy čekali na svoji tvůrčí příležitost, kterou viděli právě v SOUBOJI SERIÁLŮ, kde se pokoušeli zaujmout neo-třelou, na poměry veřejnoprávní televize originální kriminálkou. V televizní soutěži, která se do značné míry snažila dostat do dramatické tvorby ČT nové náměty, proti sobě soutěžily jak žánrové projekty cílené na specifické okrajové publikum, tak projekty, které se naopak snažily zasáhnout nejširší rodinnou diváckou obec.

Viewegh byl vedoucím dramaturgem dvou soutěžních projektů. První z nich, „Ambasáda“, byl satirou na prostředí diplomatů, režijně zaštitěnou Davidem Síssem.¹¹⁾ Druhým projektem byl PACHLŮV CIRKUS BUKOWSKY. Ve výročních zprávách ČT z období systému producentských skupin, konkrétně z let 2012 a 2015, je Vieweghova skupina charakterizována mimo jiné jako „TPS s vyhraněným týmem autorů“¹²⁾ nebo „TPS [s] [p]ostupně krystalizující[m] autorský[m] tým[em]“.¹³⁾ Viewegh ale už před spuštěním TPS pracoval jak se Síssem, tak s Pachlem, a to na projektu TRAPASY, kde Sís režíroval či spolurežíroval několik epizod povídkového cyklu. Pachel měl možnost pracovat pouze na jedné epizodě, ve které režíroval tři žánrově odlišné povídky. Znamená to tedy, že Viewegh spolupracoval jako dramaturg s tvůrci, se kterými se pokoušel prosadit nové projekty v SOUBOJI SERIÁLŮ, již před nástupem do funkce šéfa TPS, z čehož vychází, že tým autorů soustředěný kolem něj se postupně formoval již před spuštěním systému TPS.

CIRKUS BUKOWSKY soutěžil ve třetím a zároveň posledním ze semifinálových kol s pre-pilotem „Mazáci“, charakterizovaným jako

[p]říběhy pro starší a pokročilé detektivy, [jež] vypráví o tom, jak to dopadne, když se sejdou tři penzisté a začnou řešit složitý případ. [...] Mazáci navazují na seriálovou tradici dobrého českého humoru a mají ambici pobavit a potěšit diváky, stejně jako dodat trochu toho napětí do českých rodin.¹⁴⁾

Z popisu je zřejmé, že žánrové ukotvení detektivky „Mazáci“ mělo cílit na širší divácké publikum. Oproti tomu CIRKUS BUKOWSKY z žánrového hlediska sází spíše na komplexnější detektivky, „[...] v nichž je hlavní hrdina Nestor Bukowsky zmítán nepřízní osudu a úkladných intrik“¹⁵⁾ a stylisticky se vymezuje jako „vyprávění děje v noirové atmosféře, jak vystřižené z postmoderního komiksu [...]“.¹⁶⁾ Nikde v oficiálních popisech seriálu není zmínka, na jakého diváka má seriál cílit, z čehož vyplývá, že CIRKUS BUKOWSKY je projekt okrajový, s nejasným cílením, definovaný jako atypická kriminálka.

10) Tamtéž.

11) Propagační stránka projektu na webu <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318732902-soubojserialu/serialy/ambasada/>>, [cit. 17. 6. 2016].

12) Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2012. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2012.pdf?ver2>, [cit. 17. 6. 2016].

13) Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2015. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2015.pdf>, [cit. 17. 6. 2016].

14) Propagační stránka projektu na webu <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318732902-soubojserialu/serialy/mazaci/>>, [cit. 17. 6. 2016].

15) Propagační stránka projektu na webu <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318732902-soubojserialu/serialy/cirkus-bukowsky/>>, [cit. 17. 6. 2016].

16) Tamtéž.

Viewegh toto soutěžní kolo reflektuje tak, že cítil, že jsou podceňováni ve prospěch projektu, který byl podle něj sázkou na jistotu, a to především díky herecké hvězdě Miroslavu Donutilovi a osvědčenému režisérovi Milanu Šteindlerovi.¹⁷⁾ V tomto kole ale nakonec pro oba překvapivě Viewegh s Pachlem vyhráli a jejich projekt postoupil do finále společně s již zmíněnou „Ambasádou“, rovněž dramaturgicky zaštitěnou Vieweghem, a s pre-pilotem „Babička na inzerát“, „[který] má ambici být velmi atraktivním, zábavným rodinným seriálem, určeným pro nejširší diváckou obec ČT“.¹⁸⁾ Nové vedení, které v době vysílání SOUBOJE SERIÁLŮ už připravovalo organizační systém TPS, se distancovalo jak od výsledků, tak i pravidel soutěže, a rozhodlo se projekt „Babička na inzerát“ nerealizovat, jelikož údajně nedosahoval nových kvalitativních nároků na původní tvorbu, kterou se chtěl tým okolo Dvořáka prezentovat.

Změna vedení — nové nároky na hranou tvorbu

V době nástupu nového vedení, které čelilo nedostatku rozpracovaných látek, bylo podle Jana Maxy potřeba program ČT rychle naplnit „funkčními projekty, projekty, které nebudou [v danou dobu a pro obraz nového vedení] ostuda“.¹⁹⁾ Zároveň si Programová rada uvědomovala, že pokud se snaží rozběhnout systém stabilních (dokonce žánrových) programových oken, je nezbytné přijít se standardním řešením. Z hlediska televizního formátu podle Maxy

CIRKUS BUKOWSKY nevznikal nějak markantně jinak, než vznikají seriály dneska, ale třeba co v té době vůbec nebylo, byla nějaká standardizovaná programová poptávka, což souvisí s programovými okny. Dneska víme, že pondělí naplňuje kriminální seriál, v pátek rodinný seriál, neděli velká dramatika [...], že se soustřeďujeme na *eventové solitéry* nebo minisérie, které jsou žánrovější, ať už je to krimi, nebo jiný žánr. Což jsou všechno věci, které jsou poměrně přesně definované, takže naše práce je cílenější, jelikož jsme schopni dát producentům a autorům přesnější zadání.²⁰⁾

Pro Pachla bylo překvapivé, že si „takové médium mohlo dovolit dementovat něco, s čím půl roku šálo lidi“.²¹⁾ Viewegh v tom vidí „odvážné rozhodnutí, [které] jde opravdu za vedením současné ČT, zejména za Petrem Dvořákem a za Janem Maxou, kteří řekli, že ‚Babička na inzerát‘ sice vyhrála u diváků, ale že to je hloupost a že se necítí být vázáni záměrem minulého vedení“.²²⁾ Maxa Dvořákovo rozhodnutí ve prospěch CIRKUSU BUKOWSKÉHO komentuje takto:

17) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

18) Propagační stránka projektu na webu <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10318732902-soubojserialu/serialy/babicka-na-inzerat/>>, [cit. 17. 6. 2016].

19) Tamtéž.

20) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

21) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

22) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

SOUBOJ SERIÁLŮ byl vysílán s příslibem, že se jeden vybere, takže myslím, že šéf [Dvořák] asi nechtěl závazek porušit, [...] mně to přijde celkem logické, protože on se snaží držet slovo a CIRKUS BUKOWSKY z toho prostě vyčníval.²³⁾

Viewegh s Pachlem byli po odvysílání soutěže ještě v prosinci téhož roku 2011 pozváni na Programovou radu, přičemž tehdy existoval již v soutěži odvysílaný pre-pilot a ze scénáře pouze hrubý nástřel na tři dějově uzavřené hodinové epizody. Při prezentaci na Programové radě bylo uvedeno, že pre-pilotu se podařilo nabídnout netradiční mysteriózní zápletku, paradoxní situace a sloučení trpké reality s bizarní poetikou, což mělo za výsledek největší úspěšnost u skupiny 18 až 29 let a 71 procent u diváků s vysokoškolským vzděláním.²⁴⁾ Na základě této úspěšnosti je CIRKUS BUKOWSKY velmi nezvyklý jev, který kromě originálního scénáře vybočuje i výraznou estetikou ze standardní produkce původní české dramatiky.²⁵⁾ Projekt tímto zapadal do snahy nového vedení o kvalitní dramatickou tvorbu, přibližující se světovým trendům a mladším diváckým skupinám.

Tvůrčí záměr autorské dvojice natočit pouze třídílnou sérii byl ale v období katastrofálního stavu dramatiky v ČT Programovou radou zamítnut. Programová rada trvala na tom, aby byl seriál rozšířen na dvě seriálové řady po šesti epizodách. Maxa dodává, že „ve free-to-air televizi²⁶⁾ máte vlastně ten problém, že musíte dodávat nejenom kvalitu, ale ještě množství kvality v čase.“²⁷⁾ Zpětně se dnes může toto rozhodnutí jevit jako snaha cílit na diváckou skupinu fanoušků anglosaských a severských kriminálek, které ČT v té době už dávno vysílala. Ve skutečnosti ale Maxa uvádí, že na detailnější strategické úvahy v danou dobu nebyl prostor, vzhledem k již několikrát zmíněnému nedostatku dramatické tvorby ve výrobě.²⁸⁾ Tři sedmdesátiminutové epizody tehdy na zaplnění programu nestačily, tudíž vedení v tomto období extrémního tlaku na výrobu nové dramatiky apelovalo na výrazné rozšíření,²⁹⁾ na dvakrát šest hodinových dílů. Z navrhované *eventové solitérní*³⁰⁾ série pro nedělní večer tak bylo nezbytné vyrobit plnohodnotný seriál do pondělního nově zavedeného večerního krimi okna. Jelikož ČT měla představu o svých potřebách nové dramatické tvorby a naplnění připravovaných žánrových oken, byli Viewegh s Pachlem, kteří se chtěli etablovat, nuceni se přizpůsobit potřebám ČT: „[V] podstatě jsme byli postaveni do situace ‚berte, nebo ne‘. Takže jsme řekli, že to bereme,“ dodává k tehdejší situaci Pachel.

CIRKUS BUKOWSKY byl tedy poměrně narychlo vybraným a proti zvyklostem prosazeným projektem nového vedení, které sledovalo především zájmy vycházející z nové pro-

23) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

24) Powerpointová prezentace projektu CIRKUS BUKOWSKY na Programové radě ČT, 13. 12. 2011.

25) Tamtéž.

26) Free-to-air televizi je míněna televizní služba, která je vysílána terestriálně v nezašifrovaném formátu, tedy bez nutnosti předplatného.

27) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

28) Jan Maxa: „Dneska bychom určitě třeba mluvili jinak, protože těch seriálů je již víc a nemáme ten hlad, takže bychom určitě klidně mohli uvažovat o tom, jestli [vyvíjený projekt] nemá být třídílná minisérie na neděli. Ale v té době to myslím bylo jednoznačné.“ (Jan Maxa v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 7. 1. 2016).

29) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

30) Event solitér Jan Maxa definuje takto: „To je jedna z tradic, kterou držíme, je to velká televizní dramatika, jež se hraje v neděli. [...] dříve se dělaly televizní filmy a myslím, že to byl i terminus technicus, prostě na kino to není, tak to dáme do televize. Tematicky cokoliv.“ (Jan Maxa v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 7. 1. 2016).

gramové koncepce, jež měla oslovit do té doby opomíjené mladší a vzdělanější diváky. Pachtl spekuluje, že to v danou dobu byla ze strany ČT do jisté míry sázka do loterie, protože nemohla tušit, co ve výsledné podobě dostane.³¹⁾ Viewegh jejich projekt vidí dokonce jako „protekcčně prosazený [...] vedením“.³²⁾ Nezvyklost daného titulu dokazuje také jeho rychlý proces výroby, protože spousta seriálů, které ČT později vysílala, čekala na realizaci několik let a pracovalo se na nich pomaleji, především ve fázi vývoje scénáře.³³⁾ Synopse CÍRKUSU BUKOWSKÉHO musely být hotovy od prosincové rady již v únoru a scénáře obou řad do konce června téhož roku 2012.³⁴⁾

TPS Josefa Viewegha — vliv na produkční a scenáristický vývoj

Projekt TPS vychází již z Dvořákova kandidátského projektu na post generálního ředitele, v němž se mimo jiné zaměřuje právě na potřeby změn v oblasti tvorby a vlastní výroby a kde „plánuj[e] změnit dosavadní způsob práce a navázat na osvědčený producerský systém s nezbytnou programovou specializací, využívaný Českou televizí již v minulosti.“³⁵⁾ TPS vznikaly v průběhu roku 2012: výběrová řízení na posty kreativních producentů probíhala v první polovině roku, jmenování producentů ve vybraných oblastech se uskutečnilo v červenci. K závěru téhož roku ČT měla 21 kreativních producentů s vlastními TPS.³⁶⁾ Tvůrčí producerské skupiny jsou velmi různorodé a člení se jak podle způsobu naplňování žánrové potřeby programu ČT, tak způsobem vývoje vlastní tvorby. V čele každé skupiny stojí kreativní producent, který své projekty zaštiťuje jak dramaturgicky, tak producersky, a společně s týmem daného projektu je pak představuje Programové radě, jež rozhoduje o jeho schválení.³⁷⁾ Vieweghova skupina se musela jasně vymezit od ostatních TPS a následně se na základě CÍRKUSU BUKOWSKY etablovat.

Diferenciaci způsobů vývoje projektů lze vidět i v přístupu ke koprodukční spolupráci s externími producenty, kteří přicházejí s již do určité míry připravenými projekty, které pak mohou dovyvinout společně s kreativním producentem a jeho dramaturgy (koprodukce v užším slova smyslu), nebo zajišťují pouze jejich výrobu na zakázku. Eva Pjajčíko-

31) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

32) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

33) Jan Maxa: „To je věc, kterou si málokdo uvědomuje, ale CÍRKUS BUKOWSKY vzniknul celkem rychle, zatímco spousta projektů, které my dneska vysíláme, má strašně dlouhou historii. PRVNÍ ODDĚLENÍ je pět let stará myšlenka, možná víc. VRAŽDY V KRUHU jsou prastaré scénáře, které se samozřejmě upravovaly, ale spousta těch věcí [...] stačilo trochu upravit, dodělat a domyslet, aby se daly do výroby. CLONA je starý projekt. Spousta těch věcí, které tenkrát šly do výroby, jsou staré scénáře.“ (Jan Maxa v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016).

34) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

35) Petr Dvořák, Krok do digitální budoucnosti České televize 2012–2017. Online: <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/projekty-kandidatu-gr-2011/petr-dvorak-projekt.pdf>>, [cit. 13. 8. 2016].

36) Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2012. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2012.pdf?ver2>, [cit. 13. 8. 2016].

37) Jan Pachtl: „[Viewegh] se stal [kreativním] producentem až v rámci toho řízení, až potom, co jsme měli schváleného Bukowského. Původně byl zaštiťován [Jaroslavem] Kučerou. Tam se to pak přerodilo.“ (Jan Pachtl v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 21. 12. 2015).

vá a Petr Szczepanik ve své etnografické studii o procesu vzniku seriálu PRVNÍ REPUBLIKA sledují spolupráci TPS Jana Šterna s nezávislou produkční společností Dramedy Productions, která stála za vývojem seriálu PRVNÍ REPUBLIKA. Jan Štern podle jejich zjištění „neklad[e] v praxi příliš velký důraz na rozlišování mezi vlastní či koprodukční výrobou a vidí v ní pouze technický rozdíl, přičemž primární je pro ně[j] atraktivita jednotlivých pořadů a využití vlastních zdrojů ČT“.³⁸⁾ Ve Šternově TPS vznikl podobnou spoluprací i seriál ČTVRTÁ HVĚZDA. S externími společnostmi také spolupracovala TPS Jana Lekeše na seriálu CLONA (s firmou FilmBrigade) či TPS Michala Reitlera při seriálu NEVIDITELNÍ (s Logline Productions). Jan Pachel v případě takových spoluprací vidí snahu přenést koprodukční model z komerčních televizí do televize veřejnoprávní, kde se podle něj oslabuje autorská pozice režiséra:

[V případě koprodukčního modelu] je režisér jakoby páté kolo u vozu. To je v podstatě řemeslník, který je najat, aby natočil něco, co někdo napsal pod dohledem producenta. Producent má jasnou představu, jak to má vypadat, dramaturgové mají jasnou představu, jak to má vypadat. Najme se režisér, ten bude točit tři díly, a další tři díly bude točit někdo další. Kvalita je pak stejná nebo kolísavá, ale producent a dramaturgové zaručují, že ať to točí kdokoliv, bude to vždy zhruba stejné.³⁹⁾

Ve skutečnosti se ale tento model spolupráce, jak jej popsal Pachel, nedá zevšeobecnit. V případě již zmíněné ČTVRTÉ HVĚZDY se pozice režiséra, i přes spolupráci Jana Šterna s autorskou trojicí Jana Prušinovského, Petra Kolečka a Miroslava Krobota a se souborem Dejvického divadla, neoslabovala a vzniklo autorské dílo.

Na druhém pólu se nachází kreativní producent nespolupracující s žádnou externí společností, který klade důraz především na vlastní vývoj s prostředky, které mu dá k dispozici ČT. V současné době funguje producentův systém tak, že kreativní zodpovědnost nad samotným projektem má sám kreativní producent, a pokud není kreativní producent vázán závazky vůči externí firmě, která projekt vyvíjí a realizuje, řídí projekt primárně on.⁴⁰⁾

V případě Vieweghovy TPS je to on, na koho padá veškerá kreativní zodpovědnost. To podle Viewegha zásadně ulehčovalo vývoj celého seriálu.⁴¹⁾ Pro Viewegha je důležitá také jeho práce v roli dramaturga, kdy je s projekty, které se v jeho skupině vytvářejí, v úzkém kontaktu už od počátku psaní námětů.⁴²⁾ V případě seriálů CIRKUS BUKOWSKY a RAPL jsou Viewegh s Pachlem dokonce i autory námětů, což je podle Viewegha širší pojem, ale potvrzuje, že při psaní námětů a synopsí se jednalo o kolektivní práci, kterou popisuje takto:

38) Eva Pjaččíková – Petr Szczepanik, „Nejsme HBO, jsme televize.“ Etnografická analýza skupinového psaní seriálu První republika. *Illuminace* 26, 2014, č. 4 (96), s. 34.

39) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

40) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

41) Josef Viewegh: „Vývoj Bukowského je ulehčen tím, že moje TPSka je od začátku, jak jsme ji měli i v tom projektu, stavěna jako nová, která upřednostňuje vlastní vývoj a koprodukce dělá výjimečně, a i v případě koprodukcí musíme mít zajištěn vývoj.“ (Josef Viewegh v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 2. 2. 2016).

42) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

Píšeme to spolu do určité fáze, a pak si to Honza Pachl udělá do scénáře. Honza Pachl vychází ze synopsí. Práce začíná od námětu, protože když si autoři stvoří společně charakter postavy, což je u seriálů nebo vůbec u dramatiky jedna z nejdůležitějších věcí, tak musíte znát historii té postavy dávno dozadu, co se stalo, než začne ten seriál, protože jinak nevíte, jak vám bude reagovat. [...] Charakter postav je strašně důležitý. Pak tam byla linka případu Bukowského, kde Honza spíš vidí obrazy. Například chtěl by točit v Polsku, já říkám, to se nám moc nehodí, ale on na to, že to je road movie, tak budeme točit v Polsku. Takže pak společně musíme vymyslet, proč se do toho Polska pojede, kam se pojede a co se tam bude dít, ale je to jeden z možných způsobů. [...] No a to jsou věci v podstatě vymyšlené, než se začne psát ten scénář. Stavba scénáře je vymyšlená, Honza to pak napíše a pak už je to dramaturgie, která je někdy nepříjemná. Ty scénáře se vracejí dvakrát i třikrát. Honza má výhodu v tom, že dokáže něco uznat a vyhodit třeba třicet obrazů.⁴³⁾

Vieweghova producentsko-dramaturgická role, která je opřena především o jeho spoluautorský komentář k vývoji námětů, synopsí a scénářů a pak o následný dohled, se projevovала v mnoha fázích a aspektech. V prvopočátku psaní lze hovořit o autorské spolupráci v triu, což dokládá i Pachlovo tvrzení:

My jsme na to vlastně tři. Já, pak Josef Viewegh a druhý dramaturg [Petr Pauer].⁴⁴⁾ Synopse vznikají v tomto triu. Navzájem si do toho dohromady kecáme a vymýšlíme ve formě těch synopsí. Já to pak píšu a kluci mi do toho opět kecají.⁴⁵⁾

I přesto Vieweghova TPS umožňovala Pachlovi značnou volnost, což si pochvaluje takto:

[To] tvůrčí centrum [Vieweghova TPS] je postavené na jakési autorské svobodě a [...] na důvěře k autorovi a management ČT to v podstatě nezajímá. My tam přijdeme, odprezentujeme náš projekt, máme něco za sebou, nějakou práci [a] v danou chvíli už tu je jistá důvěra v nás, že uděláme standardní práci. [...] Tímto způsobem může vzniknout něco jedinečného, výjimečného, protože pak je to autorský seriál. Neumím si představit, že by CIRKUS BUKOWSKY režírovalo víc lidí. Myslím, že ksicht tomu dá právě toto, nechci vyloženě tvrdit, že jsem nenahraditelný, ale tím, že jsem u toho procesu od začátku, od toho, že si to píšu a ještě i točím, všechny ty díly, [...] tak to má jednotný ksicht.⁴⁶⁾

43) Tamtéž.

44) Pro Vieweghovu skupinu se stal kmenovým dramaturgem Petr Pauer, který je původním povoláním střihač, jenž pro Viewegha stříhal všechny jeho projekty. Viewegh se v průběhu společné spolupráce rozhodl, jelikož je pro něj střihač do určité míry také dramaturg, který je neustále ve střížně, zkusit ho přesunout k práci i na úplném začátku tvůrčího procesu. Petr Pauer pak mimo práci na stříhu čte hotové scénáře a vyjadřuje se k nim. (Rozhovor s Josefem Vieweghem, 2. 2. 2016).

45) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

46) Tamtéž.

Viewegh s Pachlem se tak snaží svoji TPS charakterizovat jako skupinu, jež je krom dramaturgického dohledu kreativního producenta zcela autonomní ve vztahu k managementu ČT, kdy hlavním zástupcem ČT je Viewegh samotný. Pachel dokonce uvádí, že ho při vývoji i realizaci nikdo nijak nekontroloval, ať už u BUKOWSKÉHO či RAPLA.⁴⁷⁾ Viewegh a jeho TPS tak umožňovala Pachlovi dostat roli autorského režiséra, který musí akceptovat jen spoluautorství kreativního producenta.

Dohled ze strany ČT — autocenzura v kontextu legislativy

V současném producentském systému ČT tedy má během procesu vývoje a realizace hlavní zodpovědnost především kreativní producent. Tvůrce CIRKUSU BUKOWSKY nikdo při vývoji a realizaci nekontroloval,⁴⁸⁾ i přesto se ale snažili dodržovat mantinely dané legislativním rámcem pro zobrazování násilí, nahoty a sprostých slov, aby jejich výsledný projekt nebyl odsunut do pozdějšího časového okna. Na druhé straně pak museli dodržet předem stanovené parametry realizovatelnosti, včetně rozpočtu.

Výslednou podobu díla pak podle Maxy připomínají tři složky. Zaprvé centrum dramaturgie příslušné žánrové oblasti čili v případě hrané tvorby on sám z funkce ředitele vývoje, a to z hlediska legislativy a dodržení dohodnutého žánru:

[...] to znamená, že pokud se na Programové radě [ČT] schválí detektivka nebo to píšou do okna detektivky, tak by to neměl být sitcom. Z hlediska legislativních parametrů znamená, že pokud to směřuje k něčemu, co bude mít hodně násilí a hodně nahoty nebo hodně sprostých slov, tak musíme řešit, jestli to teda upravíme a bude to na osmou, nebo to necháme, a pak musíme Program varovat, že děláme něco, co na osmou nepůjde.⁴⁹⁾

Zadruhé Program ČT, který nekomentuje ani vývoj, ani realizaci pořadu, ale až takzvaný *offline střih*, což je střih pracovní verze, kde jej především opět zajímá shoda se zadáním a s legislativou.⁵⁰⁾ A zatřetí Výroba, která sleduje projekt z pohledu realizovatelnosti, rozpočtu a jeho dodržení.⁵¹⁾

Na jednu stranu se může zdát, že ČT dává tvůrcům značnou volnost, její dohled podle Maxy není tak přísný jako v komerčních televizích, ale volnost je zde podmíněna dodržáním zadání tak, aby výsledek mohl být odvysílán v hlavním vysílacím čase, pokud byl takto plánován a na Programové radě schválen.⁵²⁾

47) Tamtéž.

48) Jan Pachel: „Mě nikdo nekontroloval. Mě nikdo nehlídal. Mě hlídali až pak ve střížně. Když jsou tam některé scény, které jim přijdou příliš explicitní nebo které by mohly být problematické v rámci Rady pro rozhlasové a televizní vysílání.“ (Jan Pachel v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 21. 12. 2015).

49) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

50) Tamtéž.

51) Tamtéž.

52) Tamtéž.

Je to podmíněno tím, že veřejnoprávní televize, jež vysílá klasickým free-to-air způsobem a pracuje s programovými okny, naprostou většinu financí na výrobu alokuje do primetimových oken. V situaci, kdy epizoda seriálu stojí 5–7 milionů korun na hodinu a nemůže být nasazena od 20 hodin, vzniká finanční ztráta způsobená tím, že musí být odsunuta do méně sledovaného okna.⁵³⁾

Míra naplnění plánovaného žánru a právních podmínek pro vysílání v primetimu jsou pak předmětem hodnocení kreativních producentů ze strany jejich nadřízeného, Jana Maxy, kde jedním z kritérií je právě to, jestli byl daný pořad odvysílán v dohodnutém okně, a pokud ne, tak z jakých důvodů.⁵⁴⁾ Odvysílání v náhradním programovém okně, které nemá hodnotu odpovídající rozpočtu alokovanému na jednu epizodu, se promítá negativně do ročního bonusu kreativních producentů.⁵⁵⁾ Maxa uvádí, že „určitou zodpovědnost [tvůrci] nesou, ale když se rozhodnou pustit si uzdu a holt přijít o pár korun z výplaty, tak je to v zásadě na nich, my to ale nezahlubíme“.⁵⁶⁾ To byla do značné míry situace, ve které se ocitl CÍRKUS BUKOWSKY.

Ten byl na Programové radě představen jako *eventový solitérní* projekt v kategorii nedělní dramatiky v plánovaném vysílacím čase od 20:00.⁵⁷⁾ Po domluvě o rozpracování do více epizod vedení rozhodlo, že se seriál nasadí do nového kriminálního okna v pondělí, také od 20:00. Viewegh uvádí, že ve spolupráci s právním oddělením, a to především s jeho vedoucí Markétou Havlovou, společně hlídali prohršky, které by schvalovacím procesem neprošly. Spolupráci s ní si pochvaluje zvláště proto, že se jejich projekt snažila vidět jako dílo a zároveň pomáhala hledat řešení tak, aby scéna zůstala nepřestříhána.⁵⁸⁾ Řešení problému s krví v případě CÍRKUSU BUKOWSKY vysvětluje Viewegh takto:

Krev nemá být v obraze, jenomže v detektivce, když někoho přejede vlak nebo někoho zmlátí tři zabijáci, tak je potřeba, ale stačí tu scénu odbarvit o dalších 30 procent, my jsme takto byli barevnostně na nějakých 30–40 procentech, [...], ale když najednou není červená, ten člověk je úplně stejně zmlácený a divák si toho všimne, tak ten dojem zůstane, ale zděšení tam už není.⁵⁹⁾

Přesto při schvalovacích projekcích první verze střihu Maxa viděl problémy, na které bylo potřeba upozornit Program a které nakonec způsobily, že CÍRKUS BUKOWSKY nebylo možné vysílat od osmi večer. To se týkalo první seriálové řady, která byla přesunuta na 21:30. Maxa uvádí, že problémy s mírou nahoty a zobrazováním násilí, které dle jeho slov bylo značně drsné, byly především v případě první série. Druhá řada už byla značně umírněnější, a proto mohla být odvysílána ve 20:00.⁶⁰⁾ Další problém nastal v závěru natáčení,

53) Tamtéž.

54) Tamtéž.

55) Tamtéž.

56) Tamtéž.

57) Powerpointová prezentace projektu CÍRKUS BUKOWSKY na Programové radě ČT, 13. 12. 2011.

58) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

59) Tamtéž.

60) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

jelikož v posledních třech měsících bylo potřeba razantně seškrtat štáb a lokace v rámci úsporných opatření, což mělo za následek vyřazení motivu okolo ženy hlavního hrdiny Nestora Bukowského, který ve výsledné podobě seriálu chyběl.⁶¹⁾

Vývěsní štít nového vedení: CIRKUS BUKOWSKY v diskuzi o severské krimi

Než se CIRKUS BUKOWSKY dostal premiérově na obrazovky (30. listopadu 2013), stal se počátkem roku 2012 součástí mediální kampaně nového vedení, které se potřebovalo odlišit nejen od vedení předchozího, ale i od komerčních televizních soupeřů. Tato kampaně byla postavena na prezentaci výběru nových projektů schválených tímto vedením. Sedm představených titulů podle ČT splňovalo „všechna [...] kritéria: Kvalitu, Respekt, Odvahu i Kreativitu, tedy aspekty nutné pro naplnění základních charakteristik, jimiž se Česká televize odlišuje od komerčních protějšků.“⁶²⁾ Dne 7. března 2012 byly představeny konkrétní projekty, kterými ČT v období začátku nového vedení disponovala, jako ČESKÉ STOLETÍ, NEVINNÉ LŽI, ENTENTYKY, ČESKÝ ŽURNÁL ad., včetně CIRKUSU BUKOWSKY, jenž byl charakterizován jako:

dvanáctidílná série kriminálních příběhů, v nichž je hlavní hrdina Nestor Bukowsky zmítán nepřízní osudu a úkladných intrik. Z nevinne vypadající sebevraždy se v úvodním díle vyklubou hned série vražd, pokaždé nepřímo směřujících k hlavní postavě. Série sází na vyprávění děje v noirové atmosféře, jak vystřižené z postmoderního komiksu, nechybí černý humor, nadsázka a paradoxní situace. [...] Režisérem je mladý talentovaný autor Jan Páchl.⁶³⁾

V počátku kampaně nového vedení se tak stal CIRKUS BUKOWSKY součástí vývěsního štítu společně s dalšími pořady, ukazujícími na otevření se novým mladým tvůrcům a jejich projektům. Vedení ČT ho společně s dalšími tituly prezentovalo jako záruku kvality a splnění dalších kritérií, vytyčených novým vedením.

Podobně jako se vedení ČT potřebovalo v počátku kampaně odlišit od vedení předchozího, upozornit na nové progresivní období a definovat směřování programové dramaturgie, i CIRKUS BUKOWSKY bylo potřeba v průběhu jeho dalšího vývoje a výroby přesněji charakterizovat, odlišit od soudobé kriminální tvorby a definovat jeho cílovou skupinu. V kampani propagující CIRKUS BUKOWSKY se projevují tři hlasy, které se odlišně snaží charakterizovat nový kriminální žánr. První je hlas Páchlův, prezentující seriál skrze svůj autorský styl, především „atmosféru“:

61) Josef Viewegh: „Vypadl poměrně slušný motiv [...] a ono to ve výsledku vlastně chybělo, protože jsou tam scény, kdy ona odchází s hromadou peněz někam, a tady měla být scéna z kasina, kde se [policejní vyšetřovatel] Kuneš do toho zamotá. Když vám pak chybí v padesáti minutách pět minut a kdy to je silný motiv, tak je to poznat.“ (Josef Viewegh v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 2. 2. 2016).

62) Viz Česká televize představuje programové projekty, schválené novým vedením, 7. 3. 2012, <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6287>>, [cit. 17. 6. 2016].

63) Tamtéž.

Sázíme na vyprávění děje v noirové atmosféře jako vystřižené z postmoderního komiksu, nechybí černý humor, nadsázka a paradoxní situace. [...] Doufám, že se nám podařilo napsat originální příběh s výraznou atmosférou ve stylu noirových detektivek. A že ona atmosféra bude stejně silná jako samotný příběh.⁶⁴⁾

Druhým je hlas Viewegha, jenž s určitou distancí seriál charakterizuje skrze inspiraci severskou a anglosaskou krimi:

CIRKUS BUKOWSKY vychází z anglosaského modelu dvou šestidílných sérií, přičemž na konci té první se zdá, že je příběh zcela uzavřen. Mám rád severskou školu detektivek, která těží ze své jedinečnosti. Není to ale tak, že bychom chtěli kopírovat švédskou nebo anglickou detektivní školu, záměrně jsme se pokusili vytvořit svoji vlastní.⁶⁵⁾

Volně inspirování severskou detektivní školou jsme chtěli natočit napínavou, akční, skvěle obsazenou detektivní road movie sérii ve stylu „noir“, která bude směle konkurovat zahraničním, zejména britským a dánským seriálům tohoto žánru.⁶⁶⁾

Třetím hlasem je hlas ředitele Programu Milana Fridricha, snažící se představit možnou cílovou skupinu diváků, kteří mají v oblíbě severské a britské seriály a staré francouzské kriminálky s Alainem Delonem, Linem Venturou nebo Jeanem Gabinem:⁶⁷⁾

CIRKUS BUKOWSKY je odvážným seriálem, který obohatí českou televizní tvorbu o nový žánr. Vychází z moderních detektivních světových trendů a tvůrci úzkostlivě dbali na kvalitu a výpravu, která by měla seriál svým pojetím přiblížit spíš několika-dílnému filmu než běžné televizní produkci. [...] Pokud někdo litoval, že v Česku nevznikají inovativní seriály, jako je např. minisérie o Sherlocku Holmesovi od BBC, tak CIRKUS BUKOWSKY je jednou z odpovědí ČT na požadavky současného televizního diváka.⁶⁸⁾

Přirovnání seriálu CIRKUS BUKOWSKY k zahraničním seriálům spustilo po odvysílání širokou diskuzi kritiků i diváků o přebírání zahraničních modelů do české kriminální tvorby. Přesto se ale v kritikách nejčastěji hovoří o stylistické inspiraci a CIRKUS BUKOWSKY je přijímán velmi pozitivně jako typ žánrového seriálu, který se na českých obra-

64) Viz Novinky v ČT: Nevinné lži, Cirkus Bukowsky i Minulé století novým pohledem <http://www.denik.cz/ostatni_kultura/novinky-v-ct-nevinne-lzi-cirkus-bukowsky-minule-stoleti-novym-pohledem-20120308.html>, [cit. 22. 9. 2016].

65) Viz ČT začala provozovat ponurý Cirkus Bukowsky, 4. 9. 2012, <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1148422-ct-zacala-provozovat-ponury-cirkus-bukowsky>>, [cit. 22. 9. 2016].

66) Viz Propagační stránka na webu, Slovo kreativního producenta ČT <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10403241116-cirkus-bukowsky-i/7060-slovo-kreativniho-producenta-ct/>>, [cit. 22. 9. 2016].

67) Viz Cirkus Bukowsky na ČT: Dva lůžři proti všem, 2. 10. 2013, <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/244366-cirkus-bukowsky-na-ct-dva-luzri-proti-vsem/>>, [cit. 22. 9. 2016].

68) Viz ČT dotočila seriál Cirkus Bukowsky, nasadí ho na Jedničku letos na podzim. Digizone, 15. 5. 2013, <<http://www.digizone.cz/clanky/ct-dotocila-serial-cirkus-bukowsky-nasadi-ho-na-jednicku-letos-na-podzim/>>, [cit. 22. 9. 2016].

zovkách doposud neobjevil. Maxa k tomu dodává, že v Česku CIRKUS BUKOWSKY zaujal svojí „novotou“ a „divností“, v zahraničí už nikoli, jelikož byl přijat jako napodobenina zahraničních vzorů.⁶⁹⁾ Ve své práci s těmito vzory dnes vidí značné rezervy:

[Ta inspirace] je povrchní, to já BUKOWSKÉMU nevytýkám, já jsem za něj hrozně rád a v té době, kdy se dělal, opravdu nic lepšího nebylo. Je to formální inspirace, není tak úplně v kvalitě vyprávění, jsou tam určité prvky, ale muselo by se na tom daleko víc pracovat, aby to bylo tak sofistikované jako třeba standard skandinávského narativu. Ten je fakt vysoký.⁷⁰⁾

I přes možnou formální inspiraci zahraničními kriminálkami byl seriál oceněn společně se ČTVRTOU HVĚZDOU na festivalu Finále Plzeň, což Dvořák s Maxou využili k hodnocení nového směřování dramatické tvorby ČT:

Petr Dvořák: Oba oceněné projekty mají v sobě základní parametry, na kterých byl postaven můj kandidátský projekt na pozici generálního ředitele České televize, protože jsou odvážné i inovativní a zároveň podporují kreativitu tvůrců. ČTVRTÁ HVĚZDA a CIRKUS BUKOWSKY získaly respekt jak odborného publika, tak i diváků a v konečné fázi přinášejí tu hodnotu, kterou Česká televize musí maximálně podporovat, a to kvalitu. Doufám, že se nám bude i nadále dařit takové pořady našim divákům přinášet.⁷¹⁾

Pro vedení ČT se tak CIRKUS BUKOWSKY po odvysílání a získaných oceněních stal nástrojem hodnocení správného výběru projektů v počátcích nového vedení, i přesto, že ve sledovanosti oproti následujícím kriminálním seriálům ČT značně zaostával.⁷²⁾ Premiérovou epizodu sledovalo 786 tisíc diváků a zbylé epizody se pohybovaly okolo půl milionu diváků.⁷³⁾ Určité zklamání z nižší sledovanosti již dnes Maxa do jisté míry potvrzuje, pri-

69) Jan Maxa: „[C]o se týče mezinárodní odezvy, tak největší má LABYRINT. CIRKUS BUKOWSKY vlastně ne, tam je pro lidi z venku příliš znát to, že to je jakási inspirace, a také příliš vnímají některé věci, které jsou řekněme ne úplně dotažené. Vlastně hodně věcí se tam řeší voice-over, takové to přemostování příliš bije do očí. Tady jsme potěšeni tou novotou a tou divností, pro ně je to vlastně něco, o čem si řeknou ok, to už jsme viděli, pojďme dál. Je vlastně CIRKUS BUKOWSKY skoro nezaujal.“ (Jan Maxa v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 7. 1. 2016).

70) Rozhovor s Janem Maxou, 7. 1. 2016.

71) Jan Maxa k tomu dodává: „Jsem opravdu rád, že porota Finále Plzeň ocenila zrovna tyto dva projekty, které symbolizují snahu současného vedení České televize dát prostor odvážným formátům, které nabourávají zažité konvence české televizní tvorby.“ Viz ČT: Cirkus Bukowsky i Čtvrtá hvězda zabodovaly na Finále Plzeň. Parlamentní listy, 5. 5. 2014, <<http://www.parlamentnilisty.cz/zpravy/tiskovezpravy/CT-Cirkus-Bukowsky-i-Ctvrta-hvezda-zabodovaly-na-Finale-Plzen-317888>>, [cit. 22. 9. 2016].

72) CIRKUS BUKOWSKY se tak se svojí průměrnou sledovaností 561 tisíc diváků přiblížil k sledovanosti druhé řady seriálu KRIMINÁLKA STARÉ MĚSTO, jehož průměrná sledovanost byla 563 tisíc. Oba tyto seriály byly premiérovány v roce 2013. Pozdější kriminální seriály měly značně větší diváckou sledovanost (uvedeno v průměru): PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ: 1 516 tisíc; CLONA 753 tisíc; VRAŽDY V KRUHU: 1 297 tisíc; LABYRINT: 1 090 tisíc. Viz <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/co-ct-nabidla-analyzy/>>, [cit. 24. 9. 2016].

73) Srov. Souhrnné analýzy: sledovanost a spokojenost: Cirkus Bukowsky <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/sledovanost/byli-jsme-pritom/cirkus-bukowsky.pdf>>, [cit. 24. 9. 2016].

márně ale prý pro ČT byla zklamáním až druhá řada, která na sebe neupoutala ani diváčkou, ani kritickou pozornost.⁷⁴⁾ Sledovanost druhé řady se pohybovala průměrně kolem 427 tisíc diváků. K čemuž Pachl dodává:

Já si myslím, že CÍRKUS BUKOWSKY pro [ČT] nebyl žádný zázrak, co se týče sledovanosti, protože takové VRAŽDY V KRUHU a jiné povedené věci z dílny Jiřího Stracha dělají mnohem lepší čísla. [...] [U] CÍRKUSU BUKOWSKY nebyla důležitá čísla, ale to, že ukázal nějakou jinou nebo právě tu odvrácenou tvář veřejnoprávní televize. Že konečně udělali něco, co svým způsobem mohlo nastavit latku. Vytvořit nějaký nový směr.⁷⁵⁾

RAPL — krok od experimentu k bezpečnější formě: od narativně komplexního seriálu k epizodické struktuře vyprávění

Jan Pachl společně s velkou částí tvůrčího týmu ze seriálu CÍRKUS BUKOWSKY natočil po odvysílání seriálu dva na sebe navazující komerční filmy, primárně cílené pro domácí publikum: GANGSTER KA a GANGSTER KA: AFRIČAN. Spolupracoval zde jak s Vieweghem, který při filmu působil jako dramaturg, tak s kameramanem Markem Jandou, architektem Pavlem Ramplé a s hercem Hynkem Čermákem, který ztvárnil jednu z hlavních postav v seriálu. Všichni spolu už spolupracovali na CÍRKUSU BUKOWSKY. Spolupráce pokračovala v roce 2015, kdy začali natáčet první spin-off ČT s názvem RAPL, jenž je volným pokračováním CÍRKUSU BUKOWSKY s majorem Kunešem coby hlavním hrdinou.

Americký sociolog Todd Gitlin v jedné z kapitol knihy *Inside Prime Time* analyzuje chování amerických televizí 80. let skrze takzvanou *logiku bezpečnosti*, jež zajišťuje neustálý návrat publika generující finanční zisky. Americké televize toho podle něj dosahují třemi způsoby: skrze *spin-offy*, nové seriály vycházející z charakterů či herců již existujících sérií; skrze *kopie*, reprodukce již zavedeného a především úspěšného formátu; skrze takzvané *rekombinanty*, hybridní slepence vycházející z prověřených a úspěšných elementů. Gitlin zároveň uvádí, že pro televizní seriály jsou nejdůležitější postavy, na které pak dané *spin-offy* mohou navazovat.⁷⁶⁾ Což se ukazuje i v případě pokračování seriálu CÍRKUS BUKOWSKY:

To se někdy v průběhu natáčení CÍRKUSU BUKOWSKY [...] jednoznačně ukázalo, že Bukowsky je mrtvá postava a že nemá smysl stavět pro něj nějaké větrné zámky, je-

74) Jan Maxa: „[P]ro nás spíš byla zklamáním do jisté míry druhá série, protože u první série byl ohlas jednoznačně pozitivní. Tím, že to přišlo velmi brzy, tak to bylo takové překvapení pro diváckou i kritickou obec, jak to bylo nascheduledované, tak to fungovalo myslím výborně. Ta dvojka, ještě před ní šel repeat jedničky, jestli se nemýlím, tak to jen prošumělo. Vlastně když už děláte něco, co je divné a na co se nedívá milion a půl, ale půl milionu diváků, tak aspoň ať se o tom mluví a někdo nás pochválí, když to řeknu jednoduše. Což se u té jedničky povedlo, u té druhé půlřady se to tolik nepovedlo, protože ta druhá půlřada oproti té jedničce ničím zásadním nepřekvapila, naopak byla trošku umírněnější.“ (Jan Maxa v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 7. 1. 2016).

75) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

76) Srov. Todd Gitlin, *Inside Prime Time*. London: Routledge 1994, s. 55–74.

nom protože nám je sympatický Pavel Řezníček. [...] Takže docela logicky se sáhlo po Kunešovi, který se ukazoval být mnohem zábavnější a jeho postava nabízela větší potenciál pro další zpracování. A vzniknul RAPL. My jsme věděli, že už nechceme dělat sérii s otevřeným dějem a že půjdeme žánrově víc do čistoty. To znamená, že vznikly detektivky s uzavřeným zločinem nebo kriminálním případem v rámci jedné epizody, nicméně nějaké průběžné dějové linky jsou tam stále.⁷⁷⁾

Jinými slovy, zásadní změna oproti seriálu CIRKUS BUKOWSKY, který představoval model narativně komplexní kriminálky, je přechod k výrazně klasičtější formě epizodicky uzavřené struktury vyprávění. CIRKUS BUKOWSKY tak představoval v české krimi ojedinělý případ dnes v zahraničí oblíbeného druhu seriálů, které sledují postupně se rozvíjející komplikovaný svět. Podle teoretického konceptu Jasona Mittela, rozpracovaného v knize *Complex TV*, se zde dominantním prvkem vyprávění stává nějaká záhada či samotný příběh, jenž je rozkrýván a vyprávěn napříč celým seriálem, který zároveň odmítá uzavření příběhu na konci jednotlivých epizod. Do popředí se staví děje probíhající napříč celým seriálem a je vyžadován vysoký stupeň aktivity diváka k pochopení komplikované sítě vztahů a všech postranních příběhů uvnitř každé epizody. V současných narativně komplexních seriálech se podle Mittela projevují variace a rozdíly strategií ve způsobu vyprávění, jež se stávají běžnějšími a tvůrci tyto seriály vyrábějí bez strachu, že by byl divák při jejich sledování jakkoliv zmaten a nezapojoval se aktivně do rozplétání a poznávání komplikovaného příběhu. Jedná se o strategie, jež diváka nutí postupně získávat určité dovednosti a znalosti o daném světě, které při dlouhodobém sledování daného seriálu pomáhají k jeho porozumění.⁷⁸⁾ Viewegh uvádí, že právě v případě RAPLA chtěli přijít s divácky vstřícnější formou vyprávění, jež by umožňovala i nepravidelné sledování seriálu:

[...] řekli jsme si, že k detektivovi se hodí, nebo že by nás bavilo, kdyby prostě i divák, který se podívá na čtvrtou epizodu, si z toho odnesl plnohodnotný zážitek a nemusel si pouštět tři díly před tím.⁷⁹⁾

Maxa uvádí, že v případě pondělního kriminálního okna se ČT snaží divákům nabízet bohaté spektrum žánrových možností kriminálního seriálu.⁸⁰⁾ Na jedné straně týmovou kriminálku, například PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ nebo MÍSTO ZLOČINU PLZEŇ, na straně druhé takzvané osobnostní kriminálky, které má zastupovat právě RAPL. K druhému typu kriminálky Maxa uvádí, že je zde důležitý výrazný herec s výraznou postavou, což společně s výchozím narativním nápadem mělo nabídnout specifické rysy pro vhodné pokračování.⁸¹⁾

77) Rozhovor s Janem Pachlem vedl Jakub Třešňák, 21. 12. 2015.

78) Srov. Jason Mittel, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, London: New York University Press 2015, s. 17–54.

79) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

80) Rozhovor s Janem Maxou vedl Jakub Třešňák, 7. 1. 2016.

81) Tamtéž.

[...] ta Čermákova postava z CÍRKUSU BUKOWSKY, jak postava, tak herec, jsou tak výrazné, že když přijde autor se skvělým nápadem, že ho pošlou za trest do Krušných hor, tak není o čem pochybovat.⁸²⁾

RAPL tak pro ČT představuje model kriminálky, který údajně zaujal na základě svého námětu, výrazné postavy i herce.⁸³⁾

Úspěch CÍRKUSU BUKOWSKY spočíval v kritické diskuzi, kde byl opěvován jako průlomový projekt, jenž okouznil mimo jiné filmovým stylem, především prací s kamerou. Jak již bylo zmíněno, diváky k obrazovkám v porovnání s jinými konkurenty v žánru ale nepřivedl a druhá řada byla i pro vedení ČT spíše zklamáním. Mediální kampaň před odvysíláním RAPLA přesto využila kladné kritické přijetí předchůdce a byla doprovázena připomenutím, že RAPL je volným pokračováním, tedy *spin-offem* CÍRKUSU BUKOWSKY, jenž se ovšem odlišuje narativní strukturou, vycházející z epizodického vyprávění: jeden kriminální případ v jedné epizodě.

RAPL je jasným příkladem revize uvažování nového vedení ČT i tvůrčího dua Pachtl-Viewegh o žánru, což je mimo jiné podmíněno i pondělním kriminálním oknem:

Když je hlavní postava detektiv a nechceme točit Most nebo něco podobného, a máme otevřené pondělní okno detektivního seriálu, tak chceme dostat pravidlům a dělat prostě klasickou detektivku.⁸⁴⁾

V případě RAPLA chtějí především jistější a bezpečnější formu, která generuje neustálý přísun diváků k danému žánru. RAPL, který využívá charakter postavy i herce z již existujícího seriálu, se ukazuje jako správná volba, jelikož průměrná sledovanost již odvysílaných pěti epizod se pohybuje okolo 1,3 milionu diváků a Programovou radou je již schválena druhá seriálová řada. RAPL je tak odklonem od experimentální formy narativně komplexního CÍRKUSU BUKOWSKY k výrazně bezpečnější formě postavené na epizodickém vyprávění.

Závěr

Skrze analýzu procesu vývoje, realizace a postprodukce i výsledné podoby seriálu lze sledovat rozhodnutí, zájmy i kompromisy, vycházející z klíčových aspektů programové strategie nového vedení ČT. CÍRKUS BUKOWSKY se tak stává mediací institucionální transformace, čímž odráží jednak stopy minulého produkčního systému, jednak ambice nového managementu, který zaváděl odlišný produkční systém.

Za starého vedení byl CÍRKUS BUKOWSKY plánován jako třídílná série, jež by zapadala do tehdejší koncepce nedělního *eventového solitérního* okna. Nové vedení však v tomto

82) Tamtéž.

83) Jan Maxa: „Námětů na týmovou detektivku, kde bude hodný policista, zkušený policista, mladý policista, krásná policistka a obtloustlý IT technik, těch není úplně málo, ale koncept, který vás zaujme na první dobrou, tak ten je samozřejmě vzácnější.“ (Jan Maxa v rozhovoru s Jakubem Třešňákem, 7. 1. 2016).

84) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

projektu vidělo potenciál, díky kterému by mohlo prezentovat svoje ambice vycházející z potřeb oslovení jiných diváckých skupin a rozběhnutí stabilních žánrových oken. V tomto případě seriál odráží stopy vycházející z kompromisu mezi tvůrčí dvojicí Pachla s Vieweghem a Programovou radou, kdy autoři seriálu museli přistoupit na rozšíření třídílné minisérie na dvě seriálové řady po šesti epizodách, což mimo jiné vycházelo ze značného nedostatku nových projektů v dramatické tvorbě při nástupu nového vedení. Na základě srovnání pre-pilota vysílaného v SOUBOJI SERIÁLŮ a pilota vysílaného 30. listopadu 2013 lze vysledovat proměny, jež jsou výsledkem rozšíření seriálu. Je sice zřejmé, že pre-pilot byl do značné míry limitován svou délkou, lze ale konstatovat, že původní plán narativní struktury měl být omezen na subjektivní pohled hlavního hrdiny Nestora Bukowského. Proměna dále nastala i ve značném nahuštění dalších narativních linií. K výsledné podobě dvanácti dílů Viewegh zpětně uvádí, že si dnes uvědomují, že to byl sice do značné míry záměr, ale

sami jsme cítili i pak ve střížně, že někdy je to na hraně, a teď nehledě na názory diváků, ale když tam strávíte půl roku, tak prostě víte, že tady je nějaká rezerva, že to mohlo být scénaristicky plnější, možná dalšími dialogy.⁸⁵⁾

Ambice ČT odrážela také mediální kampaň seriálu, postavená na prezentaci příchodu něčeho nového, ale i na přirovnávání seriálu k anglosaským a severským vzorům. CIRKUS BUKOWSKY se stává mediací dvou soupeřících zájmů, kde na jedné straně stojí ČT, jež ve své kampani cílí na vzdělanější a náročnější diváky nejen kriminálního žánru, na straně druhé se nachází tvůrčí duo Pachel-Viewegh, kteří do veřejnoprávní televize chtěli přinést „[n]eukecanost, syrovost a filmové vyprávění“.⁸⁶⁾

CIRKUS BUKOWSKY dále odráží znaky legislativní regulace zobrazování násilí, nahoty a vulgárních výrazů a vliv předem stanovených možností realizovatelnosti a rozpočtových limitů. Seriál i přes snahu obraz odbarvit tak, aby krev nepůsobila pohoršujícím dojmem na diváka, byl programovým oddělením odsunut na pozdější vysílací čas. V posledních částech natáčení nastal problém udržet krácený rozpočet, tudíž bylo nutné vyškrtat i některé motivy. Druhá řada byla v zobrazování násilí a nahoty výrazně umírněnější, tudíž ji bylo možné vysílat v předem domluveném čase v pondělí ve 20:00.

Jak se z produkční analýzy seriálu CIRKUS BUKOWSKY v kontextu organizačních změn ČT ukazuje, beze změn ve vedení by se seriál zřejmě nikdy nedostal do vývoje. Pro vznik seriálu a karierní růst tvůrčího dua Pachel-Viewegh se tak stala nezbytnou podmínkou reorganizace ČT, čímž se CIRKUS BUKOWSKY stává unikátním příkladem vlivu institucionální transformace na vývoj, realizaci a postprodukcí televizního seriálu.

85) Rozhovor s Josefem Vieweghem vedl Jakub Třešňák, 2. 2. 2016.

86) Tamtéž.

Citované filmy, seriály a pořady:

Clona (Tomáš Řehořek, 2014), *České století* (Robert Sedláček, 2013–2014), *Český žurnál* (2013–2016), *Čtvrtá hvězda* (Jan Prušinovský – Miroslav Krobot, 2014), *Ententyky* (Jan Pecha, 2012), *Gangster Ka* (Jan Pachl, 2015), *Gangster Ka: Afričan* (Jan Pachl, 2015), *Hořící keř* (Agnieszka Holland, 2013), *Labyrint* (Jiří Strach, 2015), *Místo zločinu Plzeň* (Jan Hřebejk, 2015), *Most* (Bron; 2011–2015), *Nevinné lži* (2012), *Okresní přebor* (Jan Prušinovský – Jakub Kohák, 2010), *Případy 1. oddělení* (Dan Włodarczyk – Peter Bebjak, 2014–2016), *Rapl* (Jan Pachl, 2016), *Souboj seriálů* (2011), *Šumné stopy* (Radvan Lipus, 2010), *Trapasy* (2007), *Vraždy v kruhu* (Ivan Pokorný, 2015).

Bc. Jakub Třešňák (1989)

Je v současné době magisterským studentem Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Zde studuje obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury, kde se zaměřuje na českou seriálovou produkci, kterou zkoumá nástroji současných television studies (*Adresa: tresnak.jakub@mail.muni.cz*).

SUMMARY

CIRKUS BUKOWSKY as a Reflection of Organizational Changes in Czech Television

Jakub Třešňák

The study describes, through the analysis of production environment and decisions related to the development and production of the TV series CÍRKUS BUKOWSKY in newly established Vieweg's Creative Production Group, not only the changes in thinking about the production of drama shows made by Czech Television, but also gradual changes in the production system stemming from the needs and aims of a new management. The focus on the series allows to trace, on the one hand, the formation of a new direction undertaken by Czech Television as an institution, and on the other hand, the system of Creative Production Groups on the example of the group of Josef Viewegh. In this sense, the study outlines the sequence of events that are essential in the creative process within Czech Television, allowing for the exploration of the influence of conditions of production and organizational changes on the development, production, and promotion of the series, as well as the resulting project. Also, the study pays attention to the sequel of the series with a similar police protagonist, entitled RAPL, which resulted from the project of presently well-established Viewegh's group, and the duo of creators Páchl-Viewegh. The series RAPL, proves that the success of and discussion about the series CÍRKUS BUKOWSKY influenced the definition and clarification of what Czech Television and filmmakers desire from the genre of crime series.

Michal Šašek

Odložená resuscitace dětské seriálové tvorby

*Analýza vzniku a fungování specializovaného veřejnoprávního kanálu
pro děti Děčko z hlediska vývoje hrané seriálové tvorby*

Zahájení pozemního digitálního televizního vysílání v roce 2005 přineslo nejen technické zkvalitnění, ale také dlouho očekávanou možnost rozšíření nabídky televizních stanic. Analogové vysílání mělo totiž své kvantitativní limity, které neumožňovaly udělovat další licence zájemcům o provozování televizního vysílání. Digitalizace otevřela prostor jak pro nové stanice stávajících vysílatelů, tak i pro zcela nové projekty.¹⁾ Česká televize se v roce 2006 stala prvním subjektem nabízejícím nejen dva plnoformátové, ale také dva tematické programy — zpravodajskou ČT24 a sportovní ČT4 Sport. V následujících letech využily této možnosti převážně stávající komerční celoplošné stanice, které rozšířily televizní trh o specializované kanály.²⁾ V zásadní míře zde mohly uplatnit portfolio již nakoupených filmů a seriálů, jež z různých důvodů nemohly využít v programu mateřské stanice. Z nových stanic, vzniklých během prvních pěti let od spuštění pozemní digitalizace bez podpory zavedených celoplošných kanálů, se na českém televizním trhu prosadily pouze Óčko TV a TV Barrandov.

V roce 2013 došlo k další podstatné fragmentaci českého televizního trhu. V průběhu roku zahájilo celoplošné pozemní digitální vysílání dalších devět nových televizních programů. 31. srpna vstoupila do českých domácností také nová televizní stanice, zaměřená na dětského diváka ČT:D, která společně s ČT art rozšířila počet programů veřejnoprávní České televize na šest.³⁾ Přičemž oba zmiňované kanály od spuštění fungují jako dvojprogram vysílající na jednom programovém okruhu, kdy ČT:D je od 20:00 střídána umělecky zaměřenou ČT art. Tímto krokem byl naplněn jeden ze strategických cílů kandidátského projektu Petra Dvořáka na místo generálního ředitele České televize.

1) Rada pro rozhlasové a televizní vysílání rozhodla 4. dubna 2006 o udělení šesti licencí pro televizní vysílání v digitálních multiplexech B a C. Z téměř čtyř desítek projektů RRTV vybrala Óčko, Z1, Febio, TV Barrandov a TV Pohoda.

2) Nova Cinema (vysílání spuštěno 1. 12. 2007), Prima Cool (1. 4. 2009), Prima Love (8. 3. 2011), Fanda (14. 7. 2012), Smíchov (23. 12. 2012).

3) ČT1 a ČT2 jsou plnoformátové programy a ČT24 a ČT4 jsou tematické programy (zpravodajství a sport).

Ve své koncepci „KROK do digitální budoucnosti“ Dvořák navrhoval, vedle zavedení producentských skupin či zjednodušení organizační struktury, zřízení nízkorozpočtového terestrického kanálu pro děti, který bude využívat knihovnu a archiv České televize a bude doplněn o cenově dostupné akvizice zahraničních pořadů, o které ve většině případů nemají komerční televize zájem. ČT3 měla od počátku ambici být alternativou k zavedeným satelitním a kabelovým programům zaměřeným na dětského diváka.⁴⁾ Po třech letech od spuštění veřejnoprávního dětského kanálu si můžeme dovolit zhodnotit, do jaké míry se základní vizi, podrobněji rozpracovanou v dlouhodobém plánu, podařilo realizovat. Došlo k naplnění vytyčených cílů a povedlo se resuscitovat dětské hrané seriály? Podařilo se navázat zahraniční koprodukční vztahy, které v minulosti měly zásadní vliv na tuto tvorbu? Odrazily se zkušenosti nového managementu České televize ve schváleném strategickém plánu pro roky 2017–2022? Na základě dostupných materiálů a zdrojů se pokusím zmapovat naplnění záměrů, které plánovalo uskutečnit nové vedení v hrané seriálové tvorbě pro děti, a zjistit, do jaké míry došlo k jejich přehodnocení v průběhu uplynulých tří let.

Změna producentského systému po příchodu Petra Dvořáka do České televize a příprava dětského kanálu

Po nástupu Petra Dvořáka došlo nejen k významným personálním změnám a zpřehlednění programu jednotlivých kanálů,⁵⁾ ale především v březnu 2012 k oddělení role veřejnoprávní televize jako producenta vlastní tvorby od její role jako vysílatele. Výběrem prvních čtrnácti kreativních producentů fakticky vznikly tvůrčí producentské skupiny (dále TPS),⁶⁾ které nahradily redakční centra. V nově vzniklém systému vývoje pořadů zadávají ředitelé jednotlivých kanálů České televize poptávku po určitém typu pořadů určitým TPS. Zároveň však mohou tyto skupiny přicházet s vlastními projekty. Mezi tehdy vzniklými TPS však nenalezneme žádnou, která by se specializovala na výrobu a vývoj pořadů pro děti. Přičemž instituce TPS spadá přímo pod ředitele vývoje pořadů a programových formátů Jana Maxu, který za Dvořákem přišel z TV Nova. Kreativní producenti a tvůrci musí následně vybrané projekty obhájit před Programovou radou České televize. Tento významný orgán byl ustanoven taktéž až po příchodu Petra Dvořáka na pozici generálního ředitele České televize a i jeho vytvoření nalezneme v kandidátské koncepci.

Na pracovním jednání managementu České televize se členy Rady České televize v červnu 2012 představil generální ředitel rozpracovanou základní vizi a programovou koncepci nového dětského kanálu, která obsahovala tři varianty možného fungování. Všechny předložené původní varianty předpokládaly vysílání zahraničních pořadů v duálním vysílání a zároveň vycházely z předpokladu, že dětský kanál bude zaměřen v pravidelném slotu mezi 20:00 a 22:00 i na teenagery ve věku 13–18 let, kterým měly být nabídn-

4) Minimax, Disney Channel.

5) Jan P o t ů č e k, Konec programového chaosu v České televizi oplácou Nova i Prima. Online: <<http://www.digizone.cz/clanky/konec-programoveho-chaosu-v-ceske-televizi/>>, [cit. 2. 2. 2017].

6) Michaela F r i č o v á, Česká televize dnes oznámila jména čtrnácti Kreativních producentů. Online: <<http://www.ceskatelivize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6296%20>>, [cit. 2. 2. 2017].

nuty zahraniční akvizice výhradně v původním znění s titulky.⁷⁾ Ani jednu z výše uvedených původních vizí se nepodařilo plně realizovat. Naopak se od začátku vysílání daří úspěšně naplňovat a rozvíjet myšlenku vytvořit prostřednictvím nového kanálu moderní interaktivní platformu internetu, o čemž svědčí například ocenění z mezinárodní soutěže v oblasti kreativity PromaxBDA za propojení televizního vysílání, webu a geocachingu v rámci soutěže Zachraňte duhu.⁸⁾

Původně navrhované tři varianty se lišily ve výši nákladů na vznik a provoz dětského kanálu neboli v míře zapojení premiérové vlastní výroby a objemu nově zakoupených akvizičních pořadů do programu.⁹⁾ Optimální varianta počítala s náklady kolem 230 milionů korun. Přičemž ze schválených rozpočtů České televize na roky 2014–2016 je patrné, že roční finanční prostředky na kanál ČT:D překročily ve všech sledovaných letech i tuto navrhovanou optimální variantu.¹⁰⁾

K zahájení intenzivních příprav ke spuštění dětského kanálu pod pracovním označením ČT3 došlo počátkem srpna 2012, kdy Rada České televize schválila dlouhodobý plán programového, technického a ekonomického rozvoje veřejnoprávní televize pro roky 2012–2017. Již v tomto zásadním dokumentu nalezneme mezi strategickými cíli v oblasti vývoje pořadů a programových formátů zájem obnovit školu české fantasy komedie, kterou proslavily rodinné seriály jako ARABELA nebo PAN TAU, a produkovat rodinné seriály na vysoké vypravěčské a vizuální úrovni.¹¹⁾ Ač se většinu vytyčených záměrů v oblasti vývoje pořadů a programových formátů pro období 2012–2017 skutečně podařilo zrealizovat — například ve vlastní hrané tvorbě pro dospělé se nedílným prvkem stal kriminální žánr (PŘÍPADY I. ODDĚLENÍ, RAPL), prostřednictvím minisérií či sezónních seriálů si veřejnoprávní televize připomněla významné osobnosti a události české historie (JAN HUS, HLAS PRO ŘÍMSKÉHO KRÁLE, JÁ, MATTONI), v dokumentární tvorbě vznikla vedle řady tradičních dokumentárních filmů a seriálů řada originálních docusoap či docu-reality (ČTYŘI V TOM 1–3, ZLATÁ MLÁDEŽ), u hrané seriálové tvorby pro děti doposud k naplnění proklamovaného cíle nedošlo.

Výkonným ředitelem nově vznikajícího kanálu ČT3 byl 1. září 2012 jmenován Petr Koliha, v té době umělecký ředitel Mezinárodního filmového festivalu pro děti a mládež ve Zlíně a člen Evropské asociace filmových festivalů pro děti (ECFA), který ihned po svém jmenování převzal odpovědnost za přípravné práce směřující k zahájení vysílání

7) Hana Válková, Dvořák představil radním dětskou ČT3, nový kanál si vyžádá 200 milionů. Online: <http://zpravy.idnes.cz/novy-detsky-kanal-ct3-0rh-/domaci.aspx?c=A120606_133136_domaci_hv>, [cit. 2. 2. 2017].

8) Lukáš Polák, Česká televize získala za kampaň Děčka dalšího „televizního Oscara“. Online: <<http://www.digizone.cz/clanky/ceska-televize-ziskala-za-kampan-decka-dalsiho-televizniho-oscara/>>, [cit. 2. 2. 2017].

9) Michaela Fričová, Česká televize představila Radě ČT tři varianty dětského kanálu. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6385&strana=2=74&category=2>>, [cit. 2. 2. 2017].

10) Rozpočet České televize na rok 2014. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/hospodareni/pdf/rozpocet-ct_2014.pdf>, [cit. 2. 2. 2017]; Návrh rozpočtu České televize na rok 2015. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/hospodareni/pdf/rozpocet-ct_2015.pdf>, [cit. 2. 2. 2017]; Rozpočet České televize na rok 2016. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/hospodareni/pdf/rozpocet-ct_2016.pdf>, [cit. 2. 2. 2017].

11) Dlouhodobé plány programového, technického, personálního a ekonomického rozvoje České televize na léta 2012–2017. Dostupné online: <<http://img2.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodobé-plany-programoveho-ekonomickeho-a-technickeho-rozvoje-ct.pdf>>, [cit. 2. 2. 2017].

dětského programu v průběhu roku 2013 a představil ucelenější koncept programové nabídky včetně inspiračních zdrojů ze zahraničí, opět s deklarovaným cílem navázat na úspěšné období české hrané seriálové tvorby pro děti.¹²⁾

Pro snadnější uspokojení poptávky ředitele dětského kanálu po původních pořadech a programových formátech byla na neobsazené místo kreativní producentky TPS tvorby pro děti a mládež v listopadu 2012 jmenována dlouholetá dramaturgyně České televize Barbara Johnsonová.¹³⁾ Tato specializovaná TPS od svého vzniku úzce spolupracuje s Centrem dramaturgie dětské tvorby, které v nově vzniklém prostředí zajišťuje komplexní vývoj původních televizních pořadů a programových formátů pro děti a mládež. Hlavním úkolem TPS Barbary Johnsonové je vyvíjet pro cílovou skupinu dětských diváků pořady v oblasti animované a hrané tvorby, dále i zábavné a soutěžní pořady a magazíny.¹⁴⁾ Většina ostatních TPS se liší tím, že se věnují širšímu žánrovému zaměření. Divize Vývoje pořadů a programových formátů má rozděleny žánry do šesti základních skupin,¹⁵⁾ přičemž ze současného celkového počtu šestnácti TPS se na více než dva žánry zaměřuje jedenáct kreativních producentů, například TPS Aleny Müllerové nebo Petra Kubici se specializuje nejen na hranou tvorbu, dokumenty a publicistiku, ale také na pořady pro děti. Centrum dramaturgie dětské tvorby tak systematicky spolupracuje na vývoji a výrobě vzdělávacích pořadů pro děti nejen s TPS Barbary Johnsonové, ale i s dalšími TPS.¹⁶⁾

Vše tedy nasvědčovalo tomu, že s vývojem nového kanálu pro děti a vznikem specializované TPS má Česká televize, vedle nových cyklů *Večerníčeků*, ctizádost naplnit jednu z vytyčených vizí a začít opět natáčet i vlastní hrané seriály pro děti, které by měly ambici navázat na slavnou éru dětské seriálové produkce 70. a 80. let, včetně prodeje práv do zahraničí.¹⁷⁾

Vzestupy a pády české seriálové tvorby pro děti a mládež

Nejproduktivnější období výroby seriálů pro děti bylo zahájeno v době normalizace natočením česko-německého koprodukčního seriálu Jindřicha Poláka a Oty Hofmana *PAN TAU* a původním seriálem dětské redakce Československé televize *KAMARÁDI*.¹⁸⁾ Právě *PANEM TAU* byl položen základ budoucímu fenoménu úspěšných televizních seriálů pro děti,

12) Jan Potůček, Petr Koliha: ČT:D jedná o výrobě nových děl Krtečka a angličtině s Hurvínkem. Online: <<http://www.digizone.cz/clanky/petr-koliha-ct-d-jedna-o-vyrobe-novych-dilu-krtecka-a-anglictine-s-hurvinkem/>>, [cit. 2. 2. 2017].

13) Ondřej Auster, Kreativní producentkou ČT pro dětskou tvorbu Barbara Johnsonová. Online: <<http://www.mediar.cz/kreativni-producentkou-ct-pro-detskou-tvorbu-barbara-johnsonova/>>, [cit. 27. 2. 2017].

14) TPS dětské tvorby. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-namet-u-a-projektu/tps/detail/?tpsID=12>>, [cit. 28. 2. 2017].

15) Hraná tvorba; Dokument, publicistika, vzdělávání; Zábava; Děti; Umění a Nová média.

16) Centrum dramaturgie dětské tvorby Praha. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-namet-u-a-projektu/centra-dramaturgie/detail-centra/?cdID=30>>, [cit. 1. 3. 2017].

17) Jana Fuksová, Dánsko je perlou dětského filmu, říká bývalý šéf zlínského festivalu. Online: <http://zlin.idnes.cz/byvaly-reditel-detskeho-filmoveho-festivalu-ve-zline-a-sef-televize-decko-petr-koliha-g4o-/zlin-zpravy.aspx?c=A130528_1933838_zlin-zpravy_ras>, [cit. 2. 2. 2017].

18) Prvním původním českým seriálem pro děti byla *ZÁHADA HLAVOLAMU* režiséra Hynka Bočana, který vznikl v období tzv. pražského jara (premiéra na televizních obrazovkách v prosinci 1969).

které vznikly v koprodukcí Československé televize, Westdeutscher Rundfunk a Filmového studia Barrandov. Důvodů, proč natáčet filmy se západoněmeckými partnery, navzdory ideologickým a politickým rozdílům, bylo více — od ekonomické výhodnosti sdílených nákladů přes zajištění kvalitního barevného materiálu Eastmancolor až po získání významného množství valut z prodeje filmových a televizních práv na trzích německojazyčných zemí. Natáčení se západoevropským koproducentem v neposlední řadě přinášelo i významné finanční výhody pro režiséra a scenáristu, a to v podobě vyšších odměn, které šly obvykle k tíži právě zahraničního producenta. Vše výše zmíněné je nutné zasadit do dobového kontextu státně-socialistického modu produkce, kdy filmová i televizní výroba podléhala ústředním administrativním a politickým orgánům.¹⁹⁾ Přičemž Československá televize byla krátce po svém osamostatnění v roce 1959 začleněna do přímé působnosti ÚV KSČ. Filmová i televizní studia vyráběla na základě dlouhodobých plánů a fixních rozpočtů a produkce podléhala ideologické kontrole ve všech fázích výrobního procesu, počínaje schvalováním námětů a scénářů a konče cenzurou hotových děl resp. televizních pořadů. Státně-socialistický modus přivedl významné tvůrce k únikovému žánru dětských filmů a seriálů, kde ideologie šla ve velké míře stranou a převažovala zábavná témata. Československo se tak v 70. a 80. letech stalo světovou velmocí tohoto specifického žánru, který započal svůj konec paradoxně s koncem státně-socialistického modu produkce.

V průběhu dvaceti let tak vznikly komerčně velmi úspěšné televizní seriály natáčené nákladnou filmovou technikou na 35mm film jako ARABELA (1980), LÉTAJÍCÍ ČESTMÍR (1983), NÁVŠTĚVNÍCI (1983), CHOBOTNICE Z II. PATRA (1986) nebo KŘEČEK V NOČNÍ KOŠILI (1988).²⁰⁾ Ač se po roce 1989 objevil zájem pokračovat v zavedené spolupráci se západoněmeckými televizními produkcemi, nepodařilo se navázat na úspěch z období normalizace. Výjimku snad tvoří pouze seriál Ludvíka Ráží ÚZEMÍ BÍLÝCH KRÁLŮ z roku 1991, který vznikl ve spolupráci s německou společností Ravensburger Film & TV. Naopak příkladem nepříliš zdařilé spolupráce může být seriál autorské dvojice Miloše Macourka a Václava Vorlíčka ARABELA SE VRACÍ z roku 1993, kterým se nepodařilo, především z důvodu rozvlácnosti vyprávění, nataženého do zbytečných šestadvaceti dílů, a nepřehlednosti děje, navázat na fenomenální úspěch původní ARABELY.²¹⁾ Mezi další nepříliš zdařilé koprodukční seriály devadesátých let patří BUBU A FILIP nebo SPRÁVNÁ ŠESTKA.²²⁾

Vedle koprodukcí vznikly další velmi úspěšné seriály ve vlastní produkci, jež potvrzovaly, že tehdejší Československo bylo svého druhu velmocí ve výrobě nejen dětských celovečerních filmů, ale i televizních seriálů pro děti a mládež. Velký divácký úspěch zaznamenaly například TAJEMSTVÍ PROUTĚNÉHO KOŠÍKU (1977), PŘÁTELÉ ZELENÉHO ÚDOLÍ (1980) nebo BAMBINOT (1984).²³⁾ Ani v původní seriálové tvorbě Československé, resp.

19) Srov. Petr S z c z e p a n i k, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc*. Praha: NFA 2016.

20) Výroční zpráva o hospodaření České televize v roce 2014. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2014_hospodareni.pdf>, [cit. 25. 2. 2017].

Výroční zpráva o hospodaření České televize v roce 2015. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2015_hospodareni.pdf>, [cit. 25. 2. 2017].

21) Jakub H o r v á t h, Režisér Václav Vorlíček o svých pohádkách. Online: <http://is.muni.cz/th/428817/ff_b/Masarykova_univerzita_-_Priloha.pdf>, [cit. 25. 2. 2017].

22) SPRÁVNÁ ŠESTKA (Karel Smyczek, 1992) se natáčela v Česku jako česko-německá koprodukční zakázka pro německou veřejnoprávní televizi ARD. Na českých obrazovkách se objevila až po devíti letech od výroby.

23) Jiří M o c, *Seriály od A do Z. Lexikon českých seriálů*. Praha: Česká televize 2009.

České televize však nenalezneme hrané seriály z devadesátých let či počátku jednadvacátého století, které by se zapsaly do „zlatého fondu televize“. Seriály ANETA, MEDVĚDI NIC NEVĚDÍ nebo STRAŠIDLA A SPOL. nevyvolaly patriční zájem diváků v době svého premiérového uvedení ani při četných reprízách.²⁴⁾ Proto v roce 2009 vzbudila pozornost zpráva, že zkušený režisér Karel Smyczek začal podle scénáře Lucie Konášové natáčet finančně náročný fantazijní seriál pro děti a celou rodinu pod pracovním názvem V SÍTI ZTRACENÉHO ČASU, který měl ambici zařadit se mezi nejlepší hrané seriály České televize.²⁵⁾ Seriál pod upraveným názvem ŠPAČKOVI V SÍTI ČASU se následně stal jedním ze stěžejních pořadů propagujících zahájení vysílání dětského kanálu.

Děčko před spuštěním

V únoru 2013 generální ředitel České televize Petr Dvořák a výkonný ředitel dětského kanálu Petr Koliha na tiskové konferenci oficiálně představili název a logo nového specializovaného kanálu určeného dětem. Název Děčko (ČT:D) pomáhaly vybírat v rámci jednoho z výzkumů samotné děti. Dvořák s Kolihou zároveň odhalili podrobné informace k datu spuštění, programové náplni i věkovému zaměření Děčka. Oproti původním plánům, kdy se počítalo s vysíláním do půlnoci, bude Děčko od svého spuštění vysílat pouze od šesti do dvaceti hodin. Tím přirozeně došlo i ke změně primární cílové divácké skupiny. Konkrétně program již necílí na diváky do 18 let, ale na užší skupinu ve věku 4–12 let.

TPS začaly na základě poptávky vedení ČT:D pracovat na vývoji pořadů a nových formátů, které měly naplňovat vytyčené zásady kvality a pestrosti programu. Dětská diváci tak mohli od prvního dne vysílání sledovat zábavně vzdělávací pořady (PALIČKY, MISTR E nebo CHYTROST NEJSOU ŽÁDNÉ ČÁRY), lifestyleové pořady (WIFINA, TAMTAM, DRACI V HRNCI) nebo zpravodajství (ZPRAVÍČKY). Svě místo si v pravidelných slotech našly i populární pásmové pořady, které diváci znali z vysílání ČT1 nebo ČT2 (KOUZELNÁ ŠKOLKA, STUDIO KAMARÁD, PLANETA YÓ). Zároveň došlo k nákupu akvizičních pořadů, které s více než 60 procenty tvoří podstatnou část programového schématu Děčka, a to především z nabídky veřejnoprávních producentů, například BBC nebo ZDF.

TPS pro hranou a animovanou tvorbu kreativní producentky Barbary Johnsonové prosadila do výroby, vedle zmiňovaných zábavně vzdělávacích a lifestyleových pořadů, i dva hrané pohádkové příběhy, které každoročně Česká televize připravuje pro vánoční vysílání programového okruhu ČT1 (PRINCEZNA A PÍSAŘ, DUCH NAD ZLATO) a ještě několik Večerníčků včetně hraného seriálu GORILÍ POVÍDÁNÍ. Z důvodu finanční náročnosti nebyly naopak schváleny k realizaci tři hrané seriálové projekty, které nalezneme v prezentaci Barbary Johnsonové zpracované u příležitosti představení projektů a programových priorit Děčka na Zlín Film Festivalu 2013.²⁶⁾ Jedná se o seriál pro nejmenší „Ema se má“,

24) Tamtéž.

25) Vladimír K o t l á ř, Reportáž: Špačkovi v síti času — Miniparlament: uniformy. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10265744641-zpravicky/210452801430017/obsah/110848-reportaz-spackovi-v-siti-casu>>, [cit. 2. 2. 2017].

26) Barbara J o h n s o n o v á, Dětská tvorba České televize. Dostupné online: <<http://slideplayer.cz/slide/2029629/>>, [cit. 3. 3. 2017].

ve kterém pětiletá Ema objevuje svět kolem sebe, a ten je pro ni zdrojem nečekaných dobrodružství. Dále o detektivní seriál, vyvíjený na zakázku u přední filmové a televizní produkční společnosti Bionaut, „Felix“ podle scénáře Štefana Titka, ve kterém parta dětí na malém městě řeší záhady ve stylu Sherlocka Holmese. Posledním zmiňovaným seriálem v prezentaci je komediální seriál „Jirka se má“, inspirovaný úspěšným krátkým filmem JIRKA A BÍLÉ MYŠKY o klukovi s talentem k průšvihům.

Přesto se na Děčku v den zahájení vysílání objevil původní hraný projekt pro děti. Jednalo se o již zmíněný, dlouho očekávaný šestnáctidílný seriál režiséra Karla Smyczka ŠPAČKOVI V SÍTI ČASU, o jehož výrobě se rozhodlo ještě v době systému žánrově specializovaných center neboli v Janečkově ředitelském období, kdy myšlenka dětského programu České televize vůbec neexistovala. Seriál tak můžeme zařadit mezi projekty, které byly částečně vyvinuty již za předchozího vedení, ale následně se staly „vlajkovou lodí“ nové programové strategie.²⁷⁾ Přesto, dle slov režiséra Karla Smyczka, mělo nové vedení zásadní vliv na konečnou podobu seriálu: „Seriál byl totiž velmi náročný po trikové stránce a nové vedení České televize nám pomohlo dofinancovat jejich výslednou podobu, která se myslím nakonec vydařila.“²⁸⁾ Trikově náročný seriál, jehož výroba trvala více než tři roky, měl být nasazen již v průběhu roku 2012 do vysílání ČT1, a to ve zcela jiné modifikaci, než byl následně uveden na ČT:D.²⁹⁾

Obdobně lze nahlížet i na komediální sitcom MAZALOVÉ, který vypráví o neobvyklém soužití hradních strašidel s rodinou kastelána, která se přistěhuje na hrad Oreb. Svým pojetím jsou MAZALOVÉ od Smyczkova výpravného seriálu zcela odlišným projektem. Čtrnáct epizod vznikalo na zakázku Centra tvorby pro děti a mládež České televize u Orbis Pictures Film, s.r.o., již od roku 2010. Podle producenta a scenáristy seriálu Rudolfa Merknery bylo zadání šéfdramaturgyně centra Kateřiny Krejčí jednoznačné: „vytvořit nízkorozpočtový studiový seriál pro celou rodinu“.³⁰⁾ Poslední klapka ukončila natáčení sitcomu v prosinci 2012. Seriál byl premiérově uveden od 19. ledna 2014 jako hlavní novinka jarního programového schématu Děčka.

Jak trikově náročný rodinný seriál ŠPAČKOVI V SÍTI ČASU, v němž se prolínají roviny současného reálného světa se světem fantazie, tak komediální sitcom MAZALOVÉ nelze, z důvodu jejich přípravy a realizace před rokem 2012, zahrnout mezi projekty, kterými by nový vrcholový management, respektive nově vzniklé TPS naplnily jeden z vytyčených strategických cílů v oblasti vývoje pořadů a programových formátů dlouhodobého programového plánu pro roky 2012–2017.

Proto za skutečně první hraný seriálový projekt pro děti se stopáží nad patnáct minut, natočený v proměněném producentském prostředí, můžeme považovat až připravované dvanáctidílné pokračování sitcomu MAZALOVÉ, které vzniká v TPS Barbary Johnsonové.

27) Mezi další takové projekty patří SANITKA 2 (Filip Renč, 2013) nebo CÍRKUS BUKOWSKY (Jan Pachl, 2013).

28) Rozhovor s Karlem Smyczkem vedl Michal Šašek, únor 2017.

29) Lukáš Polák, Děčko zopakuje nákladný seriál Špačkovi v síti času určený původně pro ČT1. Online: <<http://www.digizone.cz/clanky/decko-zopakuje-nakladny-serial-spackovi-v-siti-casu-urceny-puvodne-pro-ct-1/>>, [cit. 2. 2. 2017].

30) Petr Kouček, Mazalové: Rozhovor se scenáristou Rudolfem Merknery. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10242323657-mazalove/bonus/4937-rozhovor-se-scenaristou-rudolfem-merknerem>>, [cit. 2. 2. 2017].

Seriál se natáčel ve studiích na Kavčích horách od července do září loňského roku opět v zakázce produkční společnosti Rudolfa Merknera a Zuzany Konrádové Orbis Pictures Film, s.r.o., tentokrát však pod režijním vedením Bisera Arichteva. Právě Merkner s Arichtevem stojí za jedním z divácky nejúspěšnějších projektů bývalého vedení — seriálem VYPRÁVĚJ.³¹⁾ Druhá série MAZALŮ se ve vysílání ČT:D objeví nejspíše v průběhu roku 2017. Česká televize se rozhodla pro pokračování především z důvodu sledovanosti první série.³²⁾ Ač se seriál neobjevuje v TOP 25 nejsledovanějších pořadů vlastní tvorby na ČT:D za rok 2014 v cílové skupině 4–12 let,³³⁾ je třeba zmínit fakt, že zaznamenal pátý nejlepší výsledek za rok 2014 v počtu zobrazení na webu ČT:D.³⁴⁾ Přestože jednou ze základních programových priorit nového vedení je výroba divácky atraktivních a zároveň vizuálně působivých projektů s vysokými „production values“, u prvního hraného seriálu pro děti tyto ambice bohužel naplňuje velmi vzdáleně. Opět se totiž jedná pouze o nízkorozpočtový studiový seriál pro celou rodinu.

Koprodukční spolupráce

Dominantní postavení v hrané tvorbě TPS Barbary Johnsonové zaujaly, stejně jako v letech předchozích, pohádkové příběhy, které se staly již tradičním pilířem vánočního programu České televize, respektive plnoformátového rodinného okruhu ČT1. Od roku 2014 se ve vysílání navíc objevuje, vedle dvou původních televizních pohádek vznikajících výhradně v produkci České televize, i pohádkový příběh vyrobený v koprodukci s Rozhlasem a Televíziou Slovensko (RTVS).³⁵⁾

Kromě toho v rámci mezinárodního projektu The EBU Children's Drama Series,³⁶⁾ kterého se Česká televize účastní již řadu let, vznikly na předem určené téma čtyři vydařené patnáctiminutové hrané snímky režiséra Karla Janáka.³⁷⁾ O jejich úspěchu svědčí nejen zahraniční festivalová ocenění, ale i to, že v rámci výměny EBU si je vybraly veřejnoprávní televize všech zúčastněných zemí.

Právě posílení mezinárodní spolupráce, především s evropskými televizemi veřejné služby, patří podle dlouhodobého plánu programového, ekonomického a technického rozvoje České televize na roky 2012–2017 mezi životně důležité priority České televize.³⁸⁾

31) Souhrnné analýzy. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-spokojenost/co-ct-nabidla-analyzy/>>, [cit. 2. 2. 2017].

32) Gabriela Kovářiková, ČT natáčí další Mazaly. Online: <<http://denik.cz/film/ct-nataci-dalsi-mazaly-20160721.html>>, [cit. 2. 2. 2017].

33) Zpráva o ČT:D za rok 2014. Dostupné online: <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/608.pdf?v=1>>, [cit. 2. 2. 2017].

34) 332 897 zobrazení stránek k 2. 2. 2017.

35) LÁSKA NA VLÁSKU (Mariana Čengelová-Solčanská, 2014), JOHANČINO TAJEMSTVÍ (Juraj Nvota, 2015) a ZÁZRAČNÝ NOS (Stanislav Párnický, 2016).

36) Výměnná akce v rámci Evropské vysílací unie (EBU), jejímž smyslem je každoroční produkce kvalitních a originálních příběhů pro děti v cílové skupině šest až devět let. Více online: <<http://www.ebu.ch/projects/tv/children--youth/childrens-drama-series.html>>, [cit. 2. 2. 2017].

37) JIRKA A BÍLÉ MYŠKY (Karel Janák, 2013), VELKÁ OBRÁZKOVÁ LOUPEŽ (Karel Janák, 2014), RYBIČKA (Karel Janák, 2015) a TROSEČNÍK (Karel Janák, 2016).

38) Dlouhodobé plány programového, technického, personálního a ekonomického rozvoje České televize na

neboť vytvářet konkurenceschopná díla bez mezinárodní spolupráce je pro lokálně orientovanou a finančně slabou televizi, jakou je z pohledu evropského televizního trhu Česká televize, velmi složité. Z tohoto důvodu na konci roku 2012 vzniklo Mezinárodní centrum programových projektů, jež má na starosti koordinaci programové spolupráce České televize v oblasti vývoje a výroby pořadů. Centrum je zároveň kontaktním místem pro spolupráci s EBU a také aktivně spolupracuje s TPS při vývoji nových mezinárodních projektů. Po podpisu smlouvy o spolupráci s francouzsko-německým programem ARTE koncem roku 2013 vznikl dokument Andrey Sedláčkové ŽIVOT PODLE VÁCLAVA HAVLA nebo minisérie Jiřího Svobody JAN HUS. Úspěšnost spolupráce byla v roce 2016 stvrzena podpisem Dodatku k asociační smlouvě, kterým byl navýšen roční příspěvek na společné koprodukcce na 250 000 € za každou stranu.³⁹⁾

Ani v rámci navázané mezinárodní spolupráce v oblasti vývoje a výroby se prozatím nepodařilo prosadit do výroby žádný hraný seriálový projekt určený dětem. A to přesto, že o konkrétních obrysech spolupráce na koprodukčním seriálu s německou veřejnoprávní televizí pro děti KiKA hovořil výkonný ředitel Děčka Petr Koliha již při bilančním rozhovoru po roce fungování Děčka v srpnu 2014.⁴⁰⁾ Německý kanál KiKA, který byl jedním ze vzorů a inspiračních zdrojů při vzniku ČT:D, vnímá výrobu původních fikčních seriálů pro děti a mládež jako jednu ze svých priorit a zařazuje je pravidelně do prime-time slotů.⁴¹⁾

Podle Jana Maxy, ředitele vývoje pořadů a programových formátů, je vznik koprodukčního seriálu pro děti předmětem dlouhodobých a intenzivních jednání, neboť evropské produkční prostředí se během uplynulých pětadvaceti let velmi proměnilo. Funkční koprodukční spolupráce s Německem, postavená na důvěře a dlouholetých neformálních vztazích, se v devadesátých letech podle Maxy zadrhla jednak zrušením dramaturgických skupin a propuštěním pracovníků dlouhodobě spolupracujících právě s německými partnery, jednak z toho plynoucí ztrátou profesionality a v neposlední řadě i menším počtem vydařených projektů.⁴²⁾

Dlouholeté koprodukční vztahy byly narušeny nejen rozpadem filmového monopolu v Československu na straně jedné, ale taktéž výraznou proměnou evropské produkční praxe na straně druhé. Tuto tezi ze svého hlediska potvrzuje i Gert K. Müntefering, bývalý producent a dramaturg západoněmecké veřejnoprávní televize WDR, pod jehož přímým dohledem vznikala většina výše zmíněných koprodukčních seriálů:

Tehdy koprodukční spolupráce fungovala na zcela jiné, dnes již neopakovatelné bázi. Rozhodoval jsem o všem — od prvotní myšlenky přes scénář až po finance.

léta 2012–2017. Dostupné online: <<http://img2.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodobé-plany-programového-ekonomického-a-technického-rozvoje-ct.pdf>>, [cit. 2. 2. 2017].

39) Informace o činnosti divize Vývoje pořadů a programových formátů za 2. pololetí 2015 a 1. pololetí 2016 pro Radu České televize. Dostupné online: <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/819.pdf?v=1>>, [cit. 2. 2. 2017].

40) Gabriela Kovářiková, Děčko: Hurvínek, Písničky doktora Notičky i válka v příbězích dětí. Online: <<http://www.denik.cz/film/decko-hurvinek-pisnicky-doktora-noticky-i-valka-v-pribezech-deti-20140829.html>>, [cit. 2. 2. 2017].

41) KiKA von ARD und ZDF. Online: <<http://www.kika.de/sendungen/index.html>>, [cit. 3. 3. 2017].

42) Rozhovor s Janem Maxou vedl Michal Šásek, srpen 2016.

Dnes většina televizních pořadů vzniká na zakázku mimo televizi. Trh je dlouhodobě rozdělen a je velmi složité navázat fungující spolupráci. To není ze dne na den.⁴³⁾

Pokud se u dětské hrané tvorby, obdobně jako u dramatické seriálové tvorby pro dospělé, podaří navázat přetřhané koprodukční vztahy, budou dnes muset fungovat na zcela jiné bázi než v době normalizace. Důležitou roli však bude i nadále sehrávat profesionalita, důvěryhodnost, kvalita a schopnost pěstování neformálních vztahů se zahraničními producenty, což si současné vedení České televize podle Jana Maxy plně uvědomuje.⁴⁴⁾ Příkladem může být připravovaný dvoudílný projekt o Marii Terezii, vznikající v koprodukci čtyř evropských veřejnoprávních televizí — České televize, rakouské ORF, slovenské RTVS a maďarské MTVA —, který bude vyroben společnostmi Beta Film, MR Film a Maya Productions.⁴⁵⁾ Právě spolupráce středoevropských zemí na výrobě hraných seriálů pro děti může být jednou z nadějných koprodukčních alternativ.

Pokračování příště?

Program Děčka od počátku stojí na sedmi základních programových pilířích, kterými jsou kromě zábavného vzdělávání, magazínů, zábavných a soutěžních pořadů, dětských zpráv, dětské publicistiky a sportu i domácí animovaná a hraná tvorba. Vysílací schéma je rozpracované do pravidelných slotů, ve kterých rodiče i děti daného věku nacházejí své oblíbené pořady. Ve sledovaném tříletém období nalezneme v pravidelných seriálových slotech převážně zahraniční tvorbu doplněnou vlastními seriály z archivu Československé, respektive České televize. Přestože poptávka po výrobě nového hraného seriálu od vedení dětského kanálu existuje, nepodařilo se vedle pokračování MAZALŮ žádný jiný seriál prosadit do výroby, popřípadě vstoupit do koprodukce se zahraničním partnerem. Ve výročních zprávách o činnosti České televize se v sekci věnované rozvoji programových služeb ČT:D pravidelně objevuje priorita v podobě nastartování dětské dramatiky ve spolupráci s nejzkušenějšími tvůrci a postupné nastavení kontinuální výroby alespoň jednoho dětského seriálu ročně, včetně dovětku o spolupráci se zahraničními televizemi formou koprodukcí.⁴⁶⁾ Zatím však zůstává pouze u proklamací. Do výroby se dosud nepodařilo prosadit ani jeden z projektů prezentovaných Barbarou Johnsonovou již na Zlín Film Festivalu v roce 2013.⁴⁷⁾ Ve fázi vývoje je dále seriál Karla Smyczka „Pachatelé dobrých skutků“ a také detektivní seriál „Malí, velcí detektivové“.⁴⁸⁾

43) Rozhovor s Gertem K. Munteferingem vedl Michal Šašek, listopad 2016.

44) Rozhovor s Janem Maxou vedl Michal Šašek, srpen 2016.

45) Michaela Fričová, Hollywoodský režisér Robert Dornhelm natáčí pro Českou televizi příběh o Marii Terezii. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=8042>>, [cit. 2. 2. 2017].

46) Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2014. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2014.pdf>, [cit. 3. 3. 2017].

Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2015. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/vyrocní_zpravy/zprava2015.pdf>, [cit. 3. 3. 2017].

47) Barbara Johnsonová, Dětská tvorba České televize. Dostupné online: <<http://slideplayer.cz/slide/2029629/>>, [cit. 3. 3. 2017].

48) Fáze vývoje u hrané tvorby znamená, že jde o psaní námětů, synopsí a scénáře, casting a kamerové zkoušky, hledání lokací a předprodukční přípravu.

Důvodem je jednak to, že v rámci omezených finančních prostředků získala prioritu premiérová hraná dramatická tvorba pro dospělé publikum, což potvrzují Výroční zprávy České televize 2014 a 2015, kdy měla v obou letech zásadní postavení v programové skladbě ČT1. Výrobu dětského fikčního seriálu tak ztěžují investice do výroby finančně náročných dobových seriálů. Zároveň se však jedná i o neschopnost prosadit zásadní projekty dětské tvorby v konkurenci jednotlivých TPS. Dětská tvorba je tak nucena orientovat se na vývoj finančně nenáročných zábavně vzdělávacích formátů pro cílovou skupinu 4–12 let. Ač výkonný ředitel ČT:D Petr Koliha nerezignoval a v rozhovorech několikrát deklaroval zájem uvést nové původní seriály na dětském kanálu, v divizi Vývoje pořadů a programových formátů a následně v Programové radě České televize zůstávají jeho prosby nevyslyšeny a stále vítězí sázka na jistotu v podobě výroby divácky osvědčených, ale finančně nákladných vánočních pohádek pro ČT1. Právě na tomto příkladu je patrné, že nedostatek finančních prostředků nemusí být hlavní příčinou toho, že dosud nebyl vyroben žádný hraný seriál pro děti. Z dostupných materiálů České televize lze totiž zjistit, že náklady na vánoční pohádku se pohybují v rozmezí 14–18 milionů Kč a jeden díl seriálu o délce 28 minut stojí v rozmezí 1,4–2,7 milionu Kč.⁴⁹⁾ Ve „Zprávě o stavu příprav programu pro děti, mládež a vzdělávání“, projednané Radou České televize, se na téma dramatické tvorby pro děti uvádí, že tento žánr nepatří k příliš drahým v porovnání například s klasickou výpravnou pohádkou nebo žánrem fantasy.⁵⁰⁾ Česká televize přesto prosazuje do výroby i nadále raději klasické pohádkové příběhy s odhadnutelným vysokým diváckým potenciálem než hraný seriál ze současnosti, který by dětským divákům nabídl vedle ponaučení i možnost ztotožnění se s postavami vrstevníků. Ani Rada České televize, podle veřejně dostupných zápisů, doposud neinterpelovala management České televize ve věci neplnění tohoto stěžejního strategického cíle ČT:D, jenž je součástí všech klíčových materiálů, které členové Rady České televize schvalují.⁵¹⁾

Výše uvedenou tezi podporuje zveřejněný dlouhodobý plán programového, technického, personálního a ekonomického rozvoje České televize na léta 2017–2021, neboť již explicitně neobsahuje ani jednu z priorit týkajících se dětské seriálové tvorby, která byla uvedena v předchozím dlouhodobém plánu na léta 2012–2017. Na úkor hrané seriálové tvorby vítězí nadále koncept finančně nenáročných zábavně vzdělávacích formátů ve spojení s dalším rozvojem nových médií. Neoddiskutovatelným faktem přesto zůstává, že se Děčko za tři roky existence stalo druhou nejúspěšnější dětskou televizí v Evropě, kterou denně sleduje každý třetí divák v cílové skupině 4–9 let.⁵²⁾ Vedení stanice se snaží důsledně naplňovat každý ze sedmi programových pilířů včetně hrané seriálové tvorby, kde však s příliš velkou převahou vítězí akviziční pořady. České televizi se nepodařilo za pět let od

49) Podávání projektů a námětů. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/programova-poptavka/podle-vysilacich-oken/panel/?detail=124>>, <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/programova-poptavka/podle-vysilacich-oken/panel/?detail=97>>, [cit. 3. 3. 2017].

50) Zpráva o stavu příprav programu pro děti, mládež a vzdělávání. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/zprava_o_stavu_pripav_detskeho_a_vzdelavaciho_programu.pdf?v=0>, [cit. 3. 3. 2017].

51) Rada ČT. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/rada-ct/>>, [cit. 2. 3. 2017].

52) Zpráva o ČT:D za rok 2015. Dostupné online: <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/773.pdf?v=1>>, [cit. 2. 3. 2017].

vzniku nového systému vývoje pořadů prosadit a odvysílat na Děčku žádný vlastní hraný seriál pro děti s minutáží přesahující patnáct minut, kterým by byla naplněna ambice vrátit na obrazovky žánry a témata reflektující prostřednictvím hrané dramatické tvorby současné aktuální problémy jako školní šikana, rasové předsudky, případně hodnoty jako dětské přátelství a pomoc druhým.⁵³⁾

Seznam pořadů

Aneta (Jaroslav Dudek, 1995), *Arabela* (Václav Vorlíček, 1980), *Arabela se vrací* (Václav Vorlíček, 1993), *Bambinot* (Jaroslav Dudek, 1984), *Bubu a Filip* (Milan Šteindler, 1995), *Cirkus Bukowsky* (Jan Páchl, 2013), *Čtyři v tom I.–III.* (Linda Kallistová Jablonská – Zuzana Špidlová – Markéta Ekrt-Válková, 2013–2015), *Draci v hrnci* (Vladimír Mráz, 2013), *Duch nad zlato* (Zdeněk Zelenka, 2013), *Gorilí povídání* (Václav Chaloupek, 2015), *Hlas pro římského krále* (Václav Křístek, 2016), *Chobotnice z II. patra* (Jindřich Polák, 1986), *Chytrost nejsou žádné čáry* (Jan Sládek, 2013), *Já, Mattoni* (Marek Najbrt, 2016), *Jan Hus* (Jiří Svoboda, 2015), *Jirka a bílé myšky* (Karel Janák, 2013), *Johančino tajemství* (Juraj Nvota, 2015), *Kamarádi* (Vlasta Janečková, 1971), *Kouzelná školka* (1999–), *Křeček v noční košili* (Václav Vorlíček, 1988), *Láska na vlásku* (Mariana Čengelová-Solčanská, 2014), *Létající Čestmír* (Václav Vorlíček, 1983), *Mazalové* (Bořivoj Hořínek – Biser Arichtev, 2014), *Mazalové 2* (Biser Arichtev, 2017), *Medvědi nic nevědí* (Drahomíra Králová, 1994), *Mistr E* (Pavel Göbl, 2013), *Návštěvníci* (Jindřich Polák, 1983), *Paličky* (2013), *Pan Tau* (Jindřich Polák, 1972–1977), *Planeta Yó* (Pavel Hejnal, 2011–), *Princezna a písař* (Karel Janák, 2014), *Přátelé Zeleného údolí* (František Mudra – Vojtěch Skopal, 1980), *Případy 1. oddělení* (Dan Włodarczyk – Peter Bebjak, 2014–2016), *Rapl* (Jan Páchl, 2016), *Rybička* (Karel Janák, 2015), *Sanitka 2* (Filip Renč, 2013), *Správná šestka* (Karel Smyczek, 1992), *Strašidla a spol.* (Jiří Kos, 1993), *Studio Kamarád* (Josef Vondráček – Josef Platz – Libuše Koutná – Rudolf Vodrážka, 1980–), *Špačkovi v síti času* (Karel Smyczek, 2013), *Tajemství proutěného košíku* (Ludvík Ráža, 1977), *Tamtam* (Pavel Hejnal, 2013–), *Trosečník* (Karel Janák, 2016), *Území bílých králů* (Ludvík Ráža, 1991), *Velká obrázková loupež* (Karel Janák, 2014), *Vyprávěj* (Biser Arichtev – Johanna Steiger-Antošová – Martin Dolenský – Bořivoj Hořínek – Rudolf Tesáček, 2009–2013), *Wifina* (Jan Sládek – Pavel Hejnal, 2013–), *Záhada hlavolamu* (Hynek Bočan, 1969), *Zázračný nos* (Stanislav Párnický, 2016), *Zlatá mládež* (Richard Komárek, 2015), *Zprávičky* (2013–), *Život podle Václava Havla* (Andrea Sedláčková, 2014).

Michal Šašek (1979) je studentem kombinovaného bakalářského programu Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V letech 2004–2006 výkonný ředitel Mezinárodního filmového festivalu Filmák a následně od roku 2008 programový ředitel Mezinárodního filmového festivalu pro děti a mládež Juniorfest (Adresa: sasek@juniorfest.cz).

53) Zpráva o stavu příprav programu pro děti, mládež a vzdělávání. Dostupné online: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/zprava_o_stavu_priprav_detskeho_a_vzdelavaciho_programu.pdf?v=0>, [cit. 3. 3. 2017].

SUMMARY

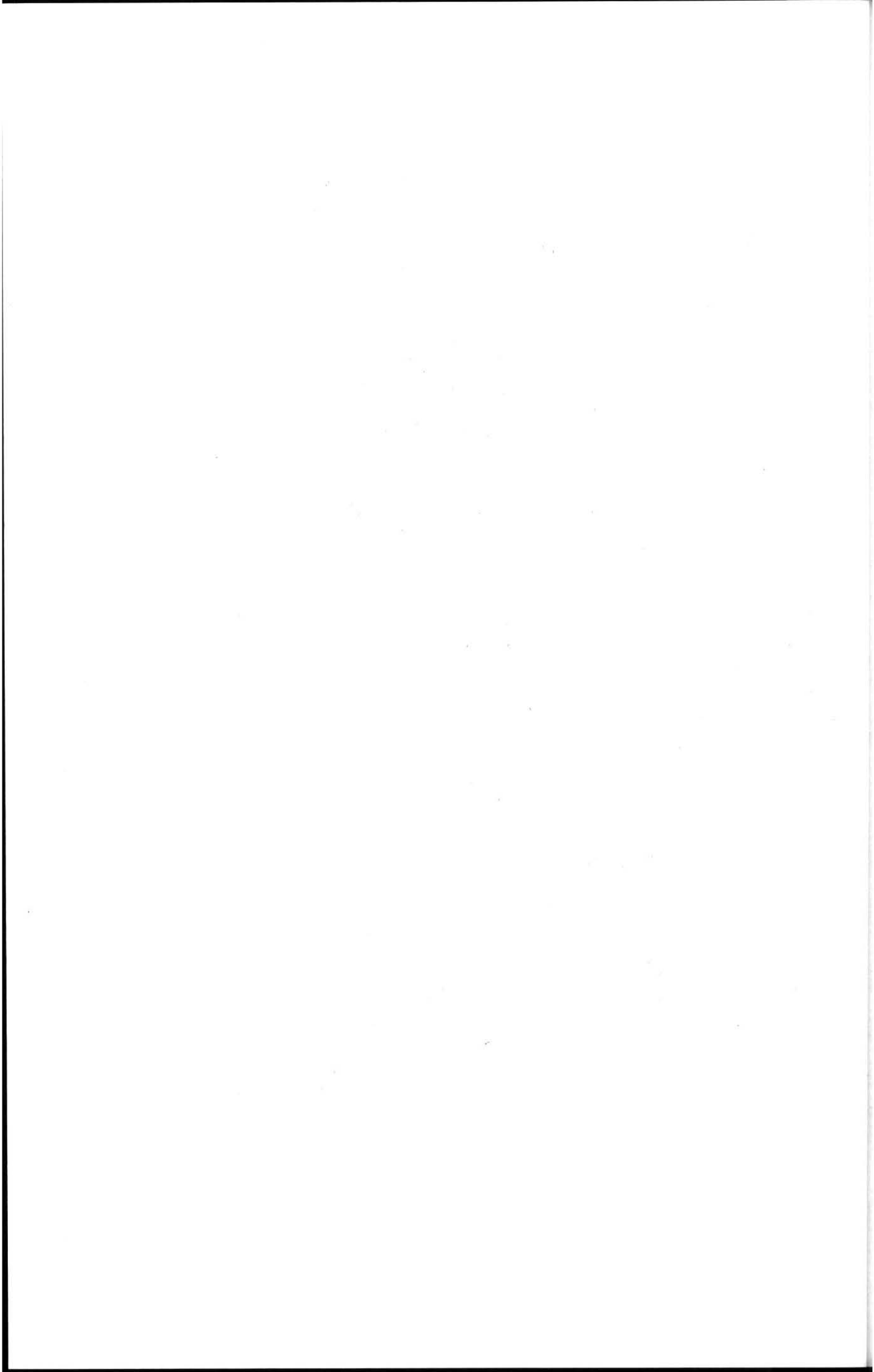
The Postponed Resuscitation of the Production of Children Series

*Analysis of the Establishment and Operation of „Děčko“ —
the Specialized Public TV Channel for Children — in Terms of Development
of the Live-action Series Production*

Michal Šašek

This article analyses the birth and the following three-year operation of the Czech Television's public channel for children in terms of development of the production of fiction series. At the same time it offers a tour into the history as the children series of 1970s and 1980s (the era of state-socialistic production mode) became a showcase of the then production of Czechoslovak Television and were successfully exported to many countries. In many cases the series were created in co-production with Westdeutscher Rundfunk — a West German public-broadcasting television. This success has never been followed up after the socially-political changes in 1989 and both the quantity and the quality of series for children decreased gradually. One of the strategic objectives of Czech Television's newly appointed management was to use a new children channel to resuscitate the production of fiction series for children and to tie to the international co-production relations again.

New production system of Creative producers' groups was put into practice with the intention to fulfil the strategic objectives easier. This system separates the role of the public broadcaster as a self-producer from its broadcasting role causing higher competition within the Czech Television and giving these groups the opportunity to go beyond genre limitations. It practically means that the makers, if unsuccessful with one creative group, can offer their idea to another one. Although this system has been working well for live-action drama production for adults, we are not able to make such a clear statement for the children production. The reason be that there has not been a single project so far that would convince the Programme board to approve it for production even though the demand from the children channel's management for a fiction series is substantial. For the analysis Michal Šašek used interviews with the representatives of Czech Television and with the makers who participated in successful children series.



Lucie Králová

„Head and Stomach“

Formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: Současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky¹⁾

Následující studie je rozdělena do čtyř hlavních kapitol:

V první kapitole „**Masterclass jako kultivační rituál**“ objasňuji důvody výběru masterclass jako východiska pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v prostředí televize veřejné služby, svoji situovanost, metodologii a zdroje, ze kterých vycházím.

Druhá kapitola „**Televizní-zformátovaný-autorský-náš**“ v základních obrysech nastiňuje proměny a posuny ve vývoji dokumentárního filmu v evropských televizích veřejné služby po roce 1990 (s přihlédnutím ke specifikům vývoje v post-socialistické České televizi včetně etablování konceptu tzv. autorského dokumentu), které považuji za podstatné pro pochopení kontextu, ve kterém se masterclass odehrála.

Třetí kapitola „**Masterclass jako střet světů**“ je vlastní případovou studií formátu masterclass, na němž zkoumám, jak dochází v aktuálním diskursu o dokumentárním filmu k definování kvality prostřednictvím diváckého úspěchu, upevňování kategorií „východního“ a „západního“ filmu, důrazu na přizpůsobování filmů požadavkům trhu a proměně ve vnímání role „mistra“, „experta“ i „autora“. Kapitola je strukturována podle rétorických figur (metafor a významových uzlů), které považuji za určující pro nastolený diskurs.

Ve čtvrté kapitole „**Masterclass jako status quo**“ shrnuji dílčí závěry studie, které dále zpřesňuji a rozvíjím, případně zasazuji do širšího kontextu současného dokumentaristického provozu.

1) Některé anglické výrazy (masterclass, decision maker, insider, current affairs, master, slot, commissioning editor, pitching, industry, market, travel / science / nature apod.) ponechávám v angličtině z toho důvodu, že jsou pro daný diskurs typické i v českém prostředí a jejich frekventovaný výskyt odkazuje na jejich etablování v běžné praxi současného dokumentaristického provozu. Mezinárodní diskurs v oblasti dokumentárního filmu se obvykle odehrává v angličtině, také masterclass ČT probíhala v angličtině a byla simultánně tlumočena do češtiny.

Termín „**head and stomach**“, který zazněl z úst jednoho z commissioning editorů jako příměr pro kvalitní film, opsala překladatelka při simultánním tlumočení masterclass větou „film, který zasáhne mozkovnu, tedy tu racionální část, i emoce“. Tento výraz ponechávám v angličtině pro jeho přímočaré a zkratkovité vyjádření, které je charakteristické pro slovník commissioning editorů.

1. Masterclass jako kulturní rituál

1. 1. Artikulované i nevyslovené

Dne 4. 12. 2015 proběhla v České televizi prezentace označená jako „masterclass České televize věnovaný²⁾ současným trendům v oblasti dokumentárních filmů v Evropě“ v podání commissioning editorů pro dokumentární filmy ze švédské veřejnoprávní televize STV a dánské veřejnoprávní televize DR. V rámci mezinárodních aktivit organizovaných Českou televizí v oblasti dokumentu se jednalo o spíše ojedinělou,³⁾ ale velmi pečlivě propagovanou záležitost. Masterclass, která byla určena nejširší filmařské obci, filmovým institucím, studentům filmových škol, lidem z televize i odborné veřejnosti, navštívilo asi 70 účastníků a moderoval ji ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT Jan Maxa. Téma a důvody pro uspořádání masterclass shrnují organizátoři v pozvánce na tuto akci:

Dovolujeme si Vás pozvat na masterclass České televize věnovaný současným trendům v oblasti dokumentárních filmů v Evropě. Jeho cílem je seznámit filmové profesionály a odbornou veřejnost s tendencemi ve vývoji, výrobě a programování dokumentů pro televizní vysílání. Commissioning editoři veřejnoprávních televizí z Velké Británie, Dánska a Švédska představí proces tvorby dokumentárních filmů od vývoje až po jejich vysílání, uvedou příklady úspěšných dokumentů a seznámí posluchače s jejich současnou formou v zahraničí. Masterclass by měl být jedním z kroků, které přispějí k většímu zastoupení českých dokumentů na zahraničních fórech a následně i v televizním vysílání v Evropě. Po masterclass bude následovat debata, kde bude prostor pro Vaše dotazy.⁴⁾

V následujícím textu analyzuji tuto událost jako východisko ke zkoumání představ o dokumentárním filmu, které umožňuje nahlédnout do způsobů, jakými televize (veřej-

Pro termín „commissioning editor“ nemáme v češtině zatím vhodný ekvivalent, neboť v české televizní praxi neexistuje srovnatelná pozice s podobně nastavenými kompetencemi. Výraz „správce vysílacího okna“, který používám pro popsání činnosti a pozice commissioning editora, není zcela přesný, protože se kompetence a přesná náplň práce i míra autonomie commissioning editorů liší v rámci systému jednotlivých televizí. Někdy používaný překlad „televizní dramaturg“ je zavádějící opět pro rozdílnost praxe v ČT a v zahraničních televizích, dramaturg má v systému České televize nesrovnatelně menší kompetence a rozhodovací pravomoc, na rozdíl od velmi silné pozice commissioning editorů nejen v rámci své národní televize, ale i na mezinárodním trhu. Další, případně detailnější vysvětlení použitých anglických termínů uvádím přímo v textu.

- 2) Dále uvádím jen masterclass, ale v ženském rodě.
- 3) Podobná akce pro dokumentaristy a odbornou veřejnost se zahraničními experty v oblasti dokumentárního filmu organizovaná ČT proběhla dle slov manažerky centra programových projektů ČT Markéty Štinglové v předešlých pěti letech jen jednou, a to na téma „umění pitchingu“ pod vedením německé lektorky Sibylle Kurz, specializující se na pitching (Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.). Další obdobné aktivity ČT v oblasti dokumentu zmiňuje v období před r. 2011 jako občasné kreativní producentka a tehdejší šéfdramaturgyně ČT Alena Müllerová (Rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Lucie Králová, leden 2017.).
- 4) Další na pozvánce avizovaní hosté (Nick Frazer z BBC, commissioning editor známého slotu „Storyville“ na Channel 4 a Mette Hoffmann Meyer, Head of Documentaries v DR) vzkázali publiku omluvu, že nemohou dorazit. Oba známí commissioning editoři odešli po mnoha letech působení v televizích ze svých pozic koncem roku 2016.

né služby) prezentují své aktuální představy o dokumentárním filmu, jeho trendech a vývoji, i do toho, jak tyto představy mohou formovat současné dokumentární filmy. Principem textu je na případové studii masterclass, zasazené do kontextu současného vývoje dokumentu v televizním systému, ukázat, jak se manifestují konkrétní mechanismy produkční kultury, které v televizním prostředí ovlivňují zacházení s dokumentárním filmem a působí na jeho podobu. Nečiním si nároky na komplexnost, ani není mým záměrem z jedné události odvozovat fungování celku, přesto spatřuji v analýze masterclass možnost, jak porozumět některým souvztažnostem mezi organizační strukturou televize, jejím preferovaným pojetím dokumentárního filmu a představami o roli autora-dokumentaristy. Forma prezentace „tendencí ve vývoji, výrobě a programování dokumentů pro televizní vysílání“ s příklady „úspěšných dokumentů“ v podání commissioning editorů skandinávských televizí určená primárně pro filmaře-dokumentaristy, nezávislé producenty a odbornou veřejnost je zároveň určitým mezinárodně ustáleným „polo-veřejným formátem“, kde dochází ke střetu různých perspektiv (například národní a mezinárodní), institucionálních nastavení, limitů i kulturních odlišností, a především různých přístupů k dokumentárnímu filmu, které spoluvytvářejí představy jednotlivých aktérů o podobě, významu, smyslu, účelu a definici dokumentárního filmu.

Vycházím z předpokladů Johna Caldwell, který ve své studii *Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices* považuje pro studia produkční kultury za klíčové zkoumat formy sociálních vztahů v mediálním průmyslu, projevující se v určitém prostoru mezi zcela veřejným a zcela uzavřeným, a porozumět tak lépe jejich významu. (Televizní) průmysl podle Caldwell není sjednocený „monolit“, který by byl snadno přístupný, usiluje naopak o to, aby dosáhl iluze přístupu (otevřenosti), jednoty a konsenzu. Pozorovatelné je to právě na polo-veřejných panelech věnovaných tomu, jak obstat ve světě televizního průmyslu („how to make it in the industry“) a na nejrozličnějších trainingových programech. Masterclass, která proběhla v ČT, lze s použitím Caldwellovy optiky popsat jako určitý druh *kultivačního rituálu* a zároveň *kontaktní zónu pro mentoring*, kde se ti se zkušenostmi *decision-makerů* ze západních televizí vydávají sdílet své osobní a profesní vhledy na to, jak funguje dokumentární provoz v rámci televizí veřejné služby, a radí ostatním účastníkům z post-socialistické země, jak v tomto provozu uspět se svým projektem. Podstatné je, že se zde „ustavuje dichotomie vnitřní — vnější jako centrální ideologie vykreslující tyto zóny“.⁵⁾

Kromě toho, co se zde artikuluje, tedy trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podobě, kterou reprezentují pozvaní zástupci televizí veřejné služby z Dánska a Švédska a nepřímo i zástupci managementu ČT,⁶⁾ si lze všimnout i toho, co zůstává nevysloveno

5) John Caldwell, *Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices*. In: M. White – J. Schwoch (eds.), *Questions of Method in Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd 2006, s. 138–140.

6) Zástupci managementu ČT (ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT a moderátor masterclass Jan Maxa i manažerka Centra mezinárodních programových projektů ČT Markéta Štinglová) hodnotili ze zpětného pohledu v rozhovorech masterclass velmi pozitivně, ředitel programu ČT Milan Fridrich hodnotil masterclass takto: „masterclass byl skvělý, jsme rádi, když se tady trochu rozvíjí cizí pohledy na věc a naši kreativní producenti a tvůrci se mohou dostat do konfrontace s jinou tvorbou...“ Rozhovory s M. Š., J. M. a M. Š. vedla Lucie Králová, září – listopad 2016.

(například podoba identifikace či konfrontace s těmito trendy, nebo nesrovnatelný kontext výrobních podmínek dokumentů v ČT versus v DR a STV). Pozornost tedy zaměřuji i na to, do jaké situace staví své publikum zahraniční představitelé televizních stanic použitím určitého typu slovníku, včetně toho, co zůstává nevyřčené, nebo toho, co je vyjádřeno pouze metaforicky. Během masterclass si tedy na diskursu o dokumentárním filmu všímám hlavně rétorických figur (metafor, významových uzlů, motivů) jako možného klíče k porozumění a následné interpretaci.

1.2. Perspektiva insidera

Tento text nahlíží zkoumanou událost z pohledu insidera v publiku, neboť i já jsem součástí dokumentaristického provozu a aktivně se jej účastním od roku 2002 jako režisérka dokumentárních filmů, které většinou vznikaly v koprodukcí či přímo ve vlastní výrobě České televize a navíc od roku 2011 působím jako externí dramaturgyně dokumentů pro ČT. Moje perspektiva je tedy výrazně podmíněna mojí vlastní situovaností a dlouholetou zkušeností s dokumentárním provozem v České televizi, proto se v textu snažím i o určitou reflexi vlastní pozice a z ní vyplývajícího pohledu.

Pro popis a interpretaci masterclass využívám audiovizuální záznam pořízený Českou televizí a zúčastněné pozorování přesahující rámec zkoumané události, neboť pracuji i s daty ze svého dlouhodobějšího výzkumu zaměřeného na dokumentární film v televizi veřejné služby (2011–dosud), která zpracovávám ve své vznikající dizertační práci na FAMU. Kromě terénního deníku vycházím z řady neformálních i polo-strukturovaných rozhovorů se svými kolegy, režiséry dokumentárních filmů, kameramany, zvukaři, střihači, dramaturgy, kreativními producenty, se zástupci různých institucí spojených s dokumentárním filmem (Kreativní Evropa, IDF) a profesních organizací (ARAS, FITES, APA, AFS).⁷⁾

Dále pracuji s daty z týdenního zúčastněného pozorování dokumentaristického provozu v dánské DR v Kodani a s polostrukturovanými rozhovory se zaměstnanci DR v různých pozicích, s hloubkovým rozhovorem s nezávislou producentkou největší dánské společnosti dokumentárních filmů Danish Documentaries a s dánskými odborníky v oblasti televizních studií a dokumentárního filmu.⁸⁾ Dalším zdrojem jsou polo-strukturované rozhovory s lidmi z managementu ČT (Milan Fridrich, Jan Maxa, Markéta Štinglová). Pro základní analýzu programu ČT pracuji s daty z databáze pořadů České televize (Provys) a z tištěných i internetových programů ČT. Inspirací v obecnější rovině institucionální

7) IDF: Institut dokumentárních filmů, ARAS: Asociace režisérů a scenáristů, FITES: Filmový a televizní svaz, APA: Asociace producentů v audiovizí, AFS: Asociace filmových střihačů a střihaček.

8) Zúčastněné pozorování v Kodani v DR proběhlo 22. až 27. 8. 2016, zaměřené bylo na běžnou práci Kima Christensena v oddělení DR Sales, včetně procesu připomínek Kima Christensena, Mette Hoffmann Meyer a zástupců STV k hrubé verzi střihu celovečerního koprodukčního „current affairs“ filmu BITTER GRAPES. Vycházím dále z hloubkového rozhovoru s Kimem Christensenem a z polo-strukturovaných rozhovorů s těmito lidmi: Mette Hofmann Meyer (commissioning editor, head of documentaries DR 2007–2016), zaměstnanci kanálu DR 3 (režisér, investigativní reportér, editorka), Sigrid Dyekjær (ředitelka společnosti Danish Documentaries, nejvýznamnější dánské produkční společnosti pro dokumentární film), prof. Ib Bondebjerg (odborník na dokumentární film v Dánsku a zároveň bývalý ředitel Danish Film Institute), Julie Meise Münster Lassen, Ph.D. (Departement of Media, Cognition and Communication, sekce Film, Media, and Communication, University of Copenhagen) zabývá se TV studies se zaměřením na DR (výzkum programových strategií jednotlivých kanálů DR) a politickým kontextem médií veřejné služby.

analýzy pomocí etnografických metod je pro mě přístup antropoložky Georginy Born, která ve své obsáhlé studii o BBC⁹⁾ skládá výsledný obraz instituce důsledným kombinováním různých zdrojů dat (terénní deník, mediální texty, analýza historického kontextu, rozhovory), tento postup považuji za přínosný i pro hlubší analýzu masterclass a jejího kontextu.

2. Televizní- zformátovaný-autorský-náš

Důležitý vývoj v oblasti dokumentu se nepochybně odehrává na dalších distribučních platformách, jakými jsou internet, kina a filmové festivaly, ale i v dnešním multimediálním prostředí zůstává televize významným masmédiem, které zasahuje stamilióny lidí a přispívá tak k tomu, jak tito lidé rozumějí pojmu dokumentární film.¹⁰⁾

Pro hlubší porozumění situace, v níž se masterclass ČT odehrála, včetně toho, *kdo — ke komu — v jakém kontextu a roli* promlouval, nestačí vidět jen současný stav. Proto v následující kapitole v základních obrysech nastiňuji vývoj dokumentárního filmu v systému evropských televizí veřejné služby po roce 1990 (2.1.), s přihlédnutím k některým specifikům vývoje v České republice (2.2.).¹¹⁾

2. 1. Televizní, zformátovaný, evropský

Dokumentární programy televizí v Evropě prochází po roce 1990 řadou podstatných změn a posunů, souvisejících se silící komercializací, která se nevyhnula ani veřejnoprávním kanálům. Mnohé z nich precizně shrnuje Anna Zoellner, zejména zavádění hybridních forem, nárůst performativní reprezentace i práce s formáty, organizace výroby do cyklů a sérií doprovázená klesajícím zastoupením soliterních celovečerních dokumentů.¹²⁾

Digitální technologie snížila výrobní ceny dokumentů a umožnila přístup k natáčení mnohem širší skupině autorů, dokumenty přestaly být považovány za drahé a „prestižní“ televizní produkty. Výrazně se zvýšila konkurence, neboť každoročně vzniká mnohonásobně více dokumentárních filmů než před zlevněním celého procesu výroby. Zavádění velkého počtu nových kanálů, umožněné digitálním vysíláním, vedlo k fragmentarizaci televizních publik a dalšímu snižování výrobních rozpočtů. Přestože je velmi obtížné definovat tak široký a problematický pojem, jakým je „dokumentární film“,¹³⁾ v prostředí

9) Georgina Born, *Uncertain Vision. Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Secker & Warburg 2004.

10) Anna Zoellner, Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television Production. *Mass Communication & Society* 12, 2009, č. 4, s. 503–536.

11) V této kapitole vycházím kromě zúčastněného pozorování a rozhovorů především z etnografické studie Anny Zoellner (viz pozn. 10) a z emailové korespondence s Dr. Dafydem Sills-Jonesem (University of Aberystwyth, UK), který se věnuje tématu proměn dokumentárního filmu v evropských televizích posledních 20 let.

12) A. Zoellner, c. d., s. 504. Autorka dále upozorňuje, že tyto změny jsou podrobně reflektovány i v odborné literatuře věnující se dokumentárnímu filmu.

13) Srov. Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSF 2010 a Guy Gauthiere, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: NAMU – MFDF Jihlava 2003; Obě základní knihy o doku-

televizí se, v souladu s celkovým vývojem televizního programování, stále zpřesňují parametry programových oken, které musí dokumentární film splňovat, zejména jasně daná stopáž a žánrová či typová příslušnost k danému oknu.

Televize si vytvářejí své vlastní pojetí dokumentárního žánru pomocí specifických (televizních) kategorií, jimiž jsou zejména programové typy a formy,¹⁴⁾ které jsou často odlišné v rámci jednotlivých stanic a liší se i od toho, jak se dokumentární film vyvíjel mimo čistě televizní prostředí. Televizemi praktikovaný způsob označování pořadů odkazuje nejen k tomu, že se kategorizační schémata televizních stanic mohou odlišovat, ale zejména ke způsobu, jakým televize rozumějí pojmu dokumentární film a jeho různorodým variacím. To se nejzřetelněji ukazuje na nejasné hranici rozlišování mezi dokumentárním filmem, publicistikou, cross-žánry a reality TV formáty.¹⁵⁾ Samozřejmě jde o princip související s celým systémem programování, nejen s oblastí dokumentárního filmu, neboť televize (veřejné služby) pracuje s nesmírně širokým záběrem témat, stylů, forem, programových i obsahových typů, aby oslovila co největší skupinu diváků.¹⁶⁾

Rozhodování o programu vychází z mnohem přesnějších představ o lidech sledujících televizi, konstruovaných na základě výzkumných metod zpracovávajících detailní socio-demografické charakteristiky potenciálních diváků, a tomuto principu odpovídají i výše uvedené příklady kategorií, s jakými televize pracují. „Boj o diváka“ se odehrává nejen s alternativními formami distribuce, ostatními televizními stanicemi, ale i v rámci jednotlivých kanálů a jejich programových oken. Místo pro dokumentární film v programech je mnohem náročnější uhájit v konkurenci reality TV programů, krimiseriálů nebo zábavných show a pořadů.

mentárním filmu nabízí specifický a detailně rozpracovaný systém klasifikace dokumentárního filmu, včetně obšírného pojednání jeho možných definic.

- 14) Např. ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT Jan Maxa charakterizuje současnou dokumentární produkci televizních stanic západní Evropy následovně: „Velmi se zpřesnily kategorie dokumentů, které televize dělají. Gró dokumentů, které se vytvářejí v televizích i tak nemainstreamových, jako je třeba Arte, tvoří current affairs, což se v Čechách nedělá skoro vůbec, historicko-analytické dokumenty, když už historické, tak jsou to vlastně popularizující dokumenty s dohrávanými scénami, pak nějaké eventové věci a nature / science / travel a pak samozřejmě cross-žánry. Jestli někde probíhá vývoj, tak je to především v těch cross-žánrech, zde se hledají cesty, jak můžou nahradit dramatikou, jak je učinit co nejvíc příběhovými, postavovými, seriálovými.“ Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016. Srov. A. Z o e l l n e r, c. d., s. 504–507.
- 15) Evropská vysílací unie (EBU) zavedla jednotný systém označování pořadů pro všechny své členy, její kategorie jsou ale v některých případech výrazně odlišné od kategorií, pomocí kterých klasifikuje dokumentární film ČT, takže se v interním systému ČT používá souběžně od roku 2006 dvojí způsob označování pořadů: starší klasifikace podle ČT i novější podle EBU. Klasifikace EBU například zavádí na úrovni „programového typu“ pro ČT novou kategorii docusoapu nebo v podkategorii „forma pořadu“ označení „skutečnost, fakta“. ČT pracuje ve své klasifikaci na úrovni „forma pořadu“ například s kategoriemi „medailon/profil“, „dokument“ nebo „polohraný dokument / dokumentární hra“. Pro české prostředí specifická a hojně i vágně užívaná kategorie „autorský dokument“ (které se věnuji v následující kapitole), není v rámci programových typů a forem ČT vůbec uváděna, naopak se pracuje s kategorií „dokument umělecký“, která ale slouží především k označování filmů o umění. Zdroj: databáze pořadů ČT Provys a vlastní analýza dokumentárního programu ČT.
- 16) Pro drobnou ilustraci tohoto rozptylu uvádím vybrané příklady obsahové typologie ČT: „katastrofická tematika“, „klasická tematika“, „milostná tematika“, „náboženská tematika“, „sociálně společenská tematika“, „jazz“, „ideologie“, „koledy“, „generační tematika“, „lidový tanec“, „kultura“, „motorismus“ nebo EBU: „filosofie života“, „drogy, alkohol, kouření“ apod.

Se zastřešujícím termínem „dokumentární film“ zacházejí televizní stanice podle své potřeby, čímž tento posun mnohdy zastíňují.¹⁷⁾

Přestože existuje řada rozdílů, patrných zejména mezi pořady z vlastní televizní výroby (in-house production) a oblastí dokumentu, kterou lze označit jako kinematografickou (většinou celovečerní distribuční a festivalové dokumenty), v současném televizním provozu se obě oblasti částečně překrývají a mnohé výše popsané tendence lze pozorovat i u distribučních dokumentů, neboť jich velké množství stále vzniká v koprodukcii s televizními stanicemi nebo se stávají součástí televizního vysílání formou předkupu (pre-sales). I u celovečerních dokumentů vznikajících externě televize preferují svůj vstup už ve fázi vývoje či natáčení, aby měly možnost ovlivňovat jejich podobu.¹⁸⁾ Běžnou televizní praxí jsou úpravy do několika verzí různých délek (někdy i včetně seriálové) nebo změny názvu z důvodu zásahu co nejširšího publika.¹⁹⁾ To se týká i celovečerních dokumentů, které často nejsou primárně vnímány jako svébytná díla konkrétních autorů. Několik takových příkladů poskytla i masterclass a zaměřím se na ně ve třetí kapitole. Také diváci, kteří sledují dokumenty mimo klasické televizní vysílání na některé z dynamicky se rozvíjejících distribučních platforem (např. Netflix), konzumují obsah vznikající často v produkci či koprodukcii televizních stanic. Televizní stanice jsou stále klíčovými hráči na trhu, a to i přes klesající rozpočty, kterými disponují.²⁰⁾

Kromě formování divácké představy o tom, co si pod pojmem dokumentárního filmu představovat, dochází též k přizpůsobování producentských a autorských rozhodnutí poptávce televizních stanic. Přestože vyjednávání v různých fázích vývoje námětu patří k nedílné součástí filmové (i televizní) produkce, za nový typ profesního *know-how* lze označit schopnost odhadnout již během vývoje námětu co nejpřesněji preference commissioning editorů a na základě toho jim nabídnout námět co nejvíce „na míru“, čímž se výrazně zvyšuje jeho šance na přijetí a následné financování.²¹⁾ Nejde tedy o nabízení vlastních přístupů či námětů, které se mohou v programu televizní stanice objevit, ale o způsob, jak vlastní nápady zachovat, ale přitom je přizpůsobit poptávce a přednastaveným parametrům televizních oken tak, aby byly akceptovány. Tato schopnost poznat, „oč v televizi jde“, považovaná za profesionální kvalitu, je vnímána jako jedna z běžných praktik „tvorby dokumentů“ a souvisí s posunem ve vnímání role autora-režiséra i nezávislého producenta dokumentů v oblasti televize veřejné služby.

17) Emailový rozhovor s Dafyddem Sills-Jonesem vedla Lucie Králová, duben 2015. Zde je důležité rozlišovat mezi vlastní výrobou televize, zaměřenou na různé formáty, cykly a série, a koprodukčními distribučními, většinou celovečerními dokumenty. Specifickou kategorií jsou celovečerní distribuční filmy.

18) Během masterclass tuto praxi popsali oba skandinávští commissioning editoři (DR, STV) a Kim Christensen, který je navíc i hlavním sales agentem pro dokumenty v DR, toto zdůraznil ještě v následném rozhovoru. Rozhovor s Kimem Christensenem vedla Lucie Králová, Kodaň, srpen 2016.

19) Rozhovor se Sigrid Dyekjær vedla Lucie Králová, Kodaň, srpen 2016. Nezávislá producentka Sigrid Dyekjær, ředitelka společnosti Danish Documentaries, nejvýznamnější dánské produkční společnosti pro dokumentární film, fungující na trhu 16 let, popisuje tuto praxi (marketingově podmíněné změny názvů i různé verze filmu pro různý trh) jako „zcela běžnou“ a „nezbytnou“. Zmiňuje zejména různé pojeté verze dokumentů pro televizi a kina, i různé verze pro různé země.

20) Srov. A. Zoellner, c. d., s. 506.

21) Srov. A. Zoellner, c. d., s. 517–519. Autorka ve své studii vývoje dokumentů pro BBC, realizované v nezávislé londýnské produkci, zkoumá i vazbu mezi očekáváním commissioning editorů směřovaných k producentům a reakcí producentů. Kromě základních a většinou jasně sdělených požadavků (typ pořadu, žánr,

2. 2. Televizní, autorský, náš

Situace dokumentárního filmu v České televizi po roce 1990 byla ovlivněna celkovým vývojem mediálního prostředí po pádu komunistického režimu. Rozpad státního monopolu proměnil způsob práce, na který se filmaři v předešlém období spoléhali. Nové struktury ještě nebyly ustaveny a televize se postupně stala hlavní doménou pro uplatnění dokumentárních filmařů a spolupracovali s ní v oblasti dokumentu nejen renomovaní dokumentaristé, ale i uznávaní autoři hraných filmů (například Věra Chytilová, Jan Němec). Role televize byla do značné míry vnímána jako extenze dříve fungujících jistot, která umožní určitou kontinuitu profese i pestrosti vývoje v oblasti dokumentárního filmu. Dokumentární film se postupně stal především nástrojem pro vyrovnávání se s minulostí a z velké části věnoval pozornost dosud zapovězeným oblastem, které mají v programu ČT významné místo až do dnešní doby: popisování období totalitního Československa, dříve těžko dostupnému cestování (CESTOMÁNIE) a konstruování nových polistopadových elit (GALERIE ELITY NÁRODA).²²⁾ Během prvních deseti let se však ve vysílání ČT objevovalo jen málo propracovaných dokumentárních filmů, které dokázaly kriticky a hlubším způsobem reagovat na bouřlivé společensko-ekonomicko-politické změny 90. let.²³⁾

S Českou televizí, která proklamovala svůj tradicionalistický až konzervativní postoj k dokumentu ve svých programových prohlášeních,²⁴⁾ spolupracovali (formou zakázky nebo koprodukce) ale čím dál častěji i autoři pracující výrazně filmovým, esejistickým, případně obtížně zařaditelným způsobem. Dramaturgickou praxi, která reprezentuje přímý způsob, jakým instituce formuje své pořady, vnímali autoři i samotní dramaturgové v ČT ještě během devadesátých i nultých let coby pošpiněnou cenzorskou rolí v minulém režimu. Proto byla konkrétní dramaturgie uplatňována ze strany samotných dramaturgů minimálně, nekoncepčně nebo s velkou opatrností. Jednou z výrazných výjimek byl své-

styl, délka, tedy parametry odpovídající danému slotu) jde i o vkus a určité (explicitně nezformulované) představy commissioning editora o pořadu vhodném pro daný slot. Dekódování těchto představ a jejich převedení do konkrétního námětu je pak samotnými pracovníky produkce vnímáno pozitivně jako schopnost uspět a coby specifické know-how.

22) Cyklus 182 krátkých medailonků vytvořil obraz české porevoluční elity s názvem GALERIE ELITY NÁRODA (GEN) vysílaný v prime-time na hlavním kanále ČT1 a zaznamenal mimořádný divácký ohlas (díky slovu elita v názvu i značné kontroverze) a zároveň výrazně formoval představy o podobě (i výrobě) dokumentárního filmu. Srov.: Lucie Králová, *Odpor a jistota, kritické poznámky k televiznímu provozu v oblasti dokumentu. Film a doba* 60, 2014, č. 4, s. 176–185. Podrobně se zde věnuji analýze dokumentů v programu ČT po r. 1993, včetně normotvorného vlivu společnosti Febio (nejen) na změnu výrobních podmínek dokumentů. Od ledna 2017 vysílá ČT novou sérii GENů, která odstartovala portrétem Hany Zagorové.

23) Jednou z mála výjimek byly některé díly cyklu aktuálních dokumentů Oko. Například celospolečenské téma problematice ekonomické transformace státního majetku do soukromých rukou (tzv. kupónové privatizace) televize zpracovala skrze dokumenty Igora Chauna adorující myšlenky a práci tehdejšího ministra financí pod názvem LÉČBA KLAUSEM (1991). Ekonomické transformaci se od té doby v oblasti dokumentu výrazněji věnuje až film Radima Procházky v koprodukci ČT DRNOVICKÉ CATENACCIO ANEB CESTA DO PRAVĚKU EKONOMICKÉ TRANSFORMACE (2010), který ji však nahlíží velmi specificky prostřednictvím drnovického fotbalového klubu. Dokonce i v rámci české dokumentární kinematografie jako celku byl první komplexní celovečerní dokumentární film na téma kupónové privatizace natočen až v roce 2015: ČESKÁ CESTA (2015), režie Martin Kohout.

24) Lucie Česálková, *Družná nevraživost. Pět zastavení nad současným českým dokumentem*. In: Lucie Česálková (ed.), *Generace Jihlava*. Brno — Praha: Větrné mlýny — AMU 2014, s. 36–74. Tento text podrobně shrnuje vývoj českého dokumentárního filmu po roce 1989 včetně fenoménu autorského dokumentu, vztahu dokumentaristů a ČT a mezinárodního kontextu.

bytný přístup režiséra Jana Gogoly ml., zaměstnaného v ČT v pozici dramaturga v letech 1999–2007 (jako „dramaturg na volné noze“ spolupracuje s ČT dodnes).²⁵⁾ Jeho reálné rozhodovací pravomoci byly poměrně malé, přesto díky němu začala s ČT spolupracovat řada tvůrců z tehdy nastupující generace, které do té doby téměř nikdo neznal (Vít Janeček, Martin Mareček, Peter Kerekes, Vít Klusák, Filip Remunda, Erika Hníková, Robert Sedláček, Marko Škop a další).²⁶⁾ Prostředí českého dokumentu se mohlo dále kultivovat, rozvíjet, diferencovat a více orientovat mezinárodně i díky vzniku nových institucí, především Institutu dokumentárního filmu (od roku 2001). Působení Katedry dokumentární tvorby na FAMU (zejména zavedení systému tzv. dílen a osobnost režiséra Karla Vachka,²⁷⁾ od roku 2002 navíc v pozici vedoucího katedry) a sílící vliv Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava (včetně rozsáhlých aktivit jeho Industry programu a nakladatelské činnosti) dopomohly rozvoji a podpoře otevřenějšího, často objevného až hledačského přístupu k dokumentárnímu filmu, který bývá označován pro české prostředí specifickým, byť velmi obecně až vágně používaným termínem „autorská dokumentární škola“ nebo „autorský dokument“.

S termínem „autorský dokument“, který je běžnou součástí slovníku jak samotných dokumentaristů, pedagogů dokumentu, publicistů, zástupců festivalů (zdaleka nejen toho jihlavského), tak i reprezentantů televize, pracuji proto v tomto textu nikoli jako s pojmem teoretickým (analytickým), ale jako s pojmem aktérským. Jeho přesný obsah variuje od bytostných experimentů existujících na samém okraji dominantního proudu, přes nejčastější užití pro solitérní díla charakteristická různou měrou jinakosti, otevřeností přístupu, důrazem na přiznanou subjektivní perspektivu, hledačstvím, ochotou riskovat a reflexivitou, až po používání přídomku „autorský dokument“ u podtitulů televizních sérií tak rozdílných jako například Český žurnál a Kmeny.²⁸⁾ V tomto smyslu se pojem „autorský dokument“ stává také rétorickou figurou (blíže viz kapitola 3.3.).

25) „Profesi dramaturga jsem vždy vnímal jako chameleóna. Od začátku až dodnes mně přijde vzrušující ta nutnost proměnit svoje myšlení podle naturelu autora a jeho filmu a stále platí to, že míra zkušenosti ze spolupráce stoupá spolu s tím, jak tělo filmu vyplývá z jeho tématu. Že se neřeší jen téma, ale taky způsob jeho uchopení a to tak, že už se vlastně jedná o výzkum.“ Emailová korespondence s Janem Gogolou ml., listopad 2016.

26) Včetně autorky tohoto textu. Gogola toto komentuje: „Spolupracoval jsem především s autory, kterým šlo o filmy s určitým momentem jinakosti, aniž bych to přitom nějak generačně či skupinově omezoval. Snaha o hledání nových postupů, tvorba filmů s otevřenou strukturou, nároky na delší práci na filmu, spolupráce s výraznými až vyhrocenými osobnostmi a debutanty byly faktory, které často umocňovaly a zvětšovaly základní zdroj napětí, kdy televize byla pro autory většinou nutné zlo, bez něhož svůj film neudělají, a kdy autoři byli pro televizi často potíživí či exotičtí, kteří prudí s nějakým artem komplikovaným z hlediska realizace i podoby díla.“ Emailová korespondence s Janem Gogolou ml., listopad 2016.

27) Viola Ježková, *Nástin vývojových etap Katedry dokumentární tvorby FAMU*. Praha: Nakladatelství AMU (v tisku). Autorka se věnuje fenoménu „autorského dokumentu“ na Katedře dokumentární tvorby (KDT) FAMU po roce 2002 v rámci samostatné kapitoly, dále upozorňuje na význam zavedení systému pedagogických dílen po roce 1989 s jejich důrazem na autorské směřování jako konceptu ideově volně navazujícím na autorské vidění světa nové vlny 60. let (s. 71) a připomíná i vliv tzv. Otevřeného semináře (s. 74), který od roku 1993 vedl na KDT Karel Vachek (seminář přetrvával v podobné formě až do současnosti).

28) Srov. Lucie Česálková, *Objektiv a styl. České filmy na MFDF Jihlava*. Dostupné online: <<http://cinemur.cz/article.php?article=3109/>>, [cit. 30. 1. 2016]. Projekt Kmeny byl součástí branded- marketingové reklamní kampaně Budvaru, který spolufinancoval výrobu dokumentů a vyvolal diskuzi o účasti ČT v takových typech spolufinancování. Někteří oslovení dokumentaristé (např. Vít Klusák, Martin Mareček nebo Lukáš Kokeš) se projektu pro jeho nejasně čitelnou povahu odmítli účastnit.

Zformování a etablování konceptu tzv. autorského dokumentu, přes jeho složitě uchopitelnou a velmi různorodou charakteristiku,²⁹⁾ považuji za podstatný referenční rámec pro porozumění post-transformačnímu vývoji českého dokumentu i pro tuto studii. Koncept autorského dokumentu, vnímaný především jako možnost zpracovat vlastní téma způsobem, který si autor sám zvolí, se stal postupně privilegovanou a preferovanou formou v hierarchii hodnot řady českých dokumentaristů a získal si silný a významný hlas ve veřejném prostoru (včetně mnohých festivalových ocenění), ale i své odpůrce.

Český dokumentární film (i ten distribuční) se ocitá dlouhodobě v poli, v němž hraje ČT úlohu největšího producenta a koproducenta dokumentů, kterého tvůrci a producenti obvykle potřebují i v případě, kdy větší část prostředků na film získají jinde, například od Státního fondu kinematografie (bez finanční podpory České televize se tedy stále obejde jen zlomek české dokumentární produkce, výjimkou jsou dokumenty v (ko)produkci HBO Europe, ale těch vzniká v ČR jen několik ročně). V tomto poli se střetávají představy o dokumentu reprezentované skupinou dokumentaristů, jejichž pojetí dokumentárního filmu je ovlivněné zkušeností s podporou tzv. autorského přístupu (a jeho častým festivalovým úspěchem) s limity televizní práce dané nastavením výrobních podmínek, preferencí cyklických formátů, důrazem na osvědčené postupy, informativní hodnoty dokumentární tvorby i výkladový modus.³⁰⁾ Toto střetávání, samo o sobě nijak objevené a všeobecně známé (protože „samozřejmé“), nebylo ovšem dosud podrobeno hlubší analýze, jež by umožnila nahlédnout, jak se koncept tzv. autorského dokumentu dále formoval uvnitř televizní struktury.

Zúčastněná subverze

V souvislosti s rozrůstající se skupinou tvůrců preferujících tzv. autorský typ dokumentu se zhruba od konce 90. let minulého století začíná projevovat určitá forma „zúčastněné subverze“ v rámci televizního systému. Při dodržení vnějších rámců (rozpočet, výrobní podmínky, stopáž, harmonogram) bylo možno v ČT realizovat dokumentární filmy bez přesně vymezeného „dohledu“ instituce nebo zkoušet hranice toho, co ještě „snese“,³¹⁾ což odkazuje na celkový jev pozorovatelný v české společnosti i v obecnější rovině jakožto dědictví nutnosti „nějak fungovat“ i v totalitním státě. Vynořuje se zde metafora určité „mezery“, zapomenutého prostoru stranou hlavního zájmu ČT, ve které je možné tvořit s minimálním omezením obsahovým, pokud si autor dokáže ovšem poradit s extrémně

29) „Problém je, že autorský dokument je něco těžko uchopitelného, ale je důležité ten termín mít, tvůrci sami s tím mnohdy ani nepracují, ale mají na vědomí autorské pojetí. Já si autorský dokument vykládám jako tvůrčí gesto a autorský rukopis. Někdy se autorský dokumentární film zaměřuje za přítomnosti autora v obraze a egocentrismus tvůrce, vůči této podobě „autorského dokumentu“ se často vymezuje kritika.“ Rozhovor s kreativním producentem a dramaturgem MFDF Jihlava Petrem Kubíkem vedla Lucie Králová, listopad 2016.

30) Srov. L. Č e s á l k o v á, *Generace Jihlava*, s. 59. Lucie Česálková si v článku všímá také „družné nevráživosti“ mezi dokumentaristy a ČT jako vztahu charakteristického pro prostředí českého dokumentu.

31) Četné příklady této tendence lze nalézt v původně velmi „tradičních“ cyklech ČT RODINNÉ KŘÍŽOVATKY, TA NAŠE POVAHA ČESKÁ, nebo dokonce v několika dílech cyklu CESTY VÍRY, pro nějž např. vznikl film Pavla Marka VĚDA A VÍRA (2003), kde vedle Jiřího Grygara a Tomáše Halíka vystupovali členové sekty Vesmírnílidé.cz, přičemž všechny perspektivy byly ve filmu podávány se stejnou vážností, dokument zároveň ironizoval a nabourával stávající koncepci „seriózního“ cyklu a vzbudil značné kontroverze.

nízkým rozpočtem, nastaveným obvykle na pár dní natáčení a střihu. Problémem je, že pokud režiséři a střihači chtějí v takovýchto podmínkách udržet určitou kvalitu, výrazně „dotují“ tyto televizní filmy svým časem a nezřídka i technikou. Tento jev přetrvává dodnes, stejně jako lze do dnešních dnů pozorovat extenzi „zúčastněně subverzivního“ postoje. Nemalý vliv na jeho rozšíření měla i absence většího zájmu ČT a její systémové podpory ambicióznějších a rámec televize často přesahujících dokumentárních projektů, jež v produkci ČT (často někde „na okraji zájmu“) vznikaly:

Měl jsem za to, že když se řada filmů z naší tvůrčí skupiny Anny Beckové (ale samozřejmě nejen z ní) začala prosazovat na festivalech u nás i venku, vysílala v zahraničních televizích, začalo se o nich psát, dostávaly se do kin, bude to znamenat snadnější cestu při prosazování a realizaci tohoto druhu filmů, ale k tomu nikdy nedošlo. Tzv. autorský dokument byla a je slabá mocenská skupina pro někoho, kdo se rozhoduje především podle moci (politické, divácké, mediální). A na druhou stranu je také nutné říct, že ani v době mého odchodu se principiálně nezměnil vztah mnohých autorů k televizi. Řada z nich viděla jen svůj film bez ohledu na institucionální souvislosti a lidi v televizi (termíny, rozpočty, smlouvy).³²⁾

Výše popsaná „zúčastněná subverze“ by nebyla dlouhodobě možná bez lidí uvnitř televizní struktury, kteří ji byli ochotni „zaštitit“ a obhajovat u vedení (výraznou roli zde sehrála například zmíněná Anna Becková). To, že bylo možné v ČT v oblasti dokumentu něco dělat i výrazně „jinak“ a „podle svého“, ale zároveň „navzdory“ (i přes svou nenápadnou existenci na okraji televizní struktury), se mi ze zpětného pohledu jeví jako výrazně formativní, ač explicitně neartikulovaná zkušenost českých (a některých slovenských) dokumentaristů. Dlouhodobé vymezování se vůči oficiální tváři instituce propojené se zkušeností z poměrně svobodného (ve smyslu „neuhlídaného“) typu spolupráce může nabídnout ještě další „čtení“ situace, kdy post-socialistická ČT zve zahraniční odborníky na dokumentární film ze západních televizí, aby sdělili českým tvůrcům něco o nových trendech v oblasti dokumentu. Postoj zúčastněné subverze se po nástupu Petra Dvořáka do funkce generálního ředitele (2011) postupně ocitá v kontextu sílící profesionalizace propojené s čím dál přesnějšími představami o diváckých preferencích. Obojímu se budu věnovat dále v textu.

Nový systém kreativních producentů a zahraniční spolupráce

Organizační struktura i finanční možnosti post-socialistické České televize jsou od systému v DR a STV zásadním způsobem odlišné. Od nástupu nového generálního ředitele Petra Dvořáka v roce 2011 prochází ČT řadou významných organizačních změn. Došlo především k důsledné centralizaci, oddělení oblasti výroby a programu (čímž se nastolil mezi výrobou a programem vztah „dodavatel–zákazník“) a zavedení systému kreativních producentů, jenž má ale zásadně jiné parametry než systém commissioning editorů běžný ve většině veřejnoprávních stanic v Evropě.³³⁾ Rolí kreativních producentů je vyhledá-

32) Emailová korespondence s Janem Gogolou ml., listopad 2016.

33) Např. ARTE, BBC, DR, STV, YLE a další.

vat, vyvíjet a nabízet náměty programové radě a jejich možnosti jsou mnohem omezenější. Rozhodnutí o přijetí či nepřijetí námětu do výroby či o koprodukčním vstupu ČT závisí na programové radě, ve které zasedá nejvyšší management ČT včetně generálního ředitele.

Pokud je projekt programovou radou přijat, kreativní producent má pak na starosti jeho kompletní realizaci, ovšem rozhodnutí o konkrétním nasazení do programu včetně výběru kanálu přísluší programovému oddělení. Kreativní producenti nemají „své“ sloty jako commissioning editoři ani nemají přidělené v rámci svých tvůrčích skupin výrobní rozpočty (pouze rozpočty na vývoj pořadů) a nepřísluší jim ani rozhodování o akvizicích zahraničních pořadů a filmů, což jsou hlavní rozdíly i oproti systému tvůrčích skupin, který fungoval v ČT v letech 1992–2002.³⁴⁾ Zavedení systému kreativních producentů vycházelo také ze zkušeností současného managementu ČT s jeho vytvořením a odzkoušením v prostředí komerční televize Nova,³⁵⁾ kde dříve působili jak Petr Dvořák (na pozici ředitele Nova Group, 2003–2010), tak v různých pozicích i Jan Maxa.

V ČT byl předtím (do r. 2011, pozn. L.K.) osifikovaný systém jakoby privilegovaných lidí s velkými pravomocemi a malou zodpovědností, kteří rozhodovali o tom, co půjde do výroby, ale neměli vlastně žádnou zodpovědnost, jaké to udělá výsledky. Důvod, proč si myslím, že producerský systém je vhodnější pro tak malý trh, jako je náš, je, že ti commissioning editoři (dále CE) vyžadují silné producerské firmy, které jsou schopny samostatně investovat do vývoje a předkládat už dospělé látky, které ten CE nějak formuje, ale nemusí být tak aktivně účasten při jejich vytváření. CE je někdo, kdo nejen že rozumí programování a schedulingu, ale i tvůrčí stránce věci, a takových lidí je tady hrozně málo. Malá velikost českého trhu a jeho relativní nevyspělost ve smyslu existence silných producerských firem mě vedla k názoru, že CE model pro nás vhodný není. A samozřejmě co se týče specifik producerského systému, tak kreativní producenti musí mít větší svobodu než na komerční televizi, kde neměli ani své vlastní vývojové rozpočty.³⁶⁾

Kreativní producenti ČT jsou primárně orientováni na domácí produkci. Jejich možnosti vstupovat do zahraničních projektů jsou omezené konečným rozhodnutím programové rady. Zatímco commissioning editoři ze západních televizí soustavně a osobně prezentují dokumentární projekty na pitching fórech významných zahraničních trhů a festivalů, aktivity ČT jsou v tomto ohledu stále spíše výjimečné a selektivní, liší se podle konkrétního typu projektu. I přesto, že je ČT řádným členem mnoha mezinárodních organizací,³⁷⁾ se stále nachází ve fázi určitého post-transformačního období a na rozdíl od

34) Srov. Pavel Krumpál, *Strategie České televize v oblasti výroby českých a distribučních filmů v letech 1992–2002*. Diplomová práce. Brno: FF MU 2010. Rozsah této studie dovoluje pouze rámcově popsat vývoj organizační struktury ČT po r. 1992, zatímco práce Pavla Krumpála se podrobně věnuje organizační struktuře ČT v letech 1992–2002 včetně srovnání rozdílů mezi systémem tvůrčích producerských skupin a následným redakčním systémem.

35) Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

36) Tamtéž.

37) ČT je členem těchto organizací: EBU (European Broadcasting Union) — Evropská vysílací unie, PBI (Public Broadcasting International) — celosvětové sdružení vysílatelů veřejné služby, CIRCOM Regional (European

commissioning editorů západních televizí nevystupuje v oblasti dokumentu tolik proaktivně. Spolupráci na zahraničních projektech má v ČT zlepšit Centrum mezinárodních programových projektů, které vzniklo v roce 2012, jeho přesná úloha v systému televize ve vztahu k autorům ale dosud není zcela čitelná³⁸⁾ a jak vyplynulo z rozhovorů, mnozí z tvůrců a producentů o jeho činnosti vůbec netuší. Příležitostí k představení centra autorům mohla být právě masterclass, ale ta byla věnována pouze prezentaci zahraničních commissioning editorů, aniž by se role ČT v celém systému blíže osvětlila. Přitom podle Markéty Štinglové, manažerky Centra mezinárodních programových projektů, lze výraznější posun zaznamenat právě v posledních třech letech:

Začali jsme přihlašovat české dokumentární projekty k prezentaci v rámci činnosti EBU Documentary Experts Group a tyto projekty jsou pravidelně vybírány na pitching EBU, přičemž jsme jedinou televizí střední a východní Evropy, která zde své projekty pravidelně prezentuje.³⁹⁾

ČT začíná aktivněji spolupracovat i s IDF a má podepsanou smlouvu o spolupráci s kanálem ARTE, v rámci které je v současné době (2016–17) ve výrobě pět společných projektů.⁴⁰⁾ Novinkou je přijetí Markéty Štinglové do předsednictva expertní skupiny EBU pro dokumentární tvorbu (od listopadu 2016), čímž se ČT zároveň stává jediným členem předsednictva v rámci televizí ze zemí střední a východní Evropy. Následující roky tak zřejmě ukážou, jakým směrem se chce ČT ubírat v rámci své zahraniční spolupráce v oblasti dokumentu a její masterclass se i proto stává podstatným signálem tohoto směřování.

Association of Regional Television) — Evropské sdružení regionálních TV studií televizí veřejné služby, FIAT/IFTA (International Federation of TV Archives) — mezinárodní federace televizních archivů, BFA (Broadcasting Fee Association) — mezinárodní sdružení institucí vybírající televizní poplatky, IMZ (International Music and Media Centre) — mezinárodní středisko hudby a médií, EGTA (European Group of Television Advertising) — Evropská skupina pro televizní reklamu, Euronews, Eurosport. Dostupné on-line: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakladni-informace-o-ct/>>, [cit. 30. 11. 2016].

- 38) V emailovém korespondenci, kterou na základě předchozího rozhovoru se zástupci Institutu dokumentárního filmu (Veronikou Liškovou, Mirjam Ryndovou a Ivanou Miloševič) vedla Lucie Králová (září a říjen 2016), se Veronika Lišková vyjadřuje k mezinárodní spolupráci ČT následovně: „K mezinárodní spolupráci ČT nemám mnoho informací. Je mi známo jen několik základních, dílčích věcí — že má ČT podepsanou koprodukční smlouvu s ARTE a že v koprodukci ČT a ARTE i několik projektů vzniklo a vzniká; že se ČT s některými svými projekty zúčastňuje EBU pitchingů a že je ČT zapojena do některých mezinárodních projektů (např. Generation What?); že existuje Centrum mezinárodních programových projektů, jehož náplní je mimo jiné i vytváření partnerství a spolupráce s jinými veřejnoprávními televizemi; že mezinárodní projekty mohou být iniciovány nejen Filmovým centrem, ale i jednotlivými kreativními producenty. Za Institut dokumentárního filmu je každopádně vždy poněkud komplikované, že se našeho trhu a pitchingu nezúčastňuje jeden konkrétní představitel ČT, který by nějak soustavněji mapoval dokumentární produkci ve středo- a východoevropském regionu a který by měl nějaký jasně vymezený rozpočet pro zahraniční koprodukce. Současné jsou to již dva roky, kdy má IDF s ČT uzavřené partnerství a ČT uděluje na naší hlavní industry akci, East Doc Platform, jednomu z prezentovaných projektů cenu umožňující využití jejích interních kapacit ve fázi postprodukce.“ IDF je díky svým dlouholetým aktivitám, zkušenostem a své aktivní účasti v mezinárodním prostředí dokumentárního provozu klíčovou platformou pro středo- a východoevropský region.

39) Emailová korespondence s Markétou Štinglovou, březen 2017.

40) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, březen 2017.

3. Masterclass jako střet světů

Masterclass ČT, jak jsem ji popsala v první kapitole, lze interpretovat jako určitý druh kultivačního rituálu („*liminal industrial rituals*“), který probíhá v rámci instituce. Podle Caldwellovy klasifikace „*critical industrial geographies*“ nabízejí právě polo-veřejné kontaktní zóny pro *mentoring* významnou možnost vzhledu do strategií, dynamiky, mechanismů, prezentačních taktik i celkového fungování segmentu příslušné produkční kultury.⁴¹⁾ Tato kapitola je vlastní případovou studií masterclass, kterou zkoumám v souvislosti s výše popsaným kontextem dokumentárního filmu v systému televizí veřejné služby. Zaměřuji se zejména na rétorické figury (metafory, motivy a významové uzly) používané v aktuálním diskursu o dokumentárním filmu a na to, jak jim rozumějí reprezentanti zúčastněných televizních stanic. Na základě těchto aktérských pojmů (významných rétorických figur), prostřednictvím kterých aktéři masterclass referují ke svému publiku o současné praxi a trendech v oblasti dokumentárního filmu ve veřejnoprávních televizích DR (Dánsko) a STV (Švédsko), strukturuji celou kapitolu.

3.1. Kdo je master?

Zmnožení expertů v teleprojekci

Vstupem do sálu TPS1 (neboli „velké teleprojekce“) v budově České televize na Kavčích horách jako by člověk vstupoval do jiného času, ke kdysi nejnovějším technologickým řešením, která když zestárnou, mění se v připomínky časů, kdy televize ještě hrdě vládla v mediální krajině. Teleprojekci navržené na konci 60. let minulého století, ve stejném duchu jako celá budova na Kavčích horách, nedomnuje pouze promítací plátno, ale především mnoho televizních obrazovek. V každé třetí řadě přímo mezi sedadly minimálně dvě, s odstupem cca 15 metrů jedné od druhé. Napočítávám jich 16. Ve zrenovovaném interiéru se setkává stará a nová technika, čeští filmaři a televizní zaměstnanci, odborná veřejnost a experti ze zahraničních televizí.

V předsáli se chystá káva, zákusky a chlebičky a publikum vítá Jan Maxa, ředitel vývoje programu a nových formátů ČT, představuje oba přednášející commissioning editory, Axela Arnöho ze švédské veřejnoprávní televize STV a Kima Christensena z dánské veřejnoprávní televize DR. Celá událost se natáčí do záznamu, řečníci i ukázky z promítaných filmů jsou zároveň po celou dobu promítány na všechny obrazovky i velké plátno. Dochází tak ke zvláštnímu efektu zvýznamnění promluv skrze ryze technicky navozené „zmnožení expertů“, hodných nejen záznamu, ale i přímého přenosu během celé akce.

Master, expert, rating, know-how

Masterclass je termín, jehož české překlady varíují od „mistrovské“ přes „odbornou“ až po „speciální“ lekci, ale v kontextu audiovizu je většinou používán v anglickém tvaru a pro označení setkání, kde renomovaný umělec (master/„mistr“, nejčastěji režisér) dalším umělcům či lidem „z oboru“ (kolegům, filmařům) představuje svoje metody, způsob prá-

41) Srov. John Caldwell, *Cultures of Production: Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures*. In: Jennifer Holt – Alisa Perren (eds.), *Media Industries: History, Theory, and Method*. Oxford: Blackwell 2009, s. 199–212.

ce a myšlení. Ve filmovém průmyslu, kde se know-how v praxi předává především prostřednictvím různých forem mentoringu a asistování,⁴²⁾ je masterclass přirozenou a klíčovou platformou umožňující umělecký i profesní rozvoj. Masterclass lze označit dokonce za jednu z nejvyšších forem předávání expertního vědění v oboru a uměleckého know-how, kterou provází všeobecně přijímaný vysoký společenský status, na rozdíl třeba od workshopu. S termínem masterclass je implicitně spjata představa kvality a exkluzivity „mastera“, který není běžně dostupný.⁴³⁾

Dokumentární film je nedílnou součástí čím dál komercializovanějšího kulturního průmyslu, většina dokumentárních festivalů má své industry akce, platformy pro vývoj námětů, pitching fóra apod. Právě v této industry zóně lze v posledních letech pozorovat rozrůstající se skupinu profesionálních (filmových, televizních a na trans-média zaměřených) expertů, kteří se stávají mluvčími akcí označovaných též jako masterclasses. Jejich náplň se více podobá nejrozličnějším workshopům či trainingovým programům a jejich zaměření je orientováno nejčastěji na metody, jak sehnat finanční prostředky a jak uspět se svým projektem na (dokumentárním) trhu.

Masterem (mistrem) se tedy už neoznačuje jen tvůrce samotný (režisér, střihač, kameraman, hudební skladatel), ale vlastník specifického know-how využitelného při výrobě a propagaci úspěšného filmu (produktu), toto know-how je charakterizováno schopností „dostat film k divákům“, „získat publikum“ a „prodat“, což může být někdy v přímé kontradike s know-how, kterým disponují tvůrci-filmaři. Zatímco režisér Goffrey Reggio hovořil na masterclass MFDF Jihlava o naší koexistenci s technologií jako o největším nedorozumění a nejzávažnějším tématu posledních pěti tisíciletí, experti delegovaní televizními stanicemi se ve svých masterclasses soustřeďují na marketingové strategie, divácké hledisko, ratingy a aktuální trendy. Expert televizního typu musí navíc pocházet ze zemí s dostatečně rozvinutým a financovaným filmovým (dokumentárním) průmyslem, nestává se, že by o nových trendech přednášel například reprezentant z Bulharska, Polska (či jiné postkomunistické) země.

Označení prezentace nových trendů v pojetí zahraničních commissioning editorů jako masterclass ČT použila zcela v souladu s běžným užitím tohoto termínu pro obdobné prezentační a expertní aktivity v rámci televizního provozu. Masterclass slouží jako určitá rétorická figura, pojem, který definují aktéři diskursu skrze způsoby, jakým je používán. Obě verze pojetí masterclass zatím existují vedle sebe, každá reprezentuje jiný způsob vnímání dokumentárního filmu.

Vedle různorodé skupiny mistrů — „exkluzivních autorů“ (režisérů, dokumentaristů) tedy vystupuje i vlivná skupina expertů na dokumentární film vysvětlujících pojetí dokumentu, které obvykle reprezentuje instituci, jež zastupují. Jen výjimečně jsou touto institucí filmové školy a akademie, nejčastěji jsou to veřejnoprávní televizní stanice. Nezřídka

42) Masterclasses ve světě dokumentárního filmu pořádají kromě akademických institucí především filmové festivaly, z dokumentárních např. masterclass s Peterem Greenawayem (mezinárodní festival dokumentárních filmů Visions Du Réel Nyon), masterclass s Wernerem Herzogem (IDFA). I Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě uspořádal v minulých letech celou řadu masterclasses s významnými tvůrci (např. s Frederickem Wisemanem či Ulrichem Seidlem), které prezentuje způsobem zdůrazňujícím osobnost výjimečného umělce.

43) Srov. A. Z o e l l n e r, c. d., s. 2–5.

se tak „mistry“ stávají nejen delegovaní experti, ale v přeneseném významu i jakési nad-osobní principy zformované určitou institucí, trhem a sociodemografickými charakteristikami diváckých preferencí, které v současném dokumentárním provozu nabývají na síle a z nichž některé popisují v této kapitole.

3. 2. Editor a jeho slot

Know-how, jak dosáhnout úspěchu s (televizním) filmem, se stává doménou expertů pracujících často přímo pro televizní stanice. Příkladem takového vlivného typu experta v oblasti dokumentu je právě commissioning editor veřejnoprávních televizí, který je někdy označován jako „správce slotu“. Právě systém programování do programových oken (slotů) je společným jmenovatelem pro každé televizní vysílací schéma. Pokud tedy commissioning editoři hovoří o dokumentárních filmech, je to vždy v souvislosti s vysílacím oknem (slotem), které spravují a mají za úkol naplňovat a udržet jeho sledovanost. Sloty mají určité předepsané parametry (stopáž, žánr, programový typ), které předurčují budoucí podobu filmu. Commissioning editor jako správce slotu disponuje určitým rozpočtem a může rozhodovat, do čeho bude investovat peníze tak, aby slot naplnil filmy, na které se budou diváci dívat. Vstupuje do koprodukcí s nezávislými producenty, včetně mezinárodních, a svůj slot může doplňovat akvizicemi. Často je pod velkými tlaky managementu, zejména ekonomickými, a musí dbát na programové strategie a ratingy, neboť v případě, že slot nebude (divácky) úspěšný, hrozí jeho zrušení. Tyto tlaky se promítají i do spolupráce s nezávislými producenty, kteří jsou editorům partnerem ve vyjednávání (režiséri pouze výjimečně).

Požadavky slotu zůstávají nastavené tak, že vycházejí vstříc diváckým očekáváním a dále je upevňují. Tyto požadavky jsou institucionálně determinovány a je odpovědností commissioning editora zajistit, že předkládané a odvysílané programy tyto požadavky splní. Následně editor očekává, že nezávislý producent bude tuto strukturu akceptovat.⁴⁴⁾

Masterclass tak umožňuje nahlédnout do této předem dané a respektované hierarchie: commissioning editoři mají moc rozhodnout, do jakého filmu dají peníze, a filmaři jsou v pozici, kdy mohou doufat, že právě jejich film uspěje. Zároveň se vzájemně potřebují. Pozice producenta a commissioning editora je ale nerovná, neboť producent je často závislý na přijetí námětu, jak popisuje např. již zmiňovaná Anna Zoellner ve své etnografické studii procesu vývoje dokumentů v anglické nezávislé dokumentární produkci dlouhodobě spolupracující s BBC:

Producent ve spolupráci s režisérem rozhodne o volbě tématu a způsobu, jakým bude téma prezentováno, a zosobňuje tak určitý druh filtru či roli „gatekeepera“. Jeho možnost volby je ale rozmělněna v rámci „broadcaster-publisher“ systému, kde nezávislí producenti soutěží o pozornost commissioning editorů, neboť smlouva na

44) A. Zoellner, c. d., s. 517.

projekt s televizí zajišťuje kontinuitu přežití jejich společnosti jako způsobu obživy. Moc producenta je omezena vkusem commissioning editora, na němž jsou konečná rozhodnutí a který má podstatnou kreativní kontrolu nad vysílaným obsahem, čímž podrobuje nezávislé producenty ekonomické a editorské závislosti, a omezuje tak jejich možnosti volby.⁴⁵⁾

Na jedné straně se tedy ocitají režiséři se svými producenty (nebo spíše producenti se svými režiséry) a na straně druhé commissioning editoři reprezentující televizi, přičemž obě skupiny chtějí uplatňovat své představy o dokumentárním filmu.⁴⁶⁾ Některé televize (především BBC) mají parametry svých slotů velmi přesně nastavené:

V současném dokumentárním programování televizí je jen málo prostoru pro volnější tvorbu, experimentování a inovace... Editoři jsou sami pod silným ekonomickým tlakem a nemůžou si dovolit „šlápnout vedle“. Ve snaze zajistit úspěšný slot s ohledem na ratingy je jejich tendencí vyhnout se experimentům a méně spoléhat na inovativní formu a styl, preferují to, co už je divákům dobře známé, před originálním.⁴⁷⁾

Skandinávský přístup je volnější než v BBC, zejména u slotů pro mezinárodní celovečerní filmy, které jsou velmi populární a zaznamenávají i široký festivalový ohlas, televize je zvýznamňují a systematicky pracují na jejich propagaci. Jsou-li ratingy dokumentárních slotů dostatečně vysoké, je šance, že televize poskytne dokumentárnímu filmu ve svém vysílacím schématu do budoucna stejný, nebo dokonce větší prostor. Tento neustálý *boj o udržení slotu* je nedílnou součástí práce commissioning editora.

Pokud se podaří prosadit film do úspěšného dokumentárního slotu, získává od příslušné televize významnou podporu v oblasti prodeje do zahraničí, propagace, mnohdy i další distribuce, pokud ne, investice do vývoje námětu se producentovi nemusí vrátit. Přesné kompetence, míra odpovědnosti a kvalifikace commissioning editora se různí i podle systému jednotlivých televizních stanic a kanálů. Vliv a pozice konkrétního commissioning editora se odvíjí od pozice „jeho“ televize mezi ostatními TV stanicemi (týká se to především míry autonomie a výše rozpočtu, kterým může disponovat). Commissioning editor z BBC či ARTE má například nesrovnatelně větší „slovo“ než commissioning editor z katalánské televize. Kromě preferencí televize a profilu slotu, který commissioning editor reprezentuje, hraje významnou roli osobnost commissioning editora, jeho způsob my-

45) A. Zoellner, c. d., s. 505.

46) V rámci skupiny expertů cestujících po pitching fórech, marketech či workshopech dochází v poslední době k oslabování moci vlivných commissioning editorů z veřejnoprávních TV a sales agentů, neboť již nedisponují takovými rozpočty na dokumentární filmy jako v minulosti. Institut dokumentárního filmu například díky tomu, že commissioning editoři disponují při koprodukcích stále menšími rozpočty (často jen 30 000 eur), ale jejich zaměření je velmi úzkoprofilové, změnil způsob výběru expertů, které zvou na své pitchingy a trainingové programy, a volí místo nich třeba mezi dramaturgy významných festivalů. Důvody uvádí zástupce IDF následující: „Jako by commissioning editorům nedošlo, že jejich moc se dnes už oslabila, pořád cítíme to jejich podceňování, když vidí ty výšky našich rozpočtů, které jsou třikrát nižší než ty jejich.“ Rozhovor se zástupci IDF vedla Lucie Králová, říjen 2016.

47) A. Zoellner, c. d., s. 521.

šení, představy o dokumentárním filmu, míra otevřenosti i míra identifikace s danou institucí a samozřejmě jeho osobní vkus.

Při bližším pohledu na commissioning editory pozvané na pražskou masterclass můžeme i mezi nimi vzájemně pozorovat rozdíly nejen v jejich preferencích, ale zejména v představách o tom, jaké dokumentární filmy by se měly v televizi, kterou zastupují, objevovat. Když editoři specifikovali svoji roli a práci na představovaných projektech, každý se zaměřil na jiné priority: Axel Arnö z STV zdůrazňoval své know-how spíše s odkazem na sociální kapitál (například kontakty ze svého dřívějšího působení v Evropské vysílací unii) nebo rychlost, se kterou dokáže STV reagovat na aktuální společenské změny a točit dokumenty v regionech zmítaných například válkami a sociálními nepokoji. Kim Christensen naopak vyzdvihl své akademické filmové vzdělání (vystudoval práva a zdůraznil, že studoval i filmovou fakultu Kodaňské univerzity), které dnes vůbec nemusí být pro práci v televizi na této pozici běžné, na rozdíl třeba od vzdělání manažerského nebo novinářského. Svou roli a preferenci „velkých dokumentárních trháků“ pak blíže specifikoval Kim Christensen takto:

Jsem sales agentem i commissioning editorem DR pro všechny domácí i mezinárodní koprodukce, ale hlavně spolupracuji s nezávislými producenty, kteří se snaží získat prostředky na mezinárodním kolbišti. Jsem odpovědný i za mezinárodní distribuci těchto filmů... Mým cílem jsou velké mezinárodní dokumentární trháky dobré jak pro festivaly, tak pro televizi. To je hlavní důvod, proč dělám, co dělám.

Axel Arnö dále uvedl, že v rámci slotu si „může dělat, co chce“, rozhodnutí, do jaké míry slot naplní akvizičními dokumenty a do jakých koprodukcí vstupuje, je na něm. STV má dva mezinárodní sloty pro dlouhometrážní dokumenty, což obnáší cca 40 dokumentárních filmů ročně, ve slotu pro domácí dokumenty vzniká dalších 52 švédských dokumentárních filmů za rok. Arnö představuje během masterclass svůj slot „Nejlepší dokumenty světa“, který může naplňovat filmy dle vlastního výběru se stopáží od jedné do tří hodin:

My jako veřejnoprávní televize víme, že máme čím dál tím menší moc nad tím, co se vysílá. My se strašně snažíme, je to jako vnitřní politika, jako když vláda rozděluje peníze, musíte chránit ty peníze pro dokumenty, je třeba, abyste dostali čas každý týden pro dokumenty, pokud dodáte dokumenty jen občas, můžete si být jisti, že vám prostor pro ně okrájí ještě více. Lidé dnes už nepostupují podle starých programových televizních schémat, když se jim dokument líbí, najdou si ho i na internetu. Marketing těch filmů teď jede úplně jinak, musíte být chytrí v tom, co dáte na web, neboť divák, který sleduje filmy na webu, je velmi chytrý.

Veřejnoprávní televize je během masterclass tedy popisována jako určité pole, ve kterém za pomoci šikovné vnitřní politiky musíte „vybojovat“ každý týden dost času na dokumentární film. Oba commissioning editoři zdůrazňují význam pravidelného slotu pro dokumentární film jako nezbytný prostředek pro jeho udržení v programu. V souvislosti se snahou o udržení okna se objevují metafory boje a soutěže, dokumentární film musí ob-

stát v konkurenci s jinými, často divácky atraktivnějšími žánry. V tomto poli se pohybují commissioning editoři, které oslovují tvůrci prostřednictvím nezávislých producentů a snaží se vzbudit jejich zájem o nabízené náměty. Kim Christensen shrnuje problematiku do určitého závěru, ze kterého je zřejmá naděje v to, že lepší filmy přivedou více diváků, což zaručí lepší ratingy, které zase zaručí sloty v lepších vysílacích časech, tedy i vyšší rozpočty a lepší výrobní podmínky. Samozřejmou představu, že dobré filmy jsou definovány vysokými ratingy, promítl v rámci své powerpointové prezentace do následující rovnice:

better films = better ratings = better slots on TV = happiness for us all...hopefully⁴⁸⁾

Tvůrci své know-how často opírají zejména o zkušenosti získané vlastní tvorbou, z nichž nejceněnější jsou ty, kdy si mohou přímo otestovat, jak jejich film komunikuje s diváky (u dokumentárních filmů takové situace nastávají hlavně během festivalových či jiných speciálních projekcí často spojených s diskuzí, při níž má režisér možnost tříbit si svůj tvůrčí přístup a metody), případně i o studium na filmové (obvykle umělecké) škole a o různé formy formálního i neformálního mentoringu.

Commissioning editoři své know-how opírají primárně o to, jak jimi podpořené filmy obstojí v konkurenci jiných pořadů, kanálů a stanic a kolik diváků si mohou získat. Dochází tak k prolínání i střetu dvou diskursů, „tvůrčího“ a „televizního“, které se výrazně ovlivňují, překrývají i vzájemně výrazně vymezují, s odkazem na specifičnost „televizního“ (diváckého) a „uměleckého“ (akademického, festivalového) přístupu. Důsledkem těchto různých pohledů je i poměrně běžná praxe upravování jednoho dokumentárního filmu do několika verzí, se kterou se snadněji identifikují producenti než tvůrci. V této praxi zároveň hraje významnou roli přístup konkrétního commissioning editora, včetně jeho osobního vkusu a preferencí. Z holoubkového rozhovoru s Kimem Christensenem například vyplynulo, že staví spolupráci s producenty a tvůrci na principu důvěry, kterou nechce zklamat a váží si jí. Zdůrazňoval, že tato důvěra se neodvíjí primárně od příslušnosti k funkci, kterou v DR zastává, ale od celého jeho předchozího působení ve filmové branži, což interpretuje tak, že tvůrci a producenti oslovují primárně jeho jako osobnost, které mohou věřit, a až v druhém plánu DR.

3.3. Propast (bránicí) pokroku

Masterclass proběhla v době, kdy zahraniční aktivity ČT v oblasti dokumentu stále ještě hledají svoji přesnou podobu. Zatímco DR i STV jsou orientované mnohem více na mezinárodní koprodukce s nezávislými producenty (navíc mezi skandinávskými zeměmi jsou koprodukce snazší a velmi časté), organizační struktura ČT je mnohem centralizovanější a primárně orientovaná na domácí produkci či koprodukce, jak bylo popsáno v úvodní kapitole. ČT se snaží více otevírat zahraniční spolupráci až od nástupu nového generálního ředitele Petra Dvořáka v roce 2011. Jedním z důsledků této snahy byl vznik zmíněného Centra mezinárodních programových projektů ČT, jehož manažerka Markéta Štinglová je autorkou nápadu na uspořádání masterclass a rozhodla se oslovit commissioning editory

48) „Lepší filmy = lepší ratingy = lepší sloty v TV = štěstí pro nás všechny...doufejme“.

z DR, BBC a STV, aby přijeli představit, „jaké typy projektů hledají a o jaká témata mají zájem“. ⁴⁹⁾ Zároveň jde o snahu oslovit české dokumentaristy, aby dokázali „nabídnout takový typ filmů, který bude odpovídat poptávce zahraničních commissioning editorů“, kteří vstupují do českých dokumentů jen výjimečně. Masterclass byla jednou z prvních akcí svého druhu (v r. 2015), v rámci níž se ČT aktivně rozhodla komunikovat tvůrcům (prostřednictvím vybraných expertů) poptávku zahraničních televizí v oblasti dokumentu. ⁵⁰⁾

Ten český přístup je pořád hrozně zaměřený směrem k autorské výpovědi a ten přístup těch commissioning editorů je víc zaměřený k požadavku na jasné téma, jasnou vizuálně atraktivní výpověď, příběh. Oni o nás vědí, co se tady dělá, ale někdy s Markétou mluvili až soucitně a říkali „vy chudáci, vy to tam máte všechno autorský, vy to tam máte s téma lidma těžký“,

vysvětluje situaci Jan Maxa. ⁵¹⁾ Dále zmiňuje „frustraci“ Markéty Štinglové z neutěšeného stavu mezinárodní spolupráce, která stála na začátku nápadu uspořádání masterclass:

Když už se Markétě podařilo najít nějaký zájem televizí, jako je ARTE, nebo ze strany EBU, tak bylo velmi složitý najít na něj tady adekvátní nabídku, jako by se mýjelo to, co ty mezinárodní televize poptávají a co je tím základním přístupem českých dokumentaristů v jejich tvorbě. Ten masterclass vznikl ze snahy etablovat nějaké pochopení, popravdě spíše na naší straně. ⁵²⁾

Co lze zjistit o výše popsaném mínění mezi „přístupem českých dokumentaristů“ a „poptávkou“ zahraničních veřejnoprávních televizí západního střihu? Z výše citovaného vyvstává metafora určité *propasti*, která vypovídá o způsobu, jakým se o dokumentárním filmu tzv. autorského typu přemýšlí a jak je vykládán, pokud se ocitá v systému televizí veřejné služby. Míjení či dosud nedostatečně *etablované pochopení* se odehrává především mezi MY a ONI a symbolizuje propast mezi tím, co je vnímáno jako „autorské“ a co jako „televizní“ (profesionální) i téměř nepřekonatelnou vzdálenost mezi „do sebe zahleděnými tématy a přístupem českých autorů“ a „jasnou výpovědí orientovanou na diváka“, vhodnou pro veřejnoprávní televizní stanice západního střihu, v širším smyslu dokonce jako propast mezi „východním“ a „západním“ pojetím dokumentárního filmu. Tato metafora vůbec nemusí být explicitně vyjádřena jako propast, je ovšem latentně přítomna a spoluvytváří diskurs, ve kterém se (často neuvědoměle) aktualizuje dichotomie „autor-

49) Zadání masterclass, které obdržel emailem Kim Christensen z DR, bylo ze strany ČT specifikováno následovně: „Představil byste náplň a rozsah své práce jako commissioning editora ve veřejnoprávní televizi, stejně jako proces výběru a vývoje televizních dokumentů a jaké typy dokumentů hledáte. Současně by bylo skvělé zmínit, jak pracujete s filmy ve vysílání a jaké sloty pro ně máte. Jaké druhy, témata a žánry filmů zajímají vaše publikum a jaké jsou trendy evropského dokumentárního filmu. Budeme samozřejmě vděční za ukázky z těchto filmů.“ Zdroj: Kim Christensen, použito se souhlasem ČT.

50) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

51) Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

52) Tamtéž.

ský“ versus „divácký“, přičemž ale ani jeden z těchto pojmů nemá jednoznačnou definici. S tím souvisí další představa určitého vývoje kinematografie „dělané pro diváky“, která je vnímána jako pokroková:

Oni (zástupci zahraničních televizí pozn. L. K.) jsou velmi korektní, ale pak vám řeknou, že to, čím my dnes procházíme, je realita, kterou řešili ve svých kinematografiích před dvaceti třiceti lety. Častěji se tady dokumentaristé zabývají sami sebou, svým problémem, často je to taková psychoanalýza a divák je až někde v pozadí, někdy se zdá, že naši dokumentaristé necítí, že ten film je dělaný pro diváka.⁵³⁾

Z výše zmíněné citace vyplývá, že šlo o setkání s představami lidí, kteří vnímají český dokument na základě dichotomie mezi „vyvinutější“ kinematografií (= tou jejich) a „méně vyvinutou“ o „dvacet třicet let“ (= tou naší). Vyvinutější (= pokrokovější) dokumentární produkce je vnímána jako schopnost filmařů upozadit „sama sebe“ a „myslet na diváka“ (a tomu přizpůsobit svůj) film. Vynořuje se zde také představa, že čeští dokumentaristé necítí, že (jejich) film je dělaný pro diváka. Kromě dichotomie „rozvinutý x méně rozvinutý“, kterou lze domýšlet i v pojmech „pokrokový x zaostalý“, se v tomto typu diskursu ocitá český dokument v protikladu k divácký úspěšnému dokumentu: „český, do sebe zahleděný, neúspěšný“ vs. „rozvinutý, divácký, pokrokový“. Motiv, který předpokládá určitou představu vývoje (od autorské výpovědi „dál“), vyplývá i z věty „čeští dokumentaristé jsou pořád ještě hodně zaměřeni na autorskou výpověď“.⁵⁴⁾

Hra s domýšlením dichotomií podle naznačeného kódu obnažuje nejen výše zmíněnou metaforu propasti, latentně v tomto diskursu přítomnou, ale i míru identifikace zástupců ČT s tímto typem uvažování. V této souvislosti připomínám Caldwellovo upozornění, že při podobných střetech v kontaktních zónách dochází k ustavení ideologie vnitřní–vnější, která definuje jednotlivé zóny.⁵⁵⁾ Pokud si vnitřní označíme jako „centrum“ (svět televizí DR a STV vyrábějících mezinárodně úspěšné dokumenty) a vnější jako „periferie“ (české publikum masterclass), ukáže se nám kontext masterclass mnohem zřetelněji. Commissioning editoři zahraničních televizí jen výjimečně znají zevrubněji české dokumentární filmy, přesto pracují s určitou představou charakteristickou pro českou dokumentární kinematografii. Například Kim Christensen na dotaz „Jaké české dokumentární filmy znáte?“ odpověděl: „Bohužel jsem viděl pouze dokument ČESKÝ SEN. A pak vím, že se natočilo něco nového o Václavu Havlovi, ale ještě jsem to neviděl. Jsem velký fanoušek Miloše Formana, ačkoli je to od dokumentu vzdálené...“⁵⁶⁾

Konkretizací takové představy je i komentář Axela Arnöho k ukázce švédského nena-
rativního filmu hned v úvodní části masterclass: Arnö představuje snímek OLD MAN AND A COTTAGE jako typ filmu, který označuje za „very hard“. Mezi dokumenty, které běžně vysílají, je tento výjimkou, nezapadá do běžné dokumentární produkce STV a jeho úspěch (vysoká sledovanost i na TV ARTE) byl pro televizi překvapením. Velmi pomalé záběry na

53) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

54) Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

55) J. Caldwell, c. d., s. 138.

56) Emailová korespondence s Kimem Christensenem, říjen 2016.

staršího nahého muže v dřevěných neckách žijícího kdesi v chatce v lesích bez elektriny a tekoucí vody, snímaného observační metodou Arnö komentuje slovy:

Tohle je takové až české... žádný příběh, žádná narace, velmi lyrické... Je to speciální příklad naší domácí produkce, i když to je už hodně vzdálené od toho, co běžně děláme. Tenhle film ale vydělal spoustu peněz, lidi si na něj zvykli, byl velice úspěšný a populární u domácího publika. Je to jako krb, můžete u toho dělat jiné věci a spojuje vás to s přírodou. Ukazuje to, že i na takový film se mohou dívat lidé.

Více se o filmu nedozvíme, jeho hlavní myšlenku ani téma a nic o autorovi. Způsob, jakým Arnö o filmu mluví, odkazuje především na jeho překvapení z pozitivního diváckého ohlasu filmu. Český dokument je primárně nazírán jako součást kinematografie střední a východní Evropy. Rozdělení evropských filmů na východ vs. západ stále podporuje řada mezinárodních festivalů, které mají své soutěže nastavené jako „hlavní“ a „východo-evropská“ a i aktivity IDF soustředěné na střed a východoevropský region mají programy jako „Ex Oriente Workshop“ či „East Doc Platform“. Toto vydělování má svou nespornou logiku v odlišném vývoji (post)komunistických zemí a zároveň implikuje představu, že i 25 let po deinstalování totalitních vlád v evropských zemích se kinematografie (či televizní tvorba) „na východ od západu“ vyvíjí tak specifickým způsobem, že musí být vylčena a hodnocena ve speciální kategorii. Současný postoj ČT k zahraničním partnerům popsany Janem Maxou odráží, jak se metafora propasti aktualizuje ve způsobu, jakým ČT vnímá svoji pozici:

Nemyslím si, že ČT dneska má tak silné postavení, abychom hrdě přišli a řekli: já vím, že vy chcete tohle, vy hoši z Anglie, Švédska a Německa, ale co my děláme, je tohle, takovou sílu reálně nemáme. Vůbec aby nás dnes lidi z Rakouska a Německa brali, ne úplně jako rovnocenné partnery, ale jako někoho, s kým jsou ochotni se vůbec bavit, to byla práce několika let, lidi ze Skandinávie reálně se s námi vůbec nebaví, to jsou zdvořilostní debaty. Upřímně řečeno si nemyslím, že jsme v pozici, že my můžeme definovat ten žánr a formu, o které se vůbec máme bavit.

Uchopení dokumentárního filmu přes (někdy latentní a někdy zjevné) metafory propasti a pokroku nemusí být nutně závislé na skutečné podobě české dokumentární kinematografie (a té její části, která vzniká v produkci televize), přesto je jejich častý výskyt a dopad pozorovatelný. Zároveň se ale v rozhovorech představitelů ČT explicitně a opakovaně zmiňovali, že „máme silný autorský dokument“ (programový ředitel Milan Fridrich), i že „autorský dokument neznamena, že není jasné, o co jde, a že to nemůže mít silný příběh... a je to samozřejmě i vidět na tom, co ty televize reálně dělají“ (ředitel vývoje a nových programových formátů Jan Maxa).⁵⁷⁾ Tento pohled odkazuje k již zmíněné terminologické nejistotě (aktérského) pojmu autorský dokument, který se stává rétorickou figurou, jejíž přesný obsah je momentální výslednicí řady faktorů, včetně představy o žán-

57) Rozhovor s Janem Maxou a Milanem Fridrichem vedla Lucie Králová, září 2016.

ru (spolu)definované institucí a představy o „flexibilitě“ autora, o níž se více zmiňuji v kapitole 3.5.

3.4. Globální žurnalista vs. Lokální umělec

Trend globálních dokumentů

Jedním z trendů v zemích západní Evropy je zájem o příběhy lidí na druhém konci světa, často je to dané tím, že tyto země měly kolonie a filmařům je stále blízké vyhledávat příběhy v těchto zemích. Vzhledem k odlišnému historickému vývoji toto ve střední Evropě nefunguje, my se více zabýváme sami sebou, než tím, co se děje někde jinde.⁵⁸⁾

Jednou z nejvýraznějších zpráv českému publiku z masterclass o současných trendech v oblasti evropského (zejména švédského a dánského) dokumentu je orientace na významná globální témata, velké geopolitické filmy často z míst ohnisek aktuálních válečných konfliktů a společenských nepokojů a zájem o filmy ze zemí třetího světa a teritorií, kde je obtížné až nebezpečné natáčet. Tento druh filmů akcentovali jako prioritu oba commissioning editoři, což podpořili i řadou ukázek.⁵⁹⁾

Česká televize podobné filmy sama nepoptává a podporuje je zatím jen výjimečně, i z toho důvodu, že jejich rozpočty mnohonásobně převyšují běžné možnosti pro rozpočty dokumentů v rámci ČT. Zmíněná metafora propasti se tak neprojevuje pouze skrze rétorické figury při popisech českého a zahraničního přístupu, ale zhmotňuje se v reálných výrobních podmínkách projektů ČT, nesrovnatelných s těmi v DR či STV, což během masterclass dokládala i většina otázek z publika, zaměřených na rozpočty nebo míru operativnosti televizí při natáčení v zahraničí (například po teroristických útocích v Paříži). Pokud je zprávou z masterclass pro české dokumentaristy, aby točili své filmy více globálně, v praxi může zmíněná metafora propasti nabývat zcela zřetelných kontur. Uplatnění českých dokumentů v zahraničních televizích souvisí též s typem očekávání, které vztahují commissioning editoři na dokumenty z východoevropského regionu:

Buďte chytří a odvážní myslet ve velkém. Musí existovat řada výjimečných příběhů z let studené války — vezměte si například dánský film *THE MAN WHO SAVED THE WORLD*, zčásti drama, zčásti dokument o plukovníkovi Stanislavu Petrovovi, který v roce 1983 zachránil svět před nukleární katastrofou. Úžasný příběh a film, který frází myslet ve velkém maximálně naplnil. (Doporučení Kima Christensena českým filmařům).⁶⁰⁾

58) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

59) Například z těchto filmů: *ARMADILLO* (Cena kritiky z Cannes), *INDIA'S DAUGHTER*, *PERVERT PARK*, *WARRIORS FROM THE NORTH*, *THE ARMS DROP*, *DEMOCRATS*, *THE RED CHAPEL*, *PUTIN'S KISS*, *BLOOD IN THE MOBILE*, *DARK SIDE OF CHOCOLATE*, *QUEEN OF VERSAILLES*, *AI WEIWEI THE FAKE CASE*, *THE WHY* *POWERTY SERIES*.

60) Rozhovor s Kimem Christensenem vedla Lucie Králová, září 2016.

Samozřejmě nejde o monolit, situace se vyvíjí a liší podle konkrétní televize, editora, producenta, tvůrce i projektu, přesto by si téma společných „západních“ představ a očekávání vztažených na kategorii „východoevropského“ filmu (často zaměřeného na komunistickou minulost regionu podanou jako určitý druh atrakce) zasloužilo samostatný výzkum.⁶¹⁾

„Žurnalismus“ jako přístup k dokumentárnímu filmu

Během masterclass postupně vyplývá, že právě globálně zaměřené filmy, zabývající se aktuálními konflikty, válkami nebo sociální nespokojeností, nacházejí často uplatnění ve vysílacím okně označovaném jako „current affairs“, kterou definuje Axel Arnö jako „oblast, která má vlastní komunitu, fanoušky i tvůrce, dělá to hodně BBC, pár dobřejších Francouzů...“ Arnö posléze představuje svůj samostatný „current affairs slot“. Filmy z něj lze charakterizovat jako celovečerní propracovaně natočenou aktuální publicistiku s dokumentárními prvky, ve které převládá výkladový modus a informativní pohled zaměřený na fakta.

Pokud i pojmy jako „žurnalistický“ či „novinářský“, případně „current affairs“ (které se během masterclass často skloňovaly), nahlédneme jako pojmy aktérské, můžeme si všimnout, že je aktéři během masterclass různě zaměňovali jako synonyma spojená s představou profesionality, kterou charakterizuje primární důraz na fakta a informace a na novinářské know-how. Pohled na dokumentární filmy s nálepkou „current affairs“ (jakožto subžánr dokumentu) určovaný televizemi tedy významně formuje představa kvality přístupu označovaného jako novinářský (čímž je rozuměn důraz na informativní hodnoty považovaný za „pocitivý“). V rámci prezentace „current affairs slotu“ byly promítnuty ukázky preferující pozitivistickou perspektivu a s ní spojené pokusy o „objektivitu“. Během masterclass oba editoři zmínili, že diváci od tohoto typu dokumentárních filmů v televizi očekávají informace a zařazení událostí do kontextu.

Za významný trend v oblasti dokumentárního filmu lze považovat i časté stírání hranic mezi dokumentem a publicistikou (ani samotná pozvánka na masterclass ČT nezmiňuje vůbec slovo publicistika, ale trendy v oblasti dokumentárního filmu). Divákovi je tak

61) Například Veronika Lišková z IDF popisuje současnou situaci přístupu commissioning editorů k dokumentům z regionu střední a východní Evropy následovně: „Podle commissioning editorů odpovídají dokumentární filmy z našeho regionu často jedné či vícero z následujících charakteristik: observační dokumenty s pomalejším tempem, esejistické mozaiky věnované lokálním tématům a příběhům, snímky s nepříliš propracovanou obrazovou koncepcí (s výjimkou Polska a Rumunska). Vedle toho existuje i předpoklad, že středo- a východoevropští tvůrci mají dobrý cit pro práci s jemnými nuancemi absurdních situací a humorem. Výše zmíněné tendence rozhodně neplatí paušálně a také se poslední roky toto vnímání postupně proměňuje spolu s tím, jak se v některých zemích výrazněji zlepšily či zlepšují produkční podmínky umožňující větší prostor pro komplexní vývoj, sledování příběhů po delší časové období a věnování se tématům, která přesahují národní rámec. Svoji roli v této proměně hraje i to, že sami tvůrci stále více experimentují s formou a výrazovými prostředky — za poslední dva roky v našem regionu například vzniklo hned několik mezinárodně velmi úspěšných hybridních snímků (5. ŘÍJEN, HOTEL ŮSVIT, YOU HAVE NO IDEA HOW MUCH I LOVE YOU).“ Z emailové korespondence, kterou na základě předchozího rozhovoru se zástupci Institutu dokumentárního filmu (Veronikou Liškovou, Mirjam Ryndovou a Ivanou Miloševič) vedla Lucie Králová (září a říjen 2016).

pod nálepkou „dokument“ mnohdy nabízena spíše publicistika s delší stopáží splňující požadavek aktuálnosti a divácké atraktivity, v níž je forma filmu pouze ozvláštňením předkládaných faktů, čímž se výrazně formuje to, jak diváci pojmu „dokument“ rozumějí.

Pro lepší charakteristiku tohoto „pocitivého“ novinářského know-how u dokumentu byl jako jeho přímá kontradikce používán příklad „autorského přístupu“, často označovaného jako „lokální“, „do sebe zahleděný“, neupřednostňující ohled na diváka, ale pohled autora, který není ochoten svůj film upravovat dle požadavků televize a není dostatečně „flexibilní“ a orientovaný na mezinárodní publikum.⁶²⁾

To, „o čem se mluví“ a „co se zrovna děje“ (katastrofy, teroristické útoky, válečné konflikty), sledují miliony lidí v médiích, takže i dokument na stejné téma bude mít zaručený zájem diváků (a další prodeje). Je otázkou, nakolik výběr takových témat odráží vnitřní potřebu tvůrců a televizí vyjádřit se k aktuálním problémům, jejich angažovaný postoj, touhu přispět ke změně, pomoci či informovat, a nakolik jsou takové filmy poptávkou (byť málokdy explicitně zformulovanou) televizních stanic typu DR, STV, BBC, ARTE především proto, že mají silný divácký potenciál a zároveň mohou dobře reprezentovat službu veřejnosti. Tyto aspekty se vzájemně prolínají a formují pole, ve kterém se setkávají producenti (a režiséři) s commissioning editory a sales agenty, přičemž ti druzí jsou si přesněji vědomi způsobů, jak pro televizi veřejné služby využít sílu dokumentární výpovědi, možnosti jejích dopadů na společnost i její obchodní potenciál.

Aktuální a rychlejší nový vesmír

Axel Arnö charakterizuje současnou mediální situaci jako „nový vesmír“, ve kterém se vše zrychluje, a je proto nutné i střihy dělat kratší, protože jak se obsah přizpůsobuje jiným platformám (displeje mobilních telefonů), mění se i divácké návyky. Lidé jsou zvyklí sledovat krátká videa například na YouTube, což zpětně ovlivňuje i podobu delších filmů v televizi. V „novém vesmíru“ není kvalita definována ve smyslu vysoké produkční, estetické či obsahové hodnoty (a ani technická kvalita už není tak důležitá), mnohem důležitější je okamžitá dostupnost na všech zařízeních a aktuálnost:

Snažím se být proaktivní a taky ty filmy prostě vyhledávám. Já vám řeknu, o co mi jde, chci být hodně, hodně současný, takže třeba ta konference o klimatu teď nebo teroristické útoky ve Francii, člověk musí být hrozně rychlý, musí to být promptní... Je to vlastně investigativní práce, tvrdá fakta člověk hledá, není to moc populární na filmových školách, to vím, říká se tomu taky zabiják filmu, ale ono to může i vytvořit film, zlepšit kinematografii jako takovou, a tyhle věci mají silný narativ a musí mít i novinářskou kompetenci, což není jednoduché, když není člověk zaškolený a nemá novinářské vzdělání, těžko se mu tyhle filmy dělají tak kvalitně...

Takové „super aktuální filmy“ mají také poměrně krátkou životnost a během masterclass se dozvídáme, že „za pár let už takový film nikoho nebude zajímat“, důležité je

62) Tento názor vyjádřila i Mette Hoffmann Meyer. Rozhovor s Mette Hoffmann Meyer vedla Lucie Králová, Kodaň, srpen 2016.

tedy hlavně informovat co nejrychleji a zachytit, co se děje. Kvalita je vnímána též jako operativnost, schopnost rychle reagovat, exkluzivní přístup ke klíčovým aktérům, schopnost jednoduše sdělovat divákům podstatu problému a soustředění se na závažné problémy současného světa, které trápí velké množství lidí. Do takových typů filmu jsou televize jako DR a STV ochotny značně investovat.

Funkce dokumentárního filmu je vnímána jako osvětová: „pocitivě“ informovat, být určitým orientačním bodem ve složitém světě a pomoci divákovi se v tomto světě vyznat, což souvisí i s tím, jak vnímají své poslání a roli samy televize veřejné služby. „Opačný“ přístup k dokumentárnímu filmu označil Axel za „artistic perspective“, přičemž tento přístup kromě jeho vymezení se vůči „pocitivému novinářskému“ blíže nespecifikoval. Vynořuje se tak jako další dichotomie (umělecký – novinářský nebo umělecký – pocitivý apod.).

Takto prezentovaná dichotomie ovšem vzbuzuje řadu otázek, například: Kde se v tomto typu diskursu ocitá (televizemi mnohdy zdůrazňovaný) požadavek „archivovatelnosti“? Má být nárok na aktuálnost nadřazen nároku na „nadčasovost“, který je vlastní „umělecké perspektivě“? Má autor koncipovat film pro jednorázové, nebo opakované zhlédnutí (kdy se k filmu můžete vracet třeba i s odstupem let, podobně jako k dobré knize)?

3.5. Autor minulosti vs. Autor současnosti

Zaměstnáváme v STV dva dokumentaristy, kteří jsou speciálně vyškolení pro práci v televizi, umí udělat skutečně dobrý televizní film pro diváky [...] na jejich filmy se dívá až o dvacet procent více diváků než na ostatní dokumenty. Je to speciální dovednost. Máme diváckou perspektivu, ne uměleckou perspektivu.

(Axel Arnö během masterclass)

V nastoleném diskursu o současných dokumentárních filmech v systému televizí veřejné služby se o autorech mluvilo zřídka, a pokud ano, tak za použití dichotomií autorský (umělecký) versus novinářský přístup, popsany v předešlé kapitole. Autor je v tomto zjednodušeném kódu vnímán jako někdo, kdo je neuchopitelný, primárně se zabývá sám sebou a svými problémy. Dostává se do protikladu k žurnalistovi, u kterého se vyzdvihuje profesionalita a který se zabývá podstatnými problémy světa, o nichž dokáže dobře skrze film komunikovat. V tomto typu diskursu se tedy nároky na „tvůrčí svobodu“ nepřímou (nevysloveně) ocitají dokonce v protikladu k novinářské „odpovědnosti za svět“, snaze „pocitivě informovat“ a „profesionalitě“. Autoři jsou ti, s kterými bývají problémy a trvají na nezávislosti a „tvůrčí svobodě“, pokud ovšem nedosáhnou výlučného postavení. V takovém případě dochází k posunu rétoriky a již se zmiňuje i jméno autora, jeho rukopis a má mnohem „volnější ruku“, neboť má jako autor důvěru instituce. Taková kategorie autora se stává značkou, s kterou lze obchodovat, schránkou na určitý druh obsahu, formy, stylu. Samozřejmě konkrétní procesy vyjednávání o výslednou podobu filmu jsou mnohem komplikovanější a mnohokrát složitější, ale účastník pražské masterclass slyšel během tří hodin podobných apelů na kvalitní žurnalismus a jeho specifické know-how celou řadu, přičemž o know-how „dokumentaristů“ se nehovořilo nijak konkrétně, natož aby

bylo, kromě opakovaného důrazu na silný příběh, jakkoli definováno. Autor-dokumentarista, pokud chce pracovat pro televizi, musí mít na zřeteli výše zmíněnou „diváckou perspektivu“, nikoli „uměleckou perspektivu“. Zároveň ale během celé masterclass docházelo ke zdůrazňování dokumentů oceňovaných⁶³⁾ na takových typech festivalů, pro které je „umělecká perspektiva“ kritériem, jež berou významně v potaz (například Cannes, Sundance, Hot Docs, Tribeca, IDFA). Filmy byly představovány výhradně skrze svá témata, s ohledem na exkluzivní přístup k určitým lidem a místům („access-based documentaries“) a mezinárodní úspěch, nikoli skrze autorský rukopis či specifické režijní pojetí.

Během celé masterclass pustili commissioning editoři ukázky z více než dvaceti filmů, přičemž popsali jejich značný festivalový i divácký úspěch, ale jen ve třech případech bylo krátce zmíněno jméno a role autora-dokumentaristy. První i druhý případ zmiňoval autora jako někoho, jehož role a význam je právě v exkluzivním přístupu k určitým lidem a tématu (novinářský typ know-how), jednalo se o již zmíněný film *INDIA'S DOUGHTER* a film *DEMOKRATÉ*, mapující proces prosazování demokratické ústavy v Zimbabwe. Třetím případem byl dokument *ŠTASTNÍ LIDÉ* Wernera Herzoga, který jako jediný nebyl představen primárně skrze své téma, ale skrze osobu režiséra. Herzogův film se odehrává na Sibiři a začíná dlouhou pomalou titulkovou sekvencí, která byla ovšem označena za „nebezpečnou“, protože to je „příliš filmové“ a „hrozí, že by divák mohl přepnout na jiný kanál“. V případě tak výrazného autora, jakým je Herzog, však televize jeho styl akceptovala. Jedinkrát za celou masterclass bylo zdůrazněno, že sledujeme svébytný autorský rukopis: „Tohle je typický Werner, je to úplně jiné než ty tvrdé filmy, trochu jako procházka...“ Kromě pomalejšího tempa ale Herzogovo pojetí dokumentu nijak výrazně nevybočovalo z běžného výkladového modu (zejména použití popisného komentáře).⁶⁴⁾

Kim Christensen popsal, že zaznamenává značný posun v tom, jací autoři dnes pracují pro televizi. Ještě před dvaceti lety, když začínal, to bylo s režiséry obtížné, prosazovali mnohem sverpějším způsobem svůj vlastní pohled. Dnes se ale situace výrazně „zlepšuje“ a mladí autoři jsou mnohem „flexibilnější“ a „otevřenější“ připomínkám televize a commissioning editorů, protože je zajímá, aby jejich film vidělo co největší množství lidí. Ve své powerpointové prezentaci promítl Christensen slide s nadpisem „Nejdůležitější / Jak to děláme“ s následujícími body, kde kromě důležitosti spolupráce s nezávislými producenty, dostatku času na film a neulpívání na národních tradicích definoval pohled na roli autora pracujícího pro televizi, včetně jeho schopnosti flexibilně spolupracovat s institucí

63) Zmíněny byly například tyto filmy (ocenění od roku 2015 dosud): *ARMADILLO*: Cena kritiků na MFF v Cannes, *PERVERT PARK*: Cena poroty Sundance Film Festival, *DEMOKRATÉ*: nejlepší dokument na Tribeca Film Festival, *WARRIORS OF THE NORTH*: nejlepší středometrážní dokument na Hot Docs, *AT HOME IN THE WORLD*: cena za nejlepší středometrážní dokument na IDFA.

64) Osobní a pro Herzoga typický komentář představil „místo uprostřed Sibiře, která je několikrát větší než Spojené státy“ (komentář je podpořen ilustrativním prostřihem na mapu a leteckými záběry), „místo je špatně dostupné, lidé zde žijí své životy daleko od civilizace, většina lidí se živí jako lovci, (...) tenhle člověk se jmenuje (...) chce nám ukázat, jak pracuje (...)“ (kamera sleduje postavu při práci se dřevem a teprve po skončení komentáře člověk promluví v synchronu). Axel Arnö snímek a jeho postupy komentoval: „(Je to) příkladem toho, jak rozhovor sám prodává ten film (...) Herzog šel s tímhle člověkem, bylo 50 pod nulou, bylo to hrozný, zima na Sibiři je hrozná, ale název toho filmu zní *ŠTASTNÍ LIDÉ*, a z toho důvodu to sledovalo více než 400 000 diváků v 10 hodin v noci, fantastický a ten výsledek pro mě je kvůli titulu, řeknete si: jsou ti lidi opravdu šťastní? Název je strašně důležitý.“

a jednoznačného odmítnutí pohledu na dokumentární film jako „režisérovo vlastní umělecké dílo“.

- Spolupráce — s nezávislými producenty a produkčními společnostmi
- Svoboda vybrat si mezinárodní téma
- Peníze + čas = vysoká produkční hodnota
- Dovednosti — různé typy režisérů pro různé filmy, novináři, akademici, absolventi filmových škol
- Nacionální tradice a způsob myšlení — ne, děkuji
- Režisérovo vlastní umělecké dílo — ne, děkuji
- Flexibilní, reflexivní, kolaborativní úsilí — ano, prosím

Jako příklad autora současného typu byl uveden čínský režisér, který své znalosti o filmu získal pečlivým sledováním dokumentárních filmů na HBO a schopností bravurně napodobit ověřené narativní principy, které v televizi „fungují“. Jiným příkladem jsou dokumentaristé zaměstnaní v STV (viz citát v úvodu kapitoly), schopní využívat speciální televizní know-how, jak vyrábět divácky úspěšné dokumentární filmy pro televizi.

3. 6. Head and stomach (koncept kvality)

Koncept kvality je běžně vztahován k vědomí vkusu, které je zakoušeno jako individuální a subjektivní. Nicméně rozlišování mezi vysokým a nízkým, případně mezi vysokou a populární kulturou dlouhou dobu dominovalo hodnocení symbolické produkce.⁶⁵⁾

Koncept kvality, zmiňovaný v průběhu celého textu, je konstruován z těžko uchopitelných subjektivních faktorů, jakými jsou například osobní vkus commissioning editora nebo institucionální parametry (profil vysílacího kanálu a slotu). Během masterclass se hodnotící komentáře k jednotlivým filmům často soustředily na lakonické „good film“ a kvalita byla demonstrována především diváckým úspěchem, výčtem festivalových cen a hodnotami spojenými s žurnalistickou a investigativní prací, včetně exkluzivity přístupu k problematickým lidem a lokacím. Shoda na tom, co je dobrý film, byla jasná: dobrý film je (mezinárodně) úspěšný a především úspěšný u diváků. Je to takový film, který divák nepřepne.

Úspěch tvůrčí a symbolické produkce je ze své podstaty obtížné objektivizovat a měřit, v případě televizní produkce jsou indikátory úspěchu měření sledovanosti a ohlasy v médiích. To jsou kritéria, která se používají ke zhodnocení výkonu vysílacího okna (a jeho commissioning editora) v rámci televize, což vede k preferování takové programové nabídky, která slibuje popularitu u diváků.⁶⁶⁾

65) Nelson (2006) in A. Zoellner, c. d., s. 519.

66) A. Zoellner, c. d., s. 529.

Právě důraz na festivalové ceny celovečerních dokumentů odkazoval k tomu, že commissioning editoři (a zdůrazňoval to zejména Kim Christensen) považují přesah filmu i mimo televizní vysílání za důležitou a smysluplnou součást své práce. Jednalo se převážně o snímky koprodukční, vznikající v nezávislé produkci a s účastí jedné či více zahraničních televizí. Naopak Axel Arnö vyjádřil představu specificky televizní kvality následovně:

Moje oblíbená záležitost je, když film může zasáhnout hlavu i žaludek či vnitřek, cítíte to emotivně a zároveň vás to naštve na základě té logiky a té odpovědi. Z toho důvodu má tenhle typ filmů obrovský dopad. Je to skutečně jeden z nejlepších způsobů, kombinace mozkovna a emoce... je to prostě televize: něco, co je velmi komparativní a nemůžete se na to přestat dívat.

Koncept kvality byl vyjádřen primárně schopností filmu zasáhnout, diváckým i festivalovým úspěchem, silným příběhem (nebo alespoň silným směřováním filmu, „strong direction“), možností natáčet kde a s kým to běžně nelze („accessed-based documentary“), globálním tématem, v mnoha případech i žurnalisticky pojatým přístupem autorů a důrazem na silně emotivní složku filmu propojenou s racionálním výkladem (head and stomach), kterou nakonec zmínili oba editoři.

4. Masterclass jako status quo?

(Závěr)

Výsledná podoba dokumentárních filmů je produktem komplikovaných procesů, které formuje celá řada faktorů (institucionálních, subjektivních, ale i těch neuvědomovaných) a jejich vzájemné prolínání. Cílem této studie nebylo přesně vysledovat a popsat tyto faktory, ale zkoumat na předešlých stranách popsané pole (kontaktní zónu), kde se setkávají institucí pozvaní zahraniční experti s tvůrci. V této zóně, kde experti prezentují, jak vypadají televizí preferované (úspěšné) filmy, i to, jaký typ tvůrců považují za vhodný ke spolupráci s televizí, se masterclass ukazuje jako jedna z disciplinačních praktik, ač nechci jakkoli přeceňovat její vliv, který je v celkovém rozsahu dokumentárního provozu v ČT zaměřením primárně na domácí produkci velmi okrajový. Přesto masterclass poskytla cenný vhled do jemného přediva mechanismů, v němž silně působí i nastolený diskurs, který jsem se pokusila analyzovat, a poukázat tak na mnohé (často nereflektované) dichotomie, které byly představeny z větší části jako něco samozřejmého a neproblematického. Tyto dichotomie se ukázaly jako určující pro daný diskurs, tedy pro to, jak se referuje o prioritách v oblasti televizního dokumentu. Připomínám, že masterclass byla zpětně hodnocena organizátory a zaměstnanci ČT velmi pozitivně a její zorganizování bylo motivováno snahou o „lepší uplatnění“ českých dokumentárních filmů v zahraničních televizích i snahou „předejít mýjení“ mezi představami českých dokumentaristů a zaměřením skandinávských commissioning editorů. Metafora propasti vyvstávala opakovaně v podobě dichotomie „autorský“ vs. „televizí preferovaný“ dokument a vyskytovala se u zahraničních expertů i zástupců ČT, z nichž např. Jan Maxa popsal tuto propast — i s ohledem na silnou tradici tzv. autorského dokumentu v Čechách — jako „mezeru ve vnímání“ mezi „autor-

ským přístupem“ a „váhou zadání“.⁶⁷⁾ Zástupci ČT dále zdůrazňovali, že čeští dokumentaristé by měli především pochopit, jaký typ pořadů a filmů je preferován zahraničními stanicemi, a být schopni takové filmy nabízet. Otázka další role ČT v tomto procesu ale zůstala otevřená, důraz byl primárně přenášen na tvůrce (producenty) samotné.

V tomto textu jsem se soustředila více na způsoby, jakými klíčoví pracovníci DR a STV referují o trendech v dokumentárním filmu, než na představené filmy. Analýza prezentovaných filmů by vydala na samostatnou studii, kterou by si určitě zasloužily, neboť nabízejí nejen informativní a analytickou, ale i kritickou perspektivu a celospolečensky významná témata. Často šlo o vůbec první zpracování určité látky (DEMOKRATÉ) nebo o filmy, které pomohly aktivizovat společenskou změnu (INDIA'S DAUGHTER). Publikum masterclass ale mělo možnost vidět pouze ukázky z těchto filmů ve spojitosti s tím, jak jsou tyto ukázky komentovány. Commissioning editoři kladli důraz především na témata jednotlivých filmů ve spojitosti s jejich mezinárodním úspěchem. Byl vyzdvihován exkluzivní přístup tvůrců k určitým obtížně dostupným protagonistům či problematickým lokalitám, aniž bychom se o tvůrčích samotných dozvěděli něco více. Přesné informace ale byly poskytovány o tom, kam všude se filmy prodaly a jaké festivaly navštívily a vyhrály. Předpoklad, že *dobré dokumenty* přivedou více diváků, a tím zpětně obhájí místo pro dokumentární film v programech televizních stanic, je třeba vnímat v kontextu toho, že se jedná o televizi veřejné služby. V diskursu o současném dokumentárním filmu, který reprezentují commissioning editoři televizních stanic, byla silně přítomna metafora boje: konkurenčního boje o diváka v soutěži s jinými sloty, kanály, stanicemi a distribučními platformami, ale i určitá verze boje s autory, který je již téměř vyhrán a patří minulosti, neboť autoři porozuměli nové situaci a jsou to flexibilní a spolupracující profesionálové, kteří respektují know-how reprezentované televizí, a díky tomu mohou oslovit mimořádně širokou diváckou obec. Pojetí dokumentárního filmu jako bytostného uměleckého, autorského (kinematografického) gesta bylo prezentováno jako problematické, pro televizi primárně nevhodné (ve smyslu „nekompatibilní“) a stavěno do protikladu s diváckým úspěchem. Zároveň byl ale opakovaně zdůrazňován festivalový úspěch řady prezentovaných filmů na takových typech festivalů, které naopak umělecké hledisko či svébytné autorské gesto často oceňují. Tento vnitřní rozpor se opakoval několikrát. Porozumět mu lze částečně i skrze běžnou praxi verzí dokumentů pro kina a festivaly („director's cut“) a televizi. Vyrábět film pro televizní diváky bylo definováno jako specifické know-how, kterým např. ve švédské STV disponují speciálně vyškolení režiséři, orientovaní na diváckou perspektivu. Je tedy jedním z trendů v oblasti dokumentárního filmu stále větší specializace ve smyslu toho, jakým způsobem je potřeba film „upravit“ pro televizního diváka? Právě zde je pozorovatelný citelný posun ve vnímání role režiséra jako hlavního autora svého filmu, který má například právo rozhodnout o jeho délce, názvu, formě, celkovém vyznění.

„Umělecký“ přístup byl označen za problém spojený spíše s minulostí před zhruba dvaceti lety a specifikován pouze s odkazem na filmy, které si točili „kamarádi o kamarádech umělcích“, kdy moc commissioning editorů byla ještě příliš malá na to, aby mohli zasáhnout, což se s časem výrazně posunulo a moc televize ovlivňovat výsledný film výraz-

67) „Ano, je tady určitá mezera ve vnímání, jsou tady odlišné úhly ve vnímání toho, jaká je váha zadání a toho autorského přístupu, nemyslím si, že je nepřekonatelná, myslím si, nebo doufám, že se obě strany snažíme tu cestu najít.“ Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

ně vzrostla (ke spokojenosti commissioning editorů, kteří prostředí televize dobře rozumějí). „Umělecký přístup“ k dokumentu byl definován ve vztahu k tématu („umělecký film se zabývá umělci a jejich uměním“), nikoli ve vztahu k formě, režijnímu přístupu nebo k souvztažnosti filmové řeči a tématu (připomínám kategorii ČT „umělecký dokument“, pod kterou se vyskytují převážně filmy s tématem umění, používající výkladový modus a ozvláštnění, nikoli filmy jako svébytná umělecká díla).

Trendy v oblasti dokumentárního filmu byly popisovány adjektivy globální, mezinárodní, úspěšný, odvážný, exkluzivní (s exkluzivním přístupem), žurnalistický, nabitý fakty a byly vztaženy primárně na celovečerní dokumenty. Formální stránka filmů byla zmiňována okrajově, „mluvící hlavy“ byly prezentovány jako běžný a podstatný prvek nesoucí informace u určitého typu filmů, některé filmy měly výrazně publicistický charakter. Z prezentovaných ukázek byl nejčastější výkladový modus, následovaly participační a observační modus dle klasifikace Billa Nicholse.⁶⁸⁾

Z masterclass vyplynulo, že právě divácké přijetí dokumentů vysílaných v televizi je neodmyslitelně spjata s jejich systematickou podporou z její strany (self-promo, PR), kterou dokumentární filmy potřebují. V tomto smyslu je klíčové, jaký typ dokumentárního filmu (a jakým způsobem) se rozhodne daná stanice podporovat. Oba commissioning editoři dlouhodobě pracují na tom, aby se kategorie dokumentárního filmu v rámci televizní struktury zvýznamnila jako něco, co má společenskou důležitost a je pro diváky atraktivní, a to především kategorie solitérního celovečerního dokumentárního filmu, která i v televizním plynutí („flow“) odkazuje primárně ke vnímání dokumentárního filmu jako události. Kim Christensen opakovaně zdůrazňoval svůj zájem podporovat celovečerní, mezinárodně orientované koprodukční festivalové dokumentární filmy, které má ve svém portfolio oddělení DR Sales, pro nějž pracuje na pozici sales agenta. Díky silnému sales oddělení DR také může takovým filmům zajišťovat soustavnou podporu a propagaci na významných světových festivalech (Cannes, IDFA, Benátky, Berlinale, Locarno) i na dokumentárních trzích.

Přestože současná situace dokumentárních filmů v televizích veřejné služby vede k stále častějšímu organizování dokumentů do cyklů a formátů, včetně rozvolňování hranic mezi dokumentárním filmem a reality TV, z masterclass je možné vyvodit, že v DR a STV je ze strany pozvaných commissioning editorů patrná silná snaha udržet sloty pro mezinárodní celovečerní koprodukční dokumenty tak, aby se v nich objevovala závažná témata ze současnosti zpracovaná způsobem, který diváky zaujme. Důraz na to, aby dokumenty byly „globální“ a „odvážné“, je spojován s naplňováním služby veřejnosti a několikrát během masterclass byl tento postoj přímo zmíněn v souvislosti s občanskou odpovědností. Televize (DR, STV) se tak skrze svůj přístup k dokumentárnímu filmu identifikuje se svou úlohou kritického média veřejné služby reflektující naši současnost, hlásí se k určité odpovědnosti a vnímá jako svůj úkol apelovat na širší občanskou odpovědnost prostřednictvím dokumentárních filmů.⁶⁹⁾ Podobně jako dánské drama, má i dánský (a v širším

68) Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU 2010.

69) I z pozorování připomínek v kodaňské střížně k hrubému střihu „current affairs“ filmu v dánsko-švédské koprodukci BITTER GRAPES, ke kterému se vyjadřoval Kim Christensen, Mette Hoffman Meyer a zástupci STV, vyplynul důraz na ještě odvážnější přístup autora k tématu a přesnost v investigativním pojetí. Celovečerní film vytvořený investigativním novinářem popisoval likvidační pracovní podmínky na jihoafrických

smyslu i skandinávský) dokument ambici stát se určitou značkou, kterou charakterizuje globální, „odvážný“ přístup a široký mezinárodní dosah „silně působivých filmů“ se závažnými tématy, popisovaných jako „head and stomach“.

Situace v ČT je v jistém ohledu nesrovnatelná se situací v DR a STV nejen proto, že Česká televize dosud nebyla příliš aktivním hráčem na poli dokumentárního filmu, na významných dokumentárních trzích a festivalech je sice přítomná, ale zatím s marginálním dopadem v oblasti dokumentu, je otázkou, jaký posun může způsobit nové členství ČT v Eurovision Documentary Experts Group EBU, zmíněné v kapitole 2.2. S vysvětlením ze strany ČT, že v Čechách dosud „chybí vhodné filmy“;⁷⁰ si ale nelze vystačit. Čeští dokumentaristé sice stále jen zlomkem využívají možnosti zahraniční spolupráce a institucí, jako je IDF, na druhou stranu se téma globální „odpovědnosti za svět“ v českých dokumentech objevuje čím dál častěji.

Limity diskursu, který nálepkuje tzv. český autorský dokumentární film jako „lokální“, „do sebe zahleděný“, „divácky neatraktivní“ a často i jako anachronický k současnému vývoji, se obnažují při pohledu na tendence české dokumentární kinematografie posledních dvou dekad, ve kterých vznikla i řada mezinárodně úspěšných dokumentů. Filmaři se dotýkají nejen globálních témat přítomných v České republice: HRY PRACHU (zasedání Mezinárodního měnového fondu v Praze, 2002), ČESKÝ SEN (kritika spotřební společnosti a reklamních manipulací, 2004), AUTOMAT (mobilita, problémy s přebytkem aut ve městech, 2009), ČESKÝ MÍR (spory o umístění amerického radaru na českém území, 2010), ale i v dalších zemích: ZDROJ (ropný průmysl, těžba ropy v Ázerbájdžánu, 2005), GYUMRI (následky zemětřesení v Arménii, 2008), MLČETI ZLATO (zdraví devastující podmínky zaměstnanců zlatého dolu v Kyrgyzstánu a jeho fatální dopady na ekosystém, 2009), DOBA MĚDĚNÁ (vliv privatizace měděných dolů na životy zambijských obyvatel, 2010) ad. Jeden z mála pokusů zasadit český dokument do evropského kontextu v této souvislosti stojí za zmínku právě pro reflexi sílícího mezinárodního přesahu české dokumentární tvorby:

Zájmem současných (českých, pozn. L. K.) filmařů je vztah mezi jednotlivcem a celkem, zájem o hledání manipulace, o soukolí nadnárodních podniků, finančních trhů, o roli Evropy a zachování suverenity či jedinečnosti lokálních kultur nebo trhů je signifikantní pro českou dokumentární tvorbu prvního desetiletí 21. století. (Inspirováno bezesporu školou Karla Vachka).⁷¹

Masterclass byla sice zacílena na autory a producenty dokumentárních filmů a odbornou veřejnost, ale vzbudila podstatné otázky o roli České televize (a míře identifikace ČT

vinicích, které dodávají vína do skandinávských supermarketů. Připomínky všech zúčastněných cílily na to, aby si skandinávský spotřebitel i supermarketové uvědomovali propojenost problému se svým jednáním a se svou osobní odpovědností.

70) Toto vysvětlení zaznělo nezávisle v rozhovorech s Janem Maxou i Markétou Štinglovou. Oba rozhovory vedla Lucie Králová, září 2016.

71) Martin Štoll, Současný český dokument a odpovědnost za svět. In: Jadwiga Hučková – Jan Křipáč – Iwona Lyko (eds.), *Český a polský dokument v éře europeizace*. Praha: NFA 2015, s. 117–124.

s nastoleným diskursem) i obecně o roli televizí veřejné služby ve vztahu k dokumentárnímu filmu: Jaký typ dokumentů televize podporuje a zvýznamňuje ve svém vysílání a jak aktivně se sama staví k odvážným, ambiciózním celovečerním dokumentům s mezinárodním přesahem? Měla by televize veřejné služby podporovat takový typ dokumentárních filmů, které mohou umožnit změny ve veřejném prostoru?

Kim Christensen doporučil tvůrcům, aby více jezdili na zahraniční trhy a pitchingy nabízeli své náměty, zároveň ale zdůraznil, že pokud nemají za sebou svou národní televizi, dívá se vždy na takové projekty nedůvěřivě. Právě vstup národní televize považuje za první a nezbytné potvrzení určité věrohodnosti a kvality projektu, který si pak může dál hledat další zahraniční koproducenty.

Navzdory tomu, že zástupci České televize často odkazují na stále se snižující rozpočty pro dokumentární film, může být ČT mnohem významnějším hráčem, pokud k dokumentárnímu filmu (zejména tomu v celovečerní stopáži s festivalovým potenciálem) bude přistupovat jako k jedné ze svých priorit, a to i v mezinárodním kontextu. Konkurence je obrovská, ročně vzniká přes 30 tisíc celovečerních dokumentárních filmů. Bude-li však chybět systematická podpora ambicióznějšího celovečerního dokumentárního filmu ze strany ČT, důslednější domácí i zahraniční propagace v televizi vyprodukovaných dokumentárních filmů a především pevné místo celovečerních dokumentů v celoročním vysílacím schématu, český dokumentární film bude lepší místo v domácí i mezinárodní konkurenci televizních stanic získávat jen velmi obtížně.

Diskurs, který jsem se snažila alespoň částečně popsat pomocí jeho příznačných rysů, ale především operoval s tvrzením, že pokud je film „úspěšný“ (u diváků), je s určitou samozřejmostí vnímán jako kvalitní. Z jednoho typu jistoty (sledovanost) ovšem automaticky neplyne jiný druh jistoty (kvalita). Již zmíněná metafora propasti vyvstala nejen mezi představami „zaostalejšího“ a „rozvinutějšího“ filmu, ale i v propasti mezi prezentovanými filmy vznikajícími v nesrovnatelně lepším zázemí a situaci českých dokumentaristů, kteří takové zázemí ve „své“ televizi zatím nemají. Podobně problematické jsou i dichotomie, prostřednictvím kterých byl stavěn na jednu stranu přístup tzv. „autorský“ či „umělecký“, na stranu druhou „divácký“ a „žurnalistický“ (prezentovaný jako poctivý, pro televizi vhodný, beroucí ohledy primárně na diváka), tedy několikrát zmíněná „umělecká“ versus „divácká“ perspektiva. Představa, že „umělecká“ perspektiva je pro televizi nevhodná, vzbuzuje v současném boomu quality TV řadu otázek, například z čeho pramení předpoklad, že televizní diváci, schopní ocenit umělecké (kinematografické) kvality (vyprávění obrazem, nedoslovnost apod.) u hraného televizního seriálu, potřebují u dokumentu primárně „informace“ a „orientaci“ pomocí doslovnosti, popisnosti, výkladového modu či pozitivistické perspektivy?

Budeme-li důslední v pojmání oblasti (televizního) dokumentu přes výše popsané dichotomie („umělecký“ vs. „divácký“), ocitne se „umělecký přístup“ k dokumentu v přímém protikladu k něčemu, co bylo označeno „poctivostí“ (ve smyslu *pravdivosti*, snahy poctivě informovat, a dokonce globální *odpovědnosti*). Od tohoto pojetí je už jen krůček k odsouzení jakéhokoli „jiného“ (pro televizi nevhodného, „uměleckého“, „autorského“ apod.) dokumentu do ghetta nepravdivosti, nepoctivosti či nesrozumitelnosti, a tím k rezignaci na samotný smysl tzv. dokumentárního filmu, (kriticky) reflektovat lidské jednání ve společnosti, svět v němž žijeme i svou vlastní formu. Filmy, které se o mnohovrstevna-

tou kritickou reflexi pokoušejí, jsou ovšem mnohdy složité, nejednoznačné a divácky náročné, protože obnažují komplexitu jevů a souvislostí, které mnohdy nemáme už kapacitu nahlížet — takové filmy jsou často i divácky „nepříjemné“, vytrhávají nás z našich vlastních předsudků a přesvědčení, nejsou koncipovány tak, abychom se pasivně dojíмали nad utrpením druhých, a nenabízejí snadná řešení ani jednoduché příběhy, naopak vše „komplikují“. Otázkou zůstává, zda podobný typ filmů může vůbec najít své místo v televizích, které sice poskytují službu veřejnosti, ale spolu s „diváckou perspektivou“ jim vládne i strach z přepnutí.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Dokumentární film v systému televize veřejné služby po r. 1993“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.

Citované filmy:

5th of October (Martin Kollár, 2016), *Armadillo* (Janus Metz, 2010), *At home in the World* (Andreas Koefoed, 2015), *Automat* (Martin Mareček, 2009), *Česká cesta* (Martin Kohout, 2015), *Český mír* (Vít Klusák, Filip Remunda, 2010), *Český sen* (Vít Klusák, Filip Remuda, 2004), *Demokraté* (Camilla Nielsson, 2015), *Doba měděná* (Ivo Bystřičan, 2010), *Drnovické Catenaccio aneb Cesta do pravěku ekonomické transformace* (Radim Procházka, 2010), *Gyumri* (Jana Ševčíková, 2008), *Hotel Úsvit* (Mária Rumanová, 2016), *Hry prachu* (Martin Mareček, 2002), *India's Daughter* (Leslee Udwin, 2015), *Léčba Klausem* (Igor Chaun, 1991), *mlčeti zlato* (Tomáš Kudrna, 2009), *Old Man and Cottage* (Nina Hedenius, 1996), *Pervert Park* (Frida Barkfors, Lasse Barkfors, 2014), *Šťastní lidé* (Werner Herzog, 2010), *The Man Who Saved the World* (Peter Anthony, 2014), *Věda a víra* (Pavel Marek, 2003), *Warriors of the North* (Søren Steen Jespersen, Nasib Farah, 2014), *You Have No Idea How Much I Love You* (Pawel Lozinski, 2016), *Zdroj* (Martin Mareček, 2005).

MgA. Lucie Králová

Vystudovala Fakultu humanitních studií a Katedru dokumentu na FAMU, kde nyní dokončuje doktorandské studium. Její dokumentární filmy se promítaly na mnoha domácích i zahraničních filmových festivalech a získaly řadu ocenění (např. Křišťálový glóbus na MFF Karlovy Vary za nejlepší celovečerní dokument *ZTRACENÁ DOVOLENÁ*, dvakrát Cena za nejlepší český dokumentární film v sekci Česká radost na MFDF Jihlava za filmy *ZLOPÓVĚSTNÉ DÍTĚ* a *PRODÁNO ad.*). Kromě vlastní tvorby se věnuje i dramaturgii (externě pro ČT i nezávisle) a pedagogické činnosti (KFS UK, FAMU). Badatelsky se zaměřuje na produkční kulturu televize a její vliv na oblast dokumentárního filmu. Publikovala ve *Filmu a době*, sborníku *Český a polský dokument v éře europeizace* a v knize *Generace Jihlava*.

SUMMARY

“Head and Stomach”

The Masterclass Format as a Basis for the Exploration of Conceptions of Documentary Filmmaking in the System of Public Service Broadcasting: Current Trends in Documentary Filmmaking in Europe as Practiced by the Public Service Broadcasting in Denmark, Sweden and Czech Republic

Lucie Králová

The study explores how the organization structure of public service broadcasting (Danish DR, Swedish STV and Czech ČT), its institutional mechanisms and discourse practices of television decision makers influence current form of documentary film, its position and function.

In December 2015, the post-socialist Czech Television organized a masterclass with commissioning editors from Western public broadcasting services (DR, STV) presenting to Czech documentary filmmakers, producers and professionals “new trends in documentary film in Europe”. The presented text is a case study of this event and presents the format of masterclass as a basis for the exploration of conceptions of documentary film in the system of public service broadcasting. The event is interpreted from the position of an insider (the director and dramaturge of documentary films in Czech Television). Employing ethnographic methods (participant observation, interviews) and the perspective of cultural studies of media production and inspired by the approach of John Caldwell and Georgina Born, it understands masterclass as a cultivation ritual. The event of masterclass is contextualized within the development of documentary film in the environment of European public broadcasting services after 1990 (political, social, economic and technological changes), taking into account the specific development of post-socialist Czech Television and the establishment of the concept of so-called auteur documentary film.

The study also focuses on the description of differences in the organization structure of Scandinavian televisions and Czech Television. The main body of the case study is structured according to figures of speech (metaphors and intersections of meaning) employed by the presenting decision makers and explores how quality is defined in the current discourse about documentary film through success with audiences, how the stereotypical categories of “western” and “eastern” film are reinforced, how films are adjusted to the demands of the market and how the perception of the role of “master”, “expert” and “author” changes.

The discourse analysis focused on documentary film and performed in the environment of television focuses on the identification of dichotomies (e. g. “the perspective of the audience” versus “the perspective of the artist”) and claims by commissioning editors (a film that is “successful” with audiences is perceived by the television as “quality”) presented to the audience of the masterclass as self-evident. The nature of the “self-evident” is questioned in the text (one certainty — quality — does not necessarily follow from another — viewer ratings).



Radomír D. Kokeš

MODRÉ STÍNY coby zdrženlivá detektivka

Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce

Seriál MODRÉ STÍNY (2016) z produkce České televize na jedné straně představuje samostatné dílo o čtyřech epizodách, na druhé straně tvoří součást rozsáhlejšího celku DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE. V rámci něj MODRÝM STÍNŮM předchází PŘÍPAD PRO EXORCISTU (2015) a následuje je PĚT MRTVÝCH PSŮ (2016), přičemž všechna tři seriálová díla sdílí společného autora předlohy (olomouckého akademika Michala Sýkoru),¹⁾ společného scenáristu (Petra Jarchovského), a nakonec i zastřešující fikční časoprostor. Proč však a v jakých souvislostech vlastně analyticky uvažovat právě o MODRÝCH STÍNECH?²⁾

DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE na pozadí... zdrženlivé detektivky?

Začnu obecněji: mohli bychom se ptát, nakolik lze televizní cyklus DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE coby *prozatímní celek* vztáhnout k estetickým normám současné české veřejnoprávní seriálové kriminálky. Jakkoli jde o značně hrubé rozlišení — odvozené spíše z dlouhodobějšího pozorování než z podrobnějšího výzkumu —, čistě pro účely tohoto textu zkusím načrtnout dva obecnější trendy. Na jedné straně je to procedurální detektivka. Ačkoli můžeme hovořit o jisté domácí tradici v podobě MALÉHO PITAVALU Z VELKÉHO MĚSTA (1982–1986) či DOBRODRUŽSTVÍ KRIMINALISTIKY (1989–1993), emocionálně odosobněná rekonstrukce činnosti vyšetřovatelů tvoří především jeden ze silných celosvětových televizních trendů posledních více než patnácti let.³⁾ A na tento směr navazují např. PŘÍPADY PRVNÍHO ODDĚLENÍ (2014–2016), propojující více či méně kvazivědecké postupy

1) Zatímco PŘÍPAD PRO EXORCISTU a MODRÉ STÍNY vznikly podle Sýkorových románových předloh (Paseka 2012, Host 2013), tak PĚT MRTVÝCH PSŮ sice Petr Jarchovský do scénáře přepracoval podle Sýkorova námětu, ovšem nikoli podle románové verze, jež teprve vzniká.

2) Vzhledem k tomu, že jde o detektivky, předesílám, že tento analytický text prozrazuje podrobně vyústění (zejména) MODRÝCH STÍNŮ.

3) K historickému vývoji tuzemského i zahraničního kriminálního seriálu srov. Jakub K o r d a, *České televizní krimi série po roce 1989 a jejich žánrové souvislosti*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012; přímo kvazivědecké tendenci v krimi jsem se věnoval in Radomír D. K o k e š, *Od makra k mikru*. Kvazivědecká

procedurální krimi s konkrétními tuzemskými kauzami, konkrétními tuzemskými profesními zvyklostmi, a dokonce i konkrétními tuzemskými historickými osobami.

Ještě uvědomělejší adaptaci zahraničních estetických norem pozorujeme na druhé straně v případě seriálů navazujících na detektivky drsné školy — s příděchem stylově čím dál vlivnější detektivní školy severské. Tento směr představuje jak dvojice motivicky propojených seriálových děl CÍRKUS BUKOWSKY (2013–2014) a RAPL (2016–?),⁴⁾ tak v řadě ohledů kuriózní SVĚT POD HLAVOU (2016–2017). Jde totiž o obměnu námětu britského seriálu LIFE ON MARS (2006–2007), ve kterém se současný britský vyšetřovatel po autonehodě takřikajíc propadne časem do sedmdesátých let — díky čemuž si mohli britští diváci zavzpomínat na britskou drsnou školu v podobě THE SWEENEY (1975–1978) a PROFESIONÁLŮ (1977–1983). SVĚT POD HLAVOU tento postup dílem zachovává, protože estetika i rétorika PROFESIONÁLŮ tvoří nostalgický referenční rámec rovněž pro české publikum, ovšem zároveň se v něm současný český detektiv propadne do normalizační krimi. Účelně se tak propojují vzpomínky na dávnou zkušenost s britskou drsnou kriminálkou s tzv. ostalgickou atraktivitou fikční rekonstrukce praktik, popkultury a všední reality osmdesátých let.⁵⁾

Na straně jedné tedy procedurální detektivka, na straně druhé detektivní drsná škola: dva silné mezinárodní trendy a jejich sebevědomé tuzemské adaptace — s jistou měrou napojení na domácí tradice. A někde mezi těmito dvěma silnými proudy se čas od času ne zcela soustavně vynořuje tuzemská obměna kvazi-mystických detektivek, řízených konstrukčně jednoduchým vývojovým modelem hádanek a řešení, např. DÁBLOVA LEST (2009), ZTRACENÁ BRÁNA (2012) či LABYRINT (2015).⁶⁾

Kam v této hrubě načrtnuté ose zasadit DETEKTIVY OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE?⁷⁾ Pokud bychom vycházeli pouze z prvního PŘÍPADU PRO EXORCISTU, dal by se zařadit k poslední zmíněné linii zakotvené někde mezi atmosférickou drsnou školou a procedurální detektivkou.⁸⁾ Ovšem v souvislostech všech tří dosavadních seriálových děl se ukazuje být taková poetologická interpretace nepřesná. DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE totiž stojí mimo rozvrženou osu, protože vyšetřování případů se (a) ukazuje jako vysoce podřízené porozumění podivnému panoptiku fikčního světa a (b) na rozdíl od norem drsné školy

tendence a koncept novosti v seriálu Kriminálka Las Vegas. *Cinepur* 16, 2008, č. 55, s. 27–32; postupnou proměnu tohoto trendu v americké televizi sledoval Janis P r á š i l ů, *Specifika amerického kvazivědeckého seriálu, 2000–2006*. Nepublikovaná magisterská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2015.

- 4) K produkčnímu zázemí, historii, funkcím a dílem poetice CÍRKUSU BUKOWSKÉHO i s referencemi k RAPLOVI viz článek Jakuba Třešňáka v tomto čísle *Illuminate*.
- 5) K retro tendencím v českém kriminálním seriálu po roce 1989 srov. J. K o r d a, c. d., s. 144–146, v souvislosti s konkrétními seriálovými díly pak: HŘÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA BRNĚNSKÉHO (2000), s. 107–112; DETEKTIVNÍ PŘÍPADY KANCELÁŘE OSTROZRAK (2000), s. 112–116; ČETNICKÉ HUMORESKY (1997–2007), s. 116–125.
- 6) Spojeny jsou především se jménem a přístupem režiséra Jiřího Stracha, v jehož mnohaleté televizní práci hraje významnou roli soustavně rozvíjené úsilí propojit domácí tematiku s vyprávěcím i stylovým rytmem mezinárodní žánrové produkce — přičemž poměr akcentů na ten či onen rys se v závislosti na projektech proměňuje.
- 7) Hovořím o řazení z pozic výstavby jejich stylu, vyprávění a světa; rovněž do výrobních souvislostí současné české televize DETEKTIVY OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE (zejména tedy MODRÉ STÍNY) zasazuje Petr S z c z e p a n i k, *Neprovinční detektivka z Olomouce*. *Lidové noviny*, 5. 3. 2016, s. 29.
- 8) Tento předpoklad by byl správný jen do té míry, že původní román Michala Škory představoval poněkud jízlivou odpověď právě na kvazi-mystické detektivky — s jejichž motivy nejdříve návodně pracoval (církvenní spiknutí, vymítání ďábla), načež se jim nepřímou vysmál a nabídl až banální světské vysvětlení (viz dále). Tvrzení o tvůrčím záměru vychází z osobní korespondence s autorem (23. 2. 2017).

hrdinové i padouši krácejí zcela proti zavedeným typům dílem vědoucích, dílem intuitivních a hlavně charismatických svérázných detektivů. Domnívám se, že abychom je dokázali zapojit do nějaké tradice, musíme hledat referenční rámec mimo moderní zahraniční trendy i jejich více či méně bezprostřední dopad na tuzemskou produkci.

Detektivky Michala Sýkory (mj. historika literární detektivky)⁹⁾ a Petra Jarchovského (scenáristy bez výraznějších inklinací k čistě žánrové tvorbě) se totiž jeví překvapivě úzce korelovat s některými estetickými normami české filmové detektivky, rozvíjenými od čtyřicátých let. Konkrétně v souvislosti s kompozičním přístupem k ní, jehož rozvíjení jsem zaznamenal přinejmenším (a) u průkopníka tuzemské literární detektivky a filmového scenáristy Eduarda Fikera, (b) u filmového scenáristy a režiséra Petra Schulhoffa. Mimořádně plodný spisovatel Eduard Fiker proslul nejdříve „příběhy do Rozruchu, jehož byl i redaktorem, zhlížel se v anglické detektivce a situoval mnohá detektivní dobrodružství do anglického prostředí. [...] Vliv však byl Fikerovi užitečnou školou, neboť nepostrádal rozvinutého smyslu pro kadenci zápletky.“¹⁰⁾ Fikerovy encyklopedické znalosti, stejně jako schopnost účelné hry na pomezí pastíše a parodie, našly uplatnění hned ve dvou českých filmech KROK DO TMY (1938) a PAKLÍČ (1944).¹¹⁾ Nás ovšem zajímá jiná, méně sebeuvědomělá linie Fikerovy práce, která se promítla jak do adaptace jeho románu *Zinková cesta* — filmu 13. REVÍR (1946), tak do pozdějších s ním námětově či scenáristicky spojených snímků jako NA KONCI MĚSTA (1954), PADĚLEK (1957), STRACH (1963) a NA KOLEJÍCH ČEKÁ VRAH (1970).

A právě STRACH byl celovečerním režijním debutem Petra Schulhoffa, který sice k filmu napsal i scénář, ovšem jinak následoval fikerovské postupy do té míry, že se zprvu velmi tradičně rozvíjená detektivka stane nakonec *předem neodvoditelnou* záminkou pro odhalení zpackané špionážní akce. Jakkoli přitom Schulhoff s fikerovskými náměty už nikdy znovu nepracoval, z filmu STRACH si takřikajíc vypůjčil hlavního hrdinu, vyšetřujícího majora Kalaše. K němu se už ve zcela původních, dobovou politickou situací ne tak podmíněných námětech ještě třikrát vrátil, a to ve snímcích VRAH SKRÝVÁ TVÁŘ (1966), PO STOPÁCH KRVE (1969) a DIAGNÓZA SMRTI (1979), přičemž podobně jako ve své neka-

9) Jakkoli se Michal Sýkora odborně věnuje především spisovatelskému dílu nežánrových autorů, jako jsou např. Vladimír Nabokov či Philip Roth, vývoj a proměny detektivního žánru v literární i audiovizuální formě tvoří dlouhodobý spodní proud jeho badatelského zájmu, když inicioval dvojici tematických sborníků s olomouckými studenty. K první oblasti srov. např. Michal Sýkora, *Vladimír Nabokov — Od Mášeny k Daru*. Brno: Host 2002; Týž, *Philip Roth 1959–1989*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014. K druhé oblasti srov. Týž (ed.), *Britské detektivky. Od románu k televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2012; Týž (ed.), *Britské detektivky. Od románu k televizi 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013. Sýkorova beletristická práce na cyklu románů o detektivech od Nejsvětější trojice je tak nejen tematicky (akademické prostředí Olomouce), ale i žánrově spojena s jeho odborným působením — a dále rozvíjené napojení více na starší (nejen české) tradice a méně jen na nedávné proměny žánru tomu odpovídá.

10) Jan Cígaňek, *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*. Praha: SNDK 1962, s. 154.

11) K oběma napsal Fiker i scénář, v prvním případě s Františkem Čápem, v druhém s Karlem Steklým. Ona sebeuvědomělá poetika na pomezí pastíše a parodie má kořeny už v němém období. Ať už jde o ŠÍLENÉHO LÉKAŘE (1920) podle stejnojmenné české „cliftonovky“, nebo o filmy skupiny tvůrců soustředované kolem Karla Lamače a Jana Stanislava Kolára, především OTRÁVENÉ SVĚTLO (1921), DRVOŠTĚP (1922) nebo ÚNOS BANKÉŘE FUXE (1923). Platí to soudě dle dějových synopsí zřejmě i pro další české filmy němého období, a to nejen od těchto tvůrců, jenže nedochovaly se a nelze adekvátně posoudit, nakolik jde rovněž kompozičně o srovnatelný postup aplikace zahraničních vzorů s lehce parodickým rozměrem.

lašovské detektivce VÍM, ŽE JSI VRAH... (1971) soustavně rozvíjel některé postupy práce s detektivními očekáváními, které můžeme vidět už u přístupu Eduarda Fikera, byť pro něj šlo zřejmě jen o jeden z mnoha ozvlášťujících nástrojů, s nimiž pracoval. Označím tento přístup pro záměry své studie *zdrženlivou detektivkou*.

Na nejobecnější úrovni lze říci, že v těchto zdrženlivých detektivních filmech sledujeme zdánlivě zcela modelového detektiva v kabátě a pohříchu sardonickým způsobem komunikace — revírního inspektora Čadka (13. REVÍR), již zmíněného majora Kalaše nebo třeba poručíka Zemana (VÍM, ŽE JSI VRAH...) —, ovšem při hlubším rozboru zjistíme, že průběh vyprávění příliš neodpovídá očekáváním spojeným s detektivkou. Detektiv totiž v jejich případech jen málokdy na něco přijde, většina jeho hypotéz se ukáže být mylná či nepřesná, stopy interpretuje skrze prosté dohady, volné vazby a svévolně aplikovaná schémata, nezřídka skoro šikanuje podezřelé... Ti sice rozhodně nejsou morálně neposkvrnění a často jde o proradné lumpy, ovšem neprovinili se tím, co jim detektiv předhazuje a co bezprostředně souvisí s vyšetřovanými zločiny. Tak je tomu kupříkladu u výsledku v hodině trvání filmu PO STOPÁCH KRVE, během nějž se Kalaš snaží manipulativně dotlačit podezřelého k přiznání.

Jinou verzi detektivova míjení se najdeme v posledním kalašovském snímku DIAGNÓZA SMRTI, kde hrdina během finálního výsledku sebejistě předloží svou verzi činu, v níž manželka hlavního podezřelého z vraždy pouze účelově kryje vinu svého muže. Ovšem žena zavrtí hlavou, že tak to nebylo — a přesvědčivou rekonstrukcí událostí odhalí, že to ona vraždila, nikoli její manžel. Kalaš se nezmůže než na šokované: „Vy?!“ Současně ale nesoulad mezi detektivovou sebedůvěrou a nedostatkem očekávaných výsledků není zdrojem vypravěčské ironie vůči více či méně cynickým protagonistům, nýbrž slouží jako dovedný nástroj této poněkud prohnané tradice detektivní fikce. Řešení případů se totiž neskrývá v logicky ze stop vyvoditelném sledu akcí vyřešitelných malými šedými buňkami při srovnání výpovědí a nenápadných stop (např. Poirot), geniálním vyvozováním (např. Dupin, Holmes), sebedestruktivní zarputilostí (např. Marlowe) či prostě precizním následováním procedur (např. Grissomův tým z KRIMINÁLKY LAS VEGAS). Pokud by tomu tak bylo, hrdinové jako Čadek či Kalaš by vskutku působili ve svém okázalém cynismu jako hlupáci — jimž bychom se mohli jako v řadě parodií smát, že na to nepřišli (srov. kupříkladu filmový seriál s komisařem Clouseauem). Jenže tomu tak není.

Ve větší či menší míře byl kriminální čin v těchto detektivkách především výsledkem prostých shod okolností, ze stop neodvoditelných příležitostí, náhlých zkratů v jednání, různých psychických poruch či obyčejného omylu... a případný další krok pachatelů situaci jen zamlžil, ačkoli se zároveň jevila některá podezření jako zcela logická a vývojem procesu vyprávění navíc podporovaná. Detektivova odysea i samotné vyšetřování případu tak v tradici zdrženlivých detektivek směřuje především k rozvrstvení členitého fikčního světa: panoptika rozmanitě pokřivených a kuriózních postav, skupin postav, prostředí a hodnotových soustav. V souvislosti s předlohou 13. REVÍRU ostatně i Jan Cigánek píše, že Fikeroва „Zinková cesta je ne nezdařilou studií pražského podsvětí a vrývá se zvláštním smyslem pro tragiku při modelaci postav vyvržených na periferii Prahy“.¹²⁾ V případě „fi-

12) J. C i g á n e k, Tamtéž, s. 155. Lze přitom říci, že specifickými hodnotami řízený a rázovitými postavami zabýlený fikční makrosvět (viz dále pozn. 15) prvorepublikového podsvětí-po-česku převládá nad technickou

kerovského“ filmu NA KONCI MĚSTA se dvacet let utajovaná vražda ukáže být pouhým výsledkem shody (jen stěží z nepřímých důkazů vyvoditelných) nešťastných okolností. Skrze její vyšetřování se ovšem rekonstruuje korupcí prolezlá minulost fikčního světa coby verze první republiky, z níž vycházejí pozitivně pouze dělnické postavy. Ve filmu VRAH SKRÝVÁ TVÁŘ slouží vyšetřování vražd v lese jako záminka rozkrytí vztahů v místním zemědělském družstvu a přilehlém bytovém domě v bývalém zámku, přičemž odhalit vraha na základě poskytnutých stop je vlastně nemožné — mohl to být kdokoli z podezřelých a vraha označí až psychologický experiment s jedinou přeživší. Ve snímku VÍM, ŽE JSI VRAH... je pachatel divákovi dokonce celou dobu znám a palčivé mínění se vyšetřovatelských hypotéz poručíka Zemana je v konfrontaci se sledováním vrahova dalšího jednání nástrojem rekonstrukce podivného spletnice milostných vztahů kolem (první) zavražděné dívky. Ovšem vyprávěcí nástroj skryté příčiny, již divák jednoduše nemůže vyvodit ze sledu událostí, je přítomen i zde. Divákovi se sice během vyprávění sdělí, že sestra jedné ze zavražděných obětí je současně tajnou milenkou jejího manžela, ovšem skutečný podíl této dívky na tragických událostech nelze až do předposlední scény odhalit. Zemana ostatně šokuje podobně jako Kalaše ve výše uvedené scéně z DIAGNÓZY SMRTI, byť si alespoň druhou půlku pravdy domyslí sám. Jakkoli jsem přitom ozvláštňující postupy zdrženlivé detektivky spojil na jedné straně s filmy adaptujícími některé fikerovské náměty a na druhé straně s autorskou poetikou Petra Schulhoffa, tito mi posloužili spíše jako zástupci zřejmě obecnější dobové taktiky.¹³⁾

A právě v popsáných estetických normách takřkajíc zdrženlivé detektivky nacházím klíč k pozoruhodně „nesoučasné“ poetice DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, kdy je každé vyšetřování smýkáno matoucími stopami, proplétají se dva jen volně související případy a zjevný pachatelé vedlejšího případu jsou interpretováni jako možní pachatelé případu hlavního — ovšem vysvětlení se nakonec skrývá v náhodě, nevypočitatelnosti lidského jednání a ve špatné interpretaci souvislostí. Sebestředná žárlivost (jedna postava), slepá oddanost (druhá postava) a čirý sadismus (třetí postava) vytvoří vhodné podmínky pro zločin v PŘÍPADU PRO EXORCISTU; palčivě mylný úsudek namísto chladné logiky stojí v pozadí vražd MODRÝCH STÍNŮ; a tragický omyl spustí sérii událostí PĚTI

výstavbou detektivních zápletek třeba i v případě seriálu HŘÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA PRAŽSKÉHO (1968–1969). To přitom není myšleno jako negativum, nýbrž právě jako pozitivně ozvláštňující rys, který se zřejmě nezane-dbatelně podílí i na přetrvávající oblibě seriálu.

- 13) Do ní by dílem spadl i KRÁL ŠUMAVY (1959), v němž jsou stopy vedoucí k padouchovu pomocníkovi do vyprávění důmyslně, takřka nepozorovatelně vkládány na pozadí milostně motivovaných scén — leč hlavního padoucha odvodit nelze. Srov. Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, s. 162–184. Ovšem bez důkladné analýzy všech natočených detektivek lze zatím jen stěží usuzovat, do jaké míry šlo o preferovaný ozvláštňující přístup — kupříkladu populární trilogie filmů o kapitánu Tůmovi má klasičtější detektivní strukturu: 105 % ALIBI (1959), KDE ALIBI NESTAČÍ (1961), ALIBI NA VODĚ (1965). Současně je třeba zdůraznit, že moje postřehy mají čistě poetologickou povahu, jsou odvozené od detailní analýzy vzorku filmů — detektivku je však možno zkoumat i jako žánr reflektovaný i vytvářený dobovým systémem (srov. s metodicky průkopnickým přístupem k výzkumu komedie in Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 295–367). Veřejnou dobovou diskuzi o detektivce lze vysledovat z J. C i g á n e k, *Tamtéž*; Josef Š k v o r e c k ý, *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel 1965; Jaroslav B o č e k, *Detektivka aneb chvála rozumu*. In: Týž, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 89–99. Srov. též Pavel J a n á č e k, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*. Brno: Host 2004, zejm. s. 271–276.

MRTVÝCH PSŮ. Není divu, že skupině zarputilých detektivů nedávají dosažená zjištění valného smyslu a dojdou-li k nějakým výsledkům, jde často spíše o náhodu než o produkt sledu logických úvah a správně interpretovaných souborů dat. Uvědomují si, že jejich hypotézy v jistých významných ohledech nesedí — ale to jim nebrání šikanovat podezřelé, zvláště když ti sami mají do nevinných daleko: katolický kněz v tajném milostném vztahu s mladou dívkou, intrikující arogantní kvestor stojící za předraženými zakázkami, mimořádně agresivní podnikatel s mafiánskými praktikami. Podstatné přitom je, že proces vyprávění samotný nejen ukazuje hrdiny topící se v mylných úsudcích a neprůkazných kriminalistických verzích, ale současně vytváří na straně diváka dojem, že mu prozrazuje něco z pozadí vyšetřovaného činu... Leč vede ho jen k jiným mylným úsudkům a „kriminalistickým verzím“ než detektivní partu, neboť skutečné řešení se ukáže být stejně nevývoditelné pro něj jako pro postavy. Podobně jako v případě zmíněných detektivek s Čadkem, Kalašem či Zemanem totiž platí, že dílo směřuje především k rozvrstvení členitého fikčního světa: onoho panoptika rozmanitě pokřivených a kuriózních postav, skupin postav, prostředí a hodnotových soustav. Ať už jsou to katolická církev, každodenní akademická praxe, vysoká akademická politika, provoz zoologické zahrady či života běh skupinky lidí stojících za nelegálními psími zápasy — a samozřejmě fikční verze Olomouce, k níž se všechno sbíhá a která v řadě ohledů připomíná Olomouc skutečnou (nejen časoprostorovým uspořádáním, ale i politickými dějinami).¹⁴⁾

DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE tedy už jako prozatímní celek v uvedených ohledech reprezentují odchylku od převládajících estetických norem — ovšem nikoli zcela jednotně a nejen v určitém smyslu slova staromilsky, jak by se dalo z výše řečeného vyvodit. Zatímco PŘÍPAD PRO EXORCISTU a PĚT MRTVÝCH PSŮ k jistému staromilství směřují, (zatím) prostřední MODRÉ STÍNY vnášejí do hry nečekané množství okázale umělecky motivovaných prostředků i postupů.

Bez soukromí: PŘÍPAD PRO EXORCISTU (a PĚT MRTVÝCH PSŮ)

PŘÍPAD PRO EXORCISTU a PĚT MRTVÝCH PSŮ svým uspořádáním naplňují zavedená očekávání detektivky přinejmenším do té míry, že proces jejich vyprávění dominantně násle-

14) Michal Sýkora přitom s ohledem na roli náhody píše, že zde ho „inspiroval hlavně Nabokov — v několika svých románech rozvíjí kriminální zápletku, kde je zločin postaven na náhodě, záměně, špatně realizovaném plánu, což vyplývá z jeho filozofického pohledu na svět jako místa, kde jsou lidé neustále konfrontováni s ironickým a zlomyslným „osudem“, který jim znemožňuje realizovat plány a záměry. Nabokovovi zločinci něco naplánují, ale když to chtějí uskutečnit, zasáhne náhoda (anebo se oběti nechovají tak, jak si představovali), kvůli čemuž musí zmatečně improvizovat. Ale i to se v detektivce už objevilo: Mou oblíbenou postavou je inspektor Morse od Colina Dextera, který je nejčastěji se mýlící velký detektiv v dějinách žánru. On neustále konstruuje divoké a složité hypotézy a nakonec se ukáže, že řešení zločinu je velmi banální a jednoduché.“ Michal Sýkora v soukromé korespondenci, 23. 2. 2017. Doplním, že taktiku podobnou zdrženlivé detektivce uplatňuje i Umberto Eco ve *Jménu růže*, v němž „jde o detektivku, kde se vlastně nic neodhalí a kde detektiv prohraje“. Umberto Eco, Poznámky ke *Jménu růže*. In: Týž, *Jméno růže*. Praha: Argo 2014, s. 516. Pokud se ovšem Michal Sýkora odkazuje k dlouhodobým tradicím britské literární detektivky, jež adaptuje pro české prostředí olomoucké kriminálky, může jít o srovnatelný proces, který stál za původně Fikerovým uchopením tradic detektivky v té linii jeho práce, jež se promítla do české kinematografie výše uvedenými způsoby.

duje zodpovídání otázek spojených s vyšetřovanými problémy. Jistě, v souladu s výše řečeným se povaha tohoto procesu ukáže být v obou těchto dílech nakonec poněkud matoucí, tedy odvozená od stěží odhadnutelných příčin a v důsledku především odkrývající pozoruhodnost jistých sdílených, vyšetřovaných oblastí *fikčního makrosvěta*.¹⁵⁾ V PŘÍPADU PRO EXORCISTU se divák kupříkladu dozvídá ledacos (a) o kariéristických praktikách v akademickém prostředí fikčního makrosvěta, (b) o možném nebezpečí zároveň paranoidních a chorobně ambiciózních bláznů, které akademické prostředí fikčního makrosvěta nechtěně vytváří, (c) o katolické církvi ve fikčním makrosvětě, různorodosti jejího světonázoru a přátelské loajalite mezi kněžími, která některým principům církve odporuje. Ovšem vyšetřování kruté vraždy dívky není nakonec bezprostředně příčinně napojeno ani na jeden z těchto tří rámců, ačkoli k tomu uspořádání vodítek v osnově vyprávění navádí.

Psychicky narušený „nezávislý badatel“ Fořt odhalí církevně nepřipustný milostný poměr mezi katolickým knězem Karasem a nedávnou vysokoškolskou studentkou Šatavovou — a zároveň se zabývá okultními praktikami, takže naaranžování zmučeného ženského těla v kostele se jeví jak vyšetřovatelským, tak hlavně divákovi (který pochopí tyto souvislosti díky vodítkům v osnově mnohem dříve) jako adekvátní podezřelý. Až příliš, proto nakonec vrahem není. Arogantní, sexistický, grantově schopný a badatelsky neschopný akademik Pánek, který byl Šatavové učitel a měl s ní dlouhodobě poměr, je dalším nabízejícím se podezřelým, k němuž vodítka v osnově vedou. Ani on vrahem není, ačkoli i jinou jeho milenkou během vyšetřování zavraždí. A třetím potenciálním podezřelým je Karas, s nímž se Šatavová možná chtěla rozejít, a on by tak měl motiv — ovšem jde spíše o kriminalistickou verzi části vyšetřovacího týmu, než by byl k této hypotéze osnovou naváděn divák. Jak bylo řečeno už výše, vrah nakonec není jeden, nýbrž jsou tři a vražda vyplynula až z jejich vzájemné interakce, již ovšem nebylo lze vyvodit z vodítek v osnovách přinejmenším prvních dvou ze tří epizod. „Víte, pane faráři, ta tragédie spočívala v tom, že se potkali tři lidé, kteří se neměli nikdy potkat. (...) Všechny tři spojuje naprostá neschopnost empatie. Nikdo z nich možná původně vraždit nechtěl, ale když už se ocitli za hranicí, tak už to nešlo vrátit,“ rekapituluje Výrová na konci PŘÍPADU PRO EXORCISTU.¹⁶⁾

Jinými slovy tak na jedné straně konkretizují dřívější tvrzení, ale na druhé straně upozorňují na dominanci vyšetřování v procesu vyprávění. Z otázek, které si divák může společně s postavami či nezávisle na nich klást, je pozornost drtivě většiny z nich soustředována na vyšetřování první vraždy — k druhé vraždě pak dojde až na sklonku první třetiny poslední epizody a teprve ona posune otázky směrem k rozřešení. Jen málo diváckých otázek může vést k vztahům sehraného vyšetřovatelského týmu, kdy jádrem sporu je pouze všeobecná nenávist vyšetřovatele Vitouše ke všem skupinám lidí... včetně církve a kněží, ovšem k žádnému fatálnímu konfliktu nesměruje a spíše produkuje další otázky spojené

15) Makrosvětlem označuji fikční časoprostor seriálu, který v ideální podobě představuje totalitu prvků a vztahů mezi prvky ze všech seriálových epizod, které byly do určité chvíle uvedeny (či uvedeny být mohly) a z nichž každá tvoří epizodní svět. Makrosvět je seriálovým dílem utvářený postupně v interakci s divákovou kulturní encyklopedií, přičemž v sobě zahrnuje různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného. Detailněji srov. Radomír D. K o k e š, *Světy na pokračování. Rozbor možnosti seriálového vyprávění*. Praha: Akropolis 2016, s. 16–17, 43–56.

16) Srovnatelnou rekapitulaci nabízí i major Kalaš v závěru DIAGNÓZY SMRTI: „Na tomhle příběhu je nejsmutnější, že se v něm zapletli v podstatě slušní lidé. Stačilo, aby jeden klopýtnul, a z celé té historky se stal případ.“

s vyšetřováním. A naprosté minimum otázek se týká soukromí členů vyšetřovatelského týmu: konkrétně jen Pavel Mráz řeší, zda bude dospívající dcera z jeho rozloženého manželství bydlet u něj, anebo u matky, což v osnově vyprávění slouží jako rytmický prostředek, ale neústí do žádného konfliktu a dcera se nakonec rozhodne sama. V rozvržených kompozičních aspektech práce s vyprávěním a fikčním makrosvětem se PŘÍPAD PRO EXORCISTU podobá PĚTI MRTVÝM PSŮM. V nich jsou sice vyšetřovací týmy dva a do popředí vystupují jisté konflikty v policejní praxi, leč to je dáno spíše tím, že samotné regionální policejní struktury jsou jednou z kuriózních oblastí makrosvěta, které se pomocí vyšetřování „mimoděčně“ představují. Ovšem soukromé vztahy členů vyšetřovatelského týmu „detektivů od Nejsvětější trojice“, mezi nimi i mimo pracovní nasazení, jsou po většinu trvání osnovy PĚTI MRTVÝCH PSŮ opět spíše potlačené (byť závěrečná scéna je překvapivě posouvá) — a divák ještě více než v případě PŘÍPADU PRO EXORCISTU proniká do rozmanitých oblastí makrosvěta bez detektivů coby průvodců: nelegální zápasy psů, pochybné praktiky zvěrolékařů, řízení zoologické zahrady.

Budeme-li ovšem na DETEKTIVY OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE nahlížet jako na *fikční makroversum* zahrnující tři makrosvěty,¹⁷⁾ které polonávazně propojují linie navázané na jednotlivé členy vyšetřovatelského týmu, stojí mezi PŘÍPADEM PRO EXORCISTU a PĚTI MRTVÝMI PSY významný předěl v podobě MODRÝCH STÍNŮ, které na rozdíl od zbývajících dvou režíroval Viktor Tauš. V nich zástupci detektivního týmu soustředěvaného kolem komisařky Marie Výrové už nejsou toliko funkčními nástroji, nýbrž překvapivě členitými *mikrosvěty* svého druhu:¹⁸⁾ tužeb, odvah, předností, neuróz, strachů, nejistot, pochybení a odvážných vzepjetí. Tento postup aranžování fikčního makrosvěta přitom principy rozvíjené výše nenahrazuje, nýbrž plodně dialekticky rozvíjí — a dále posouvá možnosti zdrženlivé detektivky.

17) *Makroversem* nazývám komplexní časoprostor, v rámci nějž na sebe reagují různé samostatné světy či seriálové makrosvěty, ovšem společně netvoří jeden textuální systém. Vymezují je velmi volně, protože jejich povahu a funkci je teprve třeba prozkoumat, zejména s ohledem na jejich čím dál soustavnější a komplikovanější výskyt v současné fikci televizní i filmové (např. makroversum filmů od Marvel Cinematic Universe, které zahrnuje jak třeba jednotlivé makrosvěty kolem postav Iron-Mana, Thora či Strážců Galaxie, tak sbíhavější světy Avengerů). Na poli současné české seriálové fikce takové makroversum tvoří CÍRKUS BUKOWSKY a RAPL, anebo právě DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, jejichž jednotlivá dobrodružství jsou Českou televizí uváděna jako samostatné seriály, ačkoli spolu příčinně velmi úzce souvisejí (na rozdíl od CÍRKUSU BUKOWSKÉHO a RAPLA, mezi nimiž je mnohem volnější vztah). Mezi těmito makrosvěty je u DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE (alespoň prozatím) vztah, který nazývám *polonávaznou serialitou*: každý z nich tvoří dílčí celek s řadou postav souvisejících s vyšetřovaným případem, které se v následujících makrosvětech nevrátí a nejsou zpravidla ani zmiňovány, ale zároveň jsou jemně propojeny kauzálními liniemi navázanými na konkrétní postavy z týmu kolem Výrové. Vztahy mezi jednotlivými epizodami v rámci makrosvětů se řídí *navaznou serialitou*, tj. na řadě úrovní kauzálně navazují a společně tvoří vnitřně mnohem provázanější celek, než je tomu v rovině vztahování se jednotlivých makrosvětů PŘÍPADU PRO EXORCISTU, MODRÝCH STÍNŮ a PĚTI MRTVÝCH PSŮ v makroversu. Detailněji k pojmům srov. R. D. K o k e š, *Světy na pokračování*, s. 187 (makroversum), k povaze a možnostem seriality první dva oddíly knihy.

18) Chápu-li fikční (makro)svět jako časoprostorovou entitu, „která je jí příslušejícími způsoby obyvatelná, zabydlená a řízená,“ pak tato je v mém pojetí „složena ze souběžně existujících oblastí, o nichž lze uvažovat jako o světech v užším slova smyslu. Ty nazývám mikrosvěty a subsvěty (...). *Mikrosvět* se odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy. *Subsvět* označuje oblast fikčního (makro)světa, již sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot.“ R. D. K o k e š, *Světy na pokračování*, s. 105.

Potlačované vyšetřování: MODRÉ STÍNY

Z hlediska rozvrženého detektivního pátrání se napříč osnovami vyprávění čtyř epizod¹⁹⁾ převážně konstruuji následující významové rámce:

(A) *možné finanční machinace během univerzitní přestavby olomouckého jezuitského konviktu (současnost fikčního makrosvěta) — spojeno s univerzitním kvestorem Jonášem;*

(B) *možné finanční machinace během porevolučního prodeje olomouckých pozemků (minulost fikčního makrosvěta) — spojeno se současným ministrem vnitra Gelnarem;*

(C) *možné propojení nejvyšších akademických (bod A) a nejvyšších politických (bod B) zájmů — spojeno s kvestorem Jonášem i s ministrem Gelnarem;*

(D) *vraždy dvou mužů spojených s odhalováním vazeb mezi bodem A a bodem B ve vztahu k bodu C, idealistického badatele Chalupy a ambiciózního novináře Březiny (na samém konci osnovy MODRÝCH STÍNŮ je odhalena ještě jedna vražda).*

První scéna první epizody zachycuje právě setkání Chalupy a Březiny, přičemž Chalupa se Březinovi svěřuje se svými podezřeními na mnohamilionové finanční machinace při univerzitní rekonstrukci olomouckého konviktu, za nimiž měl podle jeho závěrů stát univerzitní kvestor Jonáš. Během jejich dialogu jsme ve flashbacku seznámeni i s pragmatickým kvestorem Jonášem — který se na Chalupu dívá jako na potíživistu, jelikož univerzitě žádná škoda nevznikla a profesorův idealismus může z jeho politického pohledu nadělat víc škody než užítu. Třetí a čtvrtá scéna ukazuje konspirační setkání výkonného ministerského muže Klestila a oportunistického, vysoce ambiciózního policisty Barana, který se právě stal novým členem týmu komisařky Výrové. Řeč je o potíživistovi Chalupovi, o novináři Březinovi s možnými citlivými materiály — a o kvestorovi Jonášovi, který se má brzy stát novým Gelnarovým ministerským náměstkem. V šesté scéně pak univerzitní uklízečka nalezne profesora Chalupu zavražděného ve vlastní kanceláři... Osmatřicátá scéna nakonec uzavírá osnovu první epizody nalezením zavražděného Březiny pro změnu v jeho vlastním bytě, přičemž všechno směřuje k Jonášovi, který si navíc k formální schůzce s detektivy přizve mimořádně drahého advokáta.

Jestli otázky detektivů řídila v první epizodě podezření idealistického akademika a vedla k přítomnosti fikčního makrosvěta (viz výše bod A), druhá epizoda je řízena dosavadním pátráním novináře Březiny a vede pro změnu k minulosti fikčního světa (bod B). Osnova epizody přitom vrcholí více než dvanáctiminutovou scénou rozhovoru vyšetřovatele Mráze s bývalým olomouckým politikem Lautnerem, který se stal v roce 1994 obětí špinavých praktik tehdy teprve lokálního místního politika Gelnara. Jak spolu ovšem skutečně souvisejí body A, B... a D? To je základ otázky, jež řídí vyšetřování ve třetí epizodě: Jonáš možná skutečně podváděl s dotacemi, ovšem Chalupa s Březinou proti němu zřejmě neměli žádný důkaz, a tak by se mu nevyplatilo je odstraňovat. A Gelnar má na krku jistě spoustu nekalých kroků, ale nijak se tím nevysvětluje, kterak by mohly podvody s pozemky z první poloviny devadesátých let souviset s vraždami nyní...

A právě ve třetí epizodě dochází v řešení tohoto rébusu k nejextrémnějšímu posunu ve vztahu k „nezdrženlivým“ detektivním tradicím. Komisařka Výrová se společně se svým

19) Počet epizod je další důležitou odchylkou MODRÝCH STÍNŮ na pozadí DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, protože seriály PŘÍPAD PRO EXORCISTU i PĚT MRTVÝCH PSŮ měly jen po třech epizodách.

tým domnívá, že kvestor Jonáš si někoho z důvodů, které nejsou s to odhalit, protože z uspořádání vodítek podle všeho *nijak příčinně nevyplývají*, na obě vraždy najal. Rozhodnou se proto lapit protřelého Jonáše do pasti, když před ním Výrová sehraje telefonické divadlo se získáním nečekaného přesvědčivého důkazu — a do telefonu „prozradí“, kudy a kam pro důkaz pojede. A opravdu vše napovídá tomu, že se Jonáš do pasti chytil, protože o chvíli později je vyšetřovatelka Horová násilně přepadena mužem v černém a s maskou na obličej. A právě v ten okamžik, konkrétně v šestapadesáté minutě osnovy třetí epizody, proces vyprávění okázale změnil perspektivu: ukáže prchajícího muže v černém, který se přes střechu budovy vrací do své kanceláře — a je to šéf zabezpečení univerzity Mitner, který už předtím dvakrát Jonášovi telefonoval. To se z osnovy dozvíme my, ovšem nikoli policisté, pro něž má Mitner bohužel alibi, neboť podle sekretářky neopustil kancelář a nikomu ze svého telefonu nevolal. Ovšem nezpochybnitelné alibi má i zadržený kvestor Jonáš, který od odchodu Výrové ze své kanceláře zasedal schůzi — a rovněž nikomu prokazatelně netelefonoval.

Coby diváci už víme, že vrahem je pravděpodobně Mitner, zatímco detektivové se tak pouze domnívají a jejich hlavním podezřelým je Jonáš, který si vraha najal. Co je ovšem mnohem důležitější, pětatřicátá závěrečná scéna osnovy třetí epizody představuje ještě jeden úkrok stranou: rozzuřený Jonáš odchází z policejní stanice a telefonuje (zřejmě) ministru Gelnarovi, že Výrová po něm z ideologických důvodů jde: „Ta bláznivá baba [Výrová], ona je snad posedlá nebo šílená nebo... Její šéf je bejvalej estébák a ona samozřejmě patří do té jeho party.“ (Zřejmě) ministr Gelnar Jonáše uklidní s tím, že mu tam pošle spolehlivého člověka: Martina Klestila. Proč je to tak důležité? Detektivové do poslední epizody vstoupí s palčivou otázkou, proč si Jonáš najal vraha — a proč zabíjel muže, kteří proti němu prakticky nic neměli. My jako diváci do poslední epizody ovšem vstupujeme s úplně jinou otázkou: Pokud vraždil Mitner a Jonáš soudě podle telefonátu nemá s vraždami nic společného, proč Mitner vraždil, když z toho nemohl podle všeho dosud řečeného nic mít?

Rozdělení otázek pokládaných postavami a otázek pokládaných si divákem nakonec řídí osnovu závěrečné epizody, v níž má aktivně jednající Jonáš velký prostor. První třetina je věnována prakticky jen jemu a na rozdíl od detektivů velmi rychle rozkládá pozadí všech událostí — a naopak hrdinové z týmu komisařky Výrové jsou zbaveni pravomocí, ponížení Jonášem vyslanou komisí z ministerstva vnitra a nejenže se ke všem vysvětlením dostanou *úplně mimoděčně* (Výrová s Horovou jde naslepo za Jonášem, který jí vše vysvětlí — a ona mu nevěří; Mráz s kolegou pronásledují Barana, který je dovede ke Klestilovi... a vrah se usvědčí sám), ale navíc až do závěru seriálové osnovy MODRÝCH STÍNŮ nepochopí, co se ve skutečnosti stalo a že Jonáš si žádného vraha nenajal. Proč? Protože Mitner na rozdíl od Jonáše nevěděl, že Březina s Chalupou nemají žádné důkazy, a tak se rozhodl oba muže odstranit, aby jej neohrožovali... a tím si Jonáše profesně zavázal, až bude náměstkem na ministerstvu. Mitnerova psychotická motivace k vraždám se nedala ze žádných souvislostí vyvodit, detektivové se upnou na jediný racionálně vysvětlitelný řetězec událostí — a protože Gelnar je nakonec odvolán a Jonáš přijde o vysněné místo ministerského náměstka, ukáže se být celá detektivní osnova mimořádně extrémní variantou postupu zdrženlivé detektivky: detektivové pozadí událostí nepochopí, řešení se nedalo vyvodit z poskytnutých vodítek, vyprávěcím cílem je mimoděk nabídnout členitou představu

hned několika vyšetřovaných oblastí fikčního makrosvěta — a to napříč prostředími (akademické, politické, policejní) i časem (paralela současné celostátní politické situace s regionální situací v porevoluční éře).

Zdůrazněné soukromí: MODRÉ STÍNY

Řídící princip výstavby vyprávění a fikčního makrosvěta MODRÝCH STÍNŮ ovšem není založen pouze v posílení příčinného nesouladu mezi vyšetřováním případu a jeho výsledným vysvětlením, ale i v postupném přesunu od důrazu na vyšetřování (první dvě epizody) k důrazu na soukromé aspekty postav týmu kolem Výrové (druhé dvě epizody). Proces vyprávění souběžně rozvíjí soukromí některých klíčových postav:

(A) Nejvýznamnějším zdrojem *úžeji profesionálních konfliktů* je nejasná síť zájmů kariéristického Barana, který byl do týmu komisařky Výrové nasazen jako donašeč a my to hned od třetí scény první epizody s jistotou víme. Navzdory aroganci, nátlakovým metodám a manipulativnosti je však potenciálně dobrý vyšetřovatel. Jeho sebestředný individualismus je v konfliktu s týmovou spoluprací a zatajuje důležitá zjištění, leč zároveň je kolektivem opakovaně vystředován a ostatními vysmíván. V první epizodě postupuje relativně standardně při navržení vlastní kriminalistické verze i podezřelého, ovšem tato jeho verze je odmítnuta příliš rychle a sarkasticky, než aby tým informoval o dalších svých zjištěních. V druhé epizodě zvolí ostřejší metody a snaží se hned dvakrát neférově chopit vedení případu, ale v obou případech narazí na ostré Vitoušovo odmítnutí — na což reaguje pokusem o vydírání, že na Vitouše vytáhne jeho estébáckou minulost, která chvíli předtím vyšla najevo. Vitouš odejde sám, což Barana dostane do pozadí a během třetí epizody hraje jen doplňující roli. Ve čtvrté epizodě naopak převezme po selhání Výrové iniciativu a stane se nakrátko šéfem týmu. A právě ve chvíli, kdy konečně dosáhne toho, oč usiloval, nalezne i mantinely svých schopností hodnotové relativizace: zjistí, že jeho „ministrský spojenec“ Klestil vyhrožoval Mrázovi s dcerou, rozzuří se... a nevědomky své kolegy nakonec zavede právě ke Klestilovi, jehož roli v celém případě tito nikdy nepochopí.

(B) Doplňkovým zdrojem *šířeji profesionálních konfliktů* je spor mezi Výrovou a Vitoušem poté, co vyjde najevo jeho politická minulost v roli vysoce postaveného představitele Státní bezpečnosti. Nakolik touha být vyšetřovatelem ospravedlňuje přijetí hodnotově nepřijatelných pozic, nakolik a z jakých pozic lze zpětně soudit — a nakolik můžou pozdější kariérní úspěchy (počet dopadených pachatelů) vykoupit předchozí poklesky? Vitoušova minulost vyjde najevo během výsledku v druhé epizodě, ovšem v rámci týmu ji rozvíjí hlavně dlouhá úvodní sekvence třetí epizody, ve které Výrová navštíví Vitouše v jeho usedlosti v lesích. Vitoušovo dilema přitom stojí explicitně v paralele k obavě Výrové z politického vyšetřování a implicitně v paralele ke kariérnímu pragmatismu kolegy Barana. Zatímco přitom Výrová ve středním věku nedokáže Vitoušovo rozhodnutí akceptovat a představuje pro ni důležitý hodnotový konflikt, pro osmadvacetiletou Horovou o tak závažný prohřešek nejde a Vitoušovu minulost zlehčuje — čímž se dostane do konfliktu se svým milencem, akademikem Termerem.

(C) Klíčovým zdrojem *osobních konfliktů* je právě milostný vztah mladé vyšetřovatelky Kristýny Horové s ženatým akademikem Termerem, blízkým přítelem zavražděného

Chalupy. Termerovo působení v osnově vyprávění i v rozvržení fikčního makrosvěta MODRÝCH STÍNŮ je napříč prvními třemi epizodami kompozičně pečlivě vystavěno — a nepřímou nakonec motivuje klíčový zvrat ve čtvrté epizodě, kdy profesionální selhání Horové významně napomůže oficiálnímu rozpuštění vyšetřovacího týmu. Význačnost tohoto narativního vlákna je zjevná už z toho, že Termer je konatelem hned v několika rámcích.

Zprvu tedy už dva roky chodí s Kristýnou Horovou, což má v první epizodě až idylicky romantickou povahu a ačkoli je svědkem v případě, daří se bez větších problémů potlačovat potenciální střet zájmů mezi Horovou v jejím a Termerově milostném subsvětě a Horovou v subsvětě vyšetřovatelského týmu. Ve druhé epizodě se ovšem dostanou do konfliktu kvůli ideologické interpretaci minulosti Kristýnina nadřízeného Vitouše, jenž kdysi Termera jako studenta vyslýchal — a Termer ho během výpovědi k překvapení všech identifikuje jako agenta StB. To zavádá příčinu k axiologickým pochybnostem u Výrové (viz výše bod A), příčinu k vydírání u Barana (viz výše bod B), příčinu k odchodu do důchodu u Vitouše (viz výše bod A) a nakonec i příčinu k vyslovení dosud nevyřešených traumat mezi Horovou a Termerem. Milostný poměr mezi Horovou a Termerem se přitom do osnovy dostává velmi brzy, hned v páté scéně první epizody, kdy vidíme oba krátce po milostném aktu, přičemž Kristýna Horová hovoří o dítěti.

Zadruhé je Termer nešťastně ženatý, žijící se svou manželkou v hodnotové neshodě — ona se snaží vyrovnávat se stárnutím zdravým životním stylem, přičemž o jeho nevěrách tuší, i když jí chybí hmatatelný důkaz. Je překvapivé, jak brzy se do osnovy nefunkčního manželství Termerových dostává; jde totiž hned o druhou scénu první epizody. Nejdříve jsme tedy jako diváci obeznámeni s Termerem jako manželem Termerové a až o tři scény později s Termerem jako dlouhodobým milencem Kristýny Horové, přičemž později v patnácté scéně se ukáže, že poměr Kristýny Horové se ženatým akademikem je veřejné tajemství v celém vyšetřovacím týmu.

Zatřetí je Termer svědkem ve vyšetřování, protože byl nejen kolega zavražděného Chalupy, nýbrž i jeho blízký kamarád. Tato Termerova narativní úloha v procesu vyprávění je především záminkou k tomu, jak vyšetřovatele (a nás jako diváky) obeznámit s akademickým prostředím (první epizoda), jak dostat na světlo Vitoušovu minulost a rozleptat soudržnost zavedeného týmu (druhá epizoda) a hlavně jak postavit Kristýnu Horovou do několikerého střetu zájmů (třetí epizoda). Jestli totiž první třetina třetí epizody odhalila Výrové pochybnosti o práci, sobě samé i o vyšetřovaném případě — a zároveň posloužila rekapitulaci dosud řečeného, pak celá druhá třetina třetí epizody představuje odbočku od případu Chalupy, Březiny a Jonáše. Soustřeďuje se na vyvrcholení vztahu mezi Termerem a jeho manželkou na jedné straně, Termerem a Horovou na straně druhé a Horovou a jejím soukromě-pracovním střetem zájmů na straně třetí.

Osnova vyprávění přitom celou tuto asi dvacetiminutovou sekvenci rozvrhuje překvapivě komplexně, když nás jako diváky nutí si v procesu vyprávění neklást otázku po Termerově vině — nýbrž po vině samotné Termerové. Ve výchozí sedmé scéně vidíme, jak Termer z vany píše na telefonu zprávu Horové, že definitivně odchází od manželky a zůstane s ní. Odloží telefon na okraj vany a čeká na odpověď, zatímco domů doběhne manželka s tím, že si za ním vleze do vany. Termer se raději oblékne a odejde. Následuje osmá scéna realizovaná nejdříve paralelním vedením dějové akce v křížovém střihu, když stří-

navě sledujeme Termera v obývacím pokoji a jeho ženu ve vaně... vedle níž se rozvíjí Termerův telefon. Následuje ostrá hádka v obývacím pokoji. Termerová ho v hysterickém záchvatu vážně zraní na obličej — a Termer v dlouhém, hluboce inscenovaném záběru snímaném z podhledu nejdříve oznámí „Odcházím od tebe. Je konec... definitivní!“ (**obr. 1**), načež za manželčina pláče přejde do středního plánu, zavolá Kristýně s tím, že ji taky miluje a jede za ní (**obr. 2**). Odejde v popředí z rámu a následuje jeden docela hladký nástřih na vyděšený výraz manželky (**obr. 3–4**), která se poněkud zmateně zeptá: „Kam jdeš?“ V krátké deváté scéně pak Termera vidíme odjíždět taxíkem, zatímco manželka jej sleduje z okna... zhrzená, nešťastná, ale rozhodně nezraněná (**obr. 5**).

Desátá scéna ukazuje Termera s Horovou po časové elipse s koncem pohlavního aktu, přičemž se opakuje motiv s těhotenstvím z páté scény první epizody. Nečekaně však přijede a do bytu vejde Baran s policisty. Odvádějí Termera s obviněním z napadení, ublížení na zdraví a domácího násilí. Vzhledem k dosavadnímu uspořádání osnovy je nabíledni otázka, jak toho Termerová dosáhla, protože byla v pořádku, když odjížděl. Sdílíme tedy úsilí nalézt na ni odpověď společně s Kristýnou, již se zatčený Termer ve vězení zapřísahává, že své ženě neublížil. A to přesto, že ve scéně předtím její ošetřující lékař jak Kristýně, tak Výrové potvrdil, že si v žádném případě nemohla ublížit sama. Kristýna tedy požádá svého kolegu Vojtu Kubíka o výslech taxikáře — a sama jde v členité patnácté scéně hloupě k Termerové, aby ji přesvědčila, že křivé svědectví z domácího násilí jí nepomůže a že může své obvinění odvolat.

V této patnácté scéně přitom soukromé narativní vlákno Kristýny Horové vyvrcholí, protože krátce poté, co Horová na



obr. 1



obr. 2



obr. 3



obr. 4



obr. 5

(v obličeji zjevně velmi vážně poraněnou) Termerovou apeluje, zavolá jí Kubík... Následující členitá sekvence nejdříve příčně stříhá v rámci bytu, kdy zatímco Horová zvedne telefon a poodejde k oknu (**obr. 6–7**), Termerová se jí podívá do dokladů (**obr. 8**). Nato se proti očekávání od Termerové nestříhne nejprve na telefonující Kristýnu u okna, nýbrž rovnou na prostorově vzdáleného Kubíka (**obr. 9**), který zjevně hovoří do telefonu ke Kristýně, a tak se velmi dlouho soustavně odepírá divácky očekávaný záběr reagující Kristýny: „Je mi to líto, ale podle všeho to ten Lukáš [Termer] opravdu udělal. (...) Ten taxikář říká, že když odjeli, začal se Lukáš šacovat a...“ Od začátku Kubíkova popisu se přitom příčný stříh ještě zkomplikuje, protože obraz i zvuk přejde do poměrně objektivního flashbacku, během něhož Kubíkův hlas umlkne, sekvence nás nezprostředkovaně konfrontuje přímo s proběhlou akcí. Termer totiž už podruhé zapomněl telefon, poručí taxikáři zastavit, následuje chvíle váhání... a pohled zadním okýnkem zpět.

A právě v ten moment se stříhne na telefonující Kristýnu, která očima uhne od pohledu z okna za sebe (**obr. 10**) — a jako by ve volné návaznosti pohledu následuje záběr Termerové u stolu (**obr. 11**). Ovšem Termerové dosud bez zranění, Termerové nehledící do dokladů, nýbrž do manželova telefonu, Termerové v opět pokračujícím flashbacku, jak se možná opravdu v minulosti fikčního makrosvěta stal... nebo jak si ho možná v ten okamžik představuje Kristýna stojící s telefonem u okna. Flashbacku, ve kterém se Termer vrátí pro telefon domů, svoji ženu surově zbije (**obr. 12**) a nakonec ji kopne obutou nohou ležící do obličeje (**obr. 13–14**). Stříhne se zpět na mlčící, zaraženě hledící Kristýnu u okna, jež svěsí ruku s telefonem — a v pozadí



obr. 6



obr. 7



obr. 8



obr. 9



obr. 10

mimo ostrost sedí u stolu zbitá Termerová (obr. 15), která se v dalších dvou záběrech otočí (obr. 16–17) a dlouze zadívá na Kristýnu (obr. 18). Ta se obrátí od okna a její pohled opětuje — se zjevným uvědoměním, že se dívá na důsledek činu muže, kvůli němuž zrovna riskuje kariéru (obr. 19). V šestnácté scéně z vězení už jen následuje dialog mezi Termerem a Kristýnou, jeho snaha svůj čin omluvit... a její nelítostné odmítnutí. Jejich příběh je definitivně dopovězen ve scéně ze závěru čtvrté epizody, v níž si Termer u Kristýny v bytě vyzvedává věci a snaží se ji přesvědčit k návratu, ovšem jeho rostoucí agresivita narazí na tým kolegů v čele s Vojtou Kubíkem, který ji chrání.

Kompozičně členitá, vlastní vyprávěcí otázku sledující druhá třetina třetí epizody, ve které soukromá linie Kristýny Horové vrcholí, představuje významný odklon od vyšetřování případu, k němuž se nijak neváže. Ano, Kristýnino selhání, kdy jde v rozporu se všemi nařízeními a se zamlženým úsudkem prakticky vzato vyhrožovat coby policistka své vlastní sokyni v lásce, má dopad na rozložení vyšetřovacího týmu komisařky Výrové ve čtvrté epizodě i na postavení Horové mimo službu. V chronologicky následujících PĚTI MRTVÝCH PSECH tak Kristýna Horová pracuje už coby uniformovaná policistka ve Šternberku. Nicméně pro vyšetřování případu úmrtí profesora Chalupy i novináře Březiny je role její soukromé tragédie vedlejší — leč o to důležitější pro tvarování hodnotového systému makrosvěta i jeho obyvatel z řad vyšetřovatelů.

(D) Doplnkovým zdrojem dění v *osobní rovině* je nakonec vztah vyšetřovatele Pavla Mráze se svou dcerou Adélou (a jejím novým přítelem), který se podobně jako v PŘÍPADU PRO EXORCISTU zprvu bez větších konfliktů vine napříč makrosvě-



obr. 11



obr. 12



obr. 13



obr. 14



obr. 15

tem. Tentokrát se však propojí s pracovní dějovou akcí... i když jinak, než bychom očekávali. Mrázovi přijde výhružný e-mail, který ho zachycuje s dcerou na koncertě kostelního sboru. Zprvč však pachatele od začátku známe (je jím ministerský výkonný muž Klestil), zadruhé celá kauza má ve vztahu k vyšetřování obou vražd čistě zdržující funkci (Mráz s dcerou odjede a pak se zase vrátí). Jistě, i tentokrát se akce promítne do zmíněného úředního rozpuštění týmu komisařky Výrové — a dokonce má dopad i na rozuzlení případu, u něhož by jinak Mráz nebyl a nemohl v klíčový okamžik zastřelit Mitnera. Ovšem prvotní motivace je nakonec opět soukromá: tým se postaví s vědomím profesního rizika za vydíraného Mráze, a právě toto vydírání nakonec odhalí mantinely hodnotového pragmatismu Barana, který se obrátí proti Klestilovi. Podobně jako v případě Výrové (v osobním rozhovoru s Vitoušem) a Horové (ve vyvrcholení vztahu s Termerem) je přitom i Mrázovo vydírání zasazeno do třetí epizody — a bezprostředně následuje po sedmnácté scéně, ve které Kristýna Horová práskne dveřmi doslova i přeneseně za svým vztahem s Termerem.

Potlačované i zdůrazňované aspekty stylu MODRÝCH STÍNŮ

Ačkoli se tento analytický text dosud soustřeďoval především na vyprávěcí způsoby na pozadí některých postupů kriminální fikce, nelze pominout, že MODRÉ STÍNY se v souvislostech trojice dosud natočených děl DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE, ale i v souvislostech současných tuzemských krimiseriálů jeví být zvláštními rovněž svým stylovým pojetím. Hovořím-li o *stylu*, míním tím soubor technických prostředků a estetických postupů, které



obr. 16



obr. 17



obr. 18



obr. 19

tvůrci ve svém díle využili, aby dosáhli určitých účinků. Textura MODRÝCH STÍNŮ jistě na první pohled působí členitě a provokativně, protože filmařské postupy vystupují do popředí a utvářejí vlastní komplexní vzorce.²⁰⁾ Provokativnost ale zaprvé nespočívá ve výběru prostředků, nýbrž v jejich kombinaci a funkcích. Zadruhé lze pozorovat srovnatelný princip účelného potlačování a zdůrazňování, jaký byl vysvětlen výše v případě vyprávění a konstrukce fikčního makrosvěta. Zatřetí se nabízí otázka, nakolik je významná umělecká motivovanost stylu v případě audiovizuální kriminálky vlastně opravdu výjimečná — i když se s ní nesetkáváme u současného tuzemského krimiseriálu.

V MODRÝCH STÍNECH můžeme pozorovat decentralizované inscenování figur, časté snímání figur z profilu či zezadu, extrémní narušování okrajů rámu, kontrast dvoupólových velikostí rámování ve stříhové skladbě, kontrast mezi malými a velkými hloubkami pole, sebeuvědoměle se pohupující kameru, narušení konvenční srozumitelnosti dialogu či relativně vyprázdňené kompozice jako zátiší, prostředí města, hrdinové hledící z okraje rámu do mimoobrazového prostoru.

Samy o sobě ovšem nepředstavují tyto prostředky nic, co by televizní diváci dlouhodobě nepovažovali za běžnou součást stylového rejstříku tuzemských (zdaleka ne jen) kriminálních seriálů. Kupříkladu hned první záběry KRIMINÁLKY ANDĚL (2008–2014) obsahují značnou část vyjmenovaných rysů: jsou pohyblivé, těkavé, relativně dlouhé, snímané výrazně prostorově deformativními objektivy, kompozičně decentralizované a stavějící obličej postavy na samý okraj rámu či mimo něj. Mají potlačenou jasnost barev a takřka jíc nerealisticky působící zvuk typu nemotivovaného hučení či barevně zkreslených dialogů. Ovšem u KRIMINÁLKY ANDĚL tyto prostředky neprovokují, protože posilují kompoziční motivaci: navozují pocit, že postavy jsou součástí tísnivého prostoru, v němž jim hrozí nebezpečí a mají málo času. Významové těžiště oněch úvodních obrazů první epizody KRIMINÁLKY ANDĚL tvoří navíc peníze ukládané do trezoru a matka s malým dítětem. Když vzápětí objekt někdo přepadne, jsou ustavené jak příčinný motiv zločinu (peníze), tak perspektiva usnadňující emocionální napojení (matka s dítětem).

Jinak řečeno, co potenciálně provokuje v MODRÝCH STÍNECH, nejsou samotné prostředky, nýbrž relativní nekonvenčnost jejich využití. Na jedné straně styl MODRÝCH STÍNŮ poskytuje divákovi ty prvky, které potřebuje vědět (kdo to je, jak vypadá, s kým hovoří, v jakém prostoru), případně posiluje některé výrazové rysy prvků světa (prostorová rozlehlost kaple, dusivost sauny, neútlunost pracoven, odosobněnost kvestorovy kancelá-

20) V této souvislosti srov. rozhovor s režisérem Viktorem Taušem „Rozhodl jsem se zvednout lidi ze židle, říká režisér MODRÝCH STÍNŮ Tauš“, který nabízí i cestu k autorské interpretaci: „Rychlost natáčení TV minisérie nás přiměla pracovat s vizualitou pouze konceptuálně. Na její platformě jsme pak pracovali ryze intuitivně. Ten koncept v případě MODRÝCH STÍNŮ tkvěl především ve dvou věcech: v dekompozicích a přexpozici, ve které postavám, a tedy ani divákovi, není nic skryto. Vše je až agresivně přítomné. Dekompozice vychází z mého zájmu o vztah člověka a architektury. Věřím, že kompozičně se z tohoto vztahu dá vyčíst stav společnosti. V případě MODRÝCH STÍNŮ architektura navíc personifikuje korupci. Chtěli jsme proto snímat především ji, a lidi s jejich osudy vidět v dekompozici, nahodilě a nepodstatně v tom vztahu.“ Viz Hedvika Petřelková, Rozhodl jsem se zvednout lidi ze židle, říká režisér MODRÝCH STÍNŮ Tauš. Lidovky.cz, 18. března 2016, on-line: <http://www.lidovky.cz/rozhodl-jsem-se-zvednout-lidi-ze-zidle-rika-reziser-modrych-stinu-taus-13g-/kultura.aspx?c=A160317_140556_ln_kultura_hep>. Můj rozbor stylových voleb je ale veden spíš snahou nabídnout určité funkční vysvětlení a zasazení do obecnějších tradic než ambicemi tyto postupy abstraktně vykládat (ať už implicitně v souladu se záměry tvůrců či symptomaticky v souladu s reprezentovanou ideologií).

ře). Na druhé straně, pokud jde o konkrétní zprostředkování těchto prvků, často se hned několika způsoby nenásledují zavedené taktiky, jimiž bývá divák v audiovizuální fikci časoprostorově i dějově orientován. Nezachovává se totiž princip funkční ekvivalence a zdůrazňují se ozdobné rysy stylu jako takového.

Jak už jsem naznačil výše, budeme-li uvažovat o všeobecně preferovaných volbách, jak filmařsky vystavět scénu, určující nejsou tolik konkrétní prostředky a postupy (úhly snímání, kompozice a povaha střihu, zvukové aspekty, aj.), nýbrž jejich vzájemná funkční spolupráce. Zpravidla se usiluje o zprostředkování potřebných informací o fikčním čase, prostoru a dění natolik sjednoceným, vyváženým a srozumitelným způsobem, aby si divák pokud možno neuvědomoval proces zpracovávání textury díla do své mentální představy fikčního (makro)světa a v něm probíhajících událostí. Není proto klíčové, jaké prostředky filmaři použijí, ale nakolik se jim ve vzájemné funkční spolupráci podaří tomuto ideálu přiblížit.²¹⁾ Když jeden postup vystoupí do popředí (rychlý či naopak žádný střih), ostatní se mu přizpůsobí do takové míry, aby se funkční jednotka zachovala. U rychlého střihu je tak položen třeba větší důraz na zvukovou kontinuitu a na návodné prvky uvnitř rychle se střídajících záběrů. U dlouhého záběru sice chybí střih, ale jeho roli při vedení pozornosti zpravidla nahradí pohyb odpoutané kamery, srozumitelné přestřování mezi plány, zvuková perspektiva a dílčí vodítka typu světla, stínu či barev.²²⁾ Jak ukázal příklad KRIMINÁLKY ANDĚL, různorodé a samy o sobě třeba i výstřední postupy ve vzájemné spolupráci nejen poskytují maximum informací, ale zároveň usilují tvořit onen takřikající organický jednotný, ve vztahu k vyprávěnému příběhu, zprostředkovanému světu a emocím postav maximálně návodný soubor prostředků, jehož si divák pokud možno nemá všimnout.²³⁾

MODRÉ STÍNY na jedné straně poskytují informace, které divák z výše uvedených důvodů potřebuje, ovšem ve vztahu k organické jednotě jsou *rozrušující*. Potenciální spolupráce využitých prostředků je totiž často buď *zdůrazněná* (takže ozdobně upozorňují samy na sebe), anebo *potlačená* (takže nezachovávají hladkost přechodů od vodítka k vodítku). Důležité ovšem je, že na ozdobnou přebujelost stylových podnětů si lze divácky rychle zvyknout — a i MODRÉ STÍNY v tomto ohledu vytvářejí analyticky inspirativní stylové vzorce. Jakkoli však tyto vzorce ve vztahu k obecnějším normám možná působí excesivně, v umělecké soustavě díla samotného rychle nabydou svých rolí a jejich zdůrazňující role se vytrácí, například rozmanitě používané ostré protisvětlo v uzavřených prostorách v kombinaci s dojmem přeexponování obrazu. Na druhé straně potlačovaný styl vede k tomu, že divák nedostává vše, co by očekával, protože informace mu chybí a zároveň

21) David Bordwell hovoří o funkční ekvivalenci prostředků a postupů klasického stylu, srov. David B o r d w e l l – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 9.

22) Dobrymi příklady jsou v současné populární kinematografii velmi dlouhé a prostorově i množstvím rozvíjených akcí velmi členité záběry v začátcích filmů GRAVITACE (2013) a ŽIVOT (2017). Roli střihu v nich přebírají právě pohyb kamery, práce s hloubkou pole, zvuková vodítka a důraz na prvky v mizanscéně, takže funkční sjednocenost zůstává zachována, ačkoli se filmaři ve vesmírném beztížném prostoru nemohou plně spolehnout na standardní vodítka jako „nahore“ a „dole“.

23) Jak píše v podobných souvislostech Roman Jakobson s Jurijem Tyňanovem, jde o model „ponechávající možnost jistého — byť i ohraničeného — počtu řešení, nikoli řešení jediného“. Roman J a k o b s o n – Jurij Tyňanov, *Problémy zkoumání literatury a jazyka*. In: Roman J a k o b s o n, *Poetická funkce*. Praha: H&H 1990, s. 36.

přebývají. Když bude kamera minutu staticky dlít na jednom stromě před domem, dostaneme coby diváci jak velmi málo informací (strom, dům, detaily zpřesňující možný sociální status atd.), tak příliš mnoho informací (jsme nuceni soustředit se buď na extrémní titěrnosti, nebo přesunout pozornost od zjevných vlastností objektů či obrazu, potlačit primárně účelové zpracování dat a přemýšlet asociativně).

V obou případech zdůrazňovaného i potlačovaného stylu jde o postupy, které jsou sice s žánrovou kinematografií spojované, ovšem jen konvenčně. Například v souvislosti s vytěžováním abstraktnějších informací, když dostaneme lepší vhled do nitra postavy, jejího fyzického rozpoložení či v nás scéna vyvolá zvláštní náladu. V MODRÝCH STÍNECH takovou žánrově konvencionalizovanou roli plní výškově i barevně zesílený zvuk tikajících hodin během klíčové scény podvodu vyšetřovacího týmu na kvestora Jonáše. Tikot hodin zprvu ovládne bezmála celý zvukový prostor, nutí nás uvědomovat si ubíhající čas a posiluje napětí plynoucí z otázek, zda všechny na určité časy naplánované kroky jejich plánu vyjdou. I v tomto případě ale platí, že neslábnoucí zvuk hodin se po chvíli stane jen stěží vnímatelným — a vystoupí do popředí divácké pozornosti paradoxně opět až ve chvíli, kdy utichne, a scénu útoku na Kristýnu Horovou ovládne pro změnu nečekaně tíživé ticho.²⁴⁾

MODRÉ STÍNY přitom soustavně pracují s oběma těmito aspekty — zdůrazněným i potlačeným stylem —, přičemž všeobecně lze říci, že na úrovni scén dostává divák zpravidla všechny důležité informace, které potřebuje, aby porozuměl dané scéně, dané epizodě či epizodám následujícím — ovšem nedostává je nutně na úrovni záběrů a vztahů mezi záběry.²⁵⁾ Vezměme si například hned první scénu rozhovoru Chalupy s Březinou, tedy obou zavražděných. Rozvržení scénického prostoru rozrušuje vztahy mezi plány, mění se úhly i rovina rámování, které je navíc ve vztahu k figurám decentralizované a napříč stříhy prostorově nesoudržné, nehledě na nepříjemně bodavé světlo zářivek v mizanscéně. Pokud by platil princip funkční ekvivalence, nedostatek vyžadovaných prostorových informací a narušená plynulost střídání stříhových úhlů by byly vyváženy naopak zdůrazněnou srozumitelností a jasností dialogů. Jenže ne, promluvy se v rozlehlém prostoru tříští, přičemž kontinuální srozumitelnost slov ztěžuje i živá chrámová hudba v pozadí. Na konci scény ovšem divák získá všechny informace, které potřeboval vědět. A naopak, jindy sice divák MODRÝCH STÍNŮ dostane okamžitě dostatečné množství informací k porozumění příběhu a fikčnímu světu, ovšem styl ho nutí soustředit pozornost i na ty svoje rysy, jež mu (a) žádné snadno zpracovatelné doslovné významy nezprostředkovávají, (b) neposkytují abstraktnější napojení se na vnitřní stav postavy. Divák se tak může cítit zmaten, pokud jsou polodetaily a polocelky hovořících postav náhle vystřídány extrémně vzdáleným rámováním, které není jednoznačně odůvodněno. Vezměme si třeba náhlý stříh na vzdále-

24) Srov. též televizní film Jana Bušty BYT (2004), v němž po celé trvání díla zní ve zvukové stopě dýchání unesené české dívky uzavřené v truhle anglického bytu, ve kterém ji zrovna hledají policisté... Ačkoli se stylově excesivní soustavné dýchání postavy podílí na účinku díla, velmi brzy je zřejmě přestaneme vnímat, protože jako parametr je přebíjeno dalšími informacemi.

25) Jistě, jak ukázal třeba nečekaně klasický nástřih po ose na všeríkající detail tváře Termerové ve chvíli, kdy její muž po osudové hádce odešel (byť žel ne úplně natrvalo, viz obr. 4), případně celková vypravěčsky promyšlená stylová výstavba výše analyzované patnácté scény třetí epizody, provokativnost stylu je i nadále podřízena srozumitelnosti postavám, dění a světu.

né rámování při rozhovoru Barana a Kles-tila u bazénu ve čtvrté scéně první epizody (obr. 20–23). Nikdo oba intrikující muže nesleduje, nikdo se na opačném konci plo-várny neobjeví, ke střihu na záběr ve vzdá-leném rámování není dokonce snadné — kdybychom o to tedy usilovali — přiřadit žádný jednoduše pojmenovatelný symbo-lický význam.

Záměrně jsem přitom vybral právě tyto dvě z úvodních scén, protože v nich vidím jednu z odpovědí na otázku, v čem lze hle-dat klíč k pravidlům oné umělecky motivo-vané hry s rozrušujícím stylem MODRÝCH STÍNŮ. Jejich parametrem je *dialog*, rozho-vor dvou či více postav... A možnosti jeho filmařské reprezentace jako by se MODRÉ STÍNY pokoušely takříkajíc znovu-vyna-lézt. Jako by snímání rozhovoru tvůrci po-jali coby uměleckou výzvu, která není zá-vislá na žánrových mantinelech detektivky — ale zároveň jejich vnitřně dialogická po-vaha pro podobnou filmařskou hru nabízí řadu příležitostí.

Rozmanitost v řešení dialogů dobře de-monstruje dvaadvacátá scéna třetí epizody, ve které se Výrová snaží od policejního ře-ditele získat neformální posvěcení akce svého týmu na chycení Jonáše do léčky. Scéna trvá 125 sekund a je rytmicky rozdě-lena do pěti fází v délce trvání mezi dvace-ti a třiceti sekundami, z nichž se pyrami-dálně střihem i rámováním stylově variují (a) první fáze a pátá fáze, (b) druhá fáze a čtvrtá fáze — přičemž třetí fáze je natoče-na v jednom dlouhém dvojzáběru. Součas-ně tvoří vzájemné tematické variace první a druhá fáze (po třech jednozáběrech v zr-cadlové variaci: ABA, BAB) a fáze třetí a čtvrtá (dva záběry, velký ustavující celek jako přechod mezi nimi, dva záběry v zrca-dlové variaci: BA-C-AB). Podívejme se ale na scénu a její stylové řešení o něco detail-něji.



obr. 20



obr. 21



obr. 22



obr. 23



obr. 24

	Ředitel (A)	Výrová (B)	Oba (C)	VZOREC
1. FÁZE	2	1	0	A/B/A
2. FÁZE	1	2	0	B/A/B
3. FÁZE	0	0	1	C
4. FÁZE	1	1	1	B/A/C ₁
5. FÁZE	1	1		C ₂ /A/B

První fáze dvaadvacáté scény se věnuje případu vydírání Pavla Mráze, který s dcerou po domluvě odjel pryč, aniž by tím cokoli nahlásil vyšším místům. Nejdříve vidíme ve velkém celku s dominujícím prostředím policejního ředitele (**obr. 24**), který hovoří k Výrové — což lze v daný okamžik pouze tušit, protože celá scéna je prostorově budována především konstruktivním střihem a ustavující záběr přichází až coby svého druhu *intermezzo* překlenující čtvrtou a pátou fází. Policejní ředitel vyčítá komisaře zbrkllost jednání, načež přichází střih na Výrovou, jež stojí nejdříve zády ke kameře (**obr. 25**) a až s pronášenou odpovědí se otočí (**obr. 26**): „Potřebovali jsme prostě jednat rychle a nečekat, až se všechno zúraduje. A pak po té záležitosti s kapitánem Baranem si vůbec nejsem jistá, komu můžu věřit. Já se chci prostě spoléhat na svoje lidi.“ Výrová je snímána v celku — ovšem zatímco ředitel byl v obrazovém prostoru potlačen, sedě u spodní pravé strany rámu, Výrová je kompozičně mnohem výraznější, když se pohybuje v rámci levé poloviny rámu (**obr. 27**). Frontalita obou kompozic posiluje výchozí distanc mezi postavami, potvrzený ještě jedním protizáběrem na ředitele, který Výrovou uštěpačně usadí: „Ale vy to nějak demonizujete.“



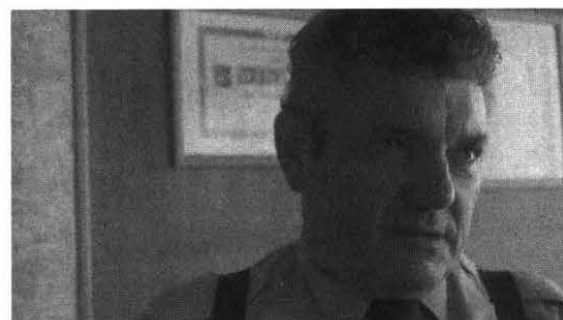
obr. 25



obr. 26



obr. 27



obr. 28



obr. 29

Tím se dostáváme do druhé fáze scény, kdy se od Mráze přejde k Jonášovi a k ožehavějším otázkám loajality: „Podívejte se, já vím jediné: kapitán Baran je vysoce neloajální. A na základě určitých indicií soudím, že aktivně spolupracoval s lidmi, kteří jsou předmětem našeho vyšetřování.“ Změní se přitom významně taktiky rámování. Obě figury jsou protentokrát snímány ve vzdálenostně odpovídajících polode-tailech s přibližně stejně velkým zastoupením v celku rámu. Zatímco je však ředitel zabírán v jednom statickém rámu (**obr. 28**), tento odděluje dva překvapivě dynamické záběry Výrové, navíc záběry směrově se variující: od tváře přes profil k zátylku (**obr. 29–30**), od zátylku přes profil k tváři (**obr. 31–32**) — s lehkým odjezdem (**obr. 33**).

Postupné vzájemné přibližování se postav v závislosti na houstnoucí atmosféře scény vyvrcholí v jediném, dlouhém záběru třetí fáze scény. Začíná jako kompozičně silně nevyvážený záběr z profilu, kdy z levé půlky rámu do pravé ředitel netrpělivě poznamená, že Baran se přece na případu už nepodílí (**obr. 34**). Pro Výrovou však je otázka loajality především způsobem, jak přejít k jádru věci — a tento přechod od oficiálního rozhovoru k rozhovoru mimo záznam je dostatečně zdůrazněn tím, jak agresivně zprava do prostoru rámu vstoupí (**obr. 35**): „Zajímá mě ještě jedna věc, pane řediteli. Co když je kvestor Jonáš za ty vraždy opravdu odpovědný? Co když získám definitivní důkaz, že ano — a že se to všechno dalo s požehnáním ministra vnitra. Jak se k takovému závěru vyšetřování postavíte, pane řediteli?“ Kopírovala-li by třetí fáze scény taktiku záběru/protizáběru fáze druhé, následoval by patrně střih na detail ředitele... ovšem díky přechodu k dlouhému dvouzáběru se dosáhne mnohem silnějšího účinku prostým lehkým



obr. 30



obr. 31



obr. 32



obr. 33



obr. 34

přiblížením se tváře policejního ředitele k tváři Výrové (**obr. 36**), ztišením hlasu a silnějším důrazem na jednotlivých slovech: „Paní doktorko, uvědomujete si vůbec, na co se mě ptáte?“

V páté fázi se vrací detailní záběry/protizáběry, ovšem drobné půlkruhové objekty tentokrát akcentují hereckou expresi obou dvou. Výrová odvětí: „Kdybych si to neuvědomovala, tak se vás takhle přímo neptám. Já prostě potřebuju vědět, jestli mě podržíte, když půjde do tuhýho.“ (**obr. 37–38**) Následuje stříh na ředitele: „Vy něco chystáte, že? Vy jste něco zjistila.“ (**obr. 39–40**) Když se přitom Výrová nenechá odbýt a opakovaně vyžaduje odpověď, její hlas zazní jen z mimoobrazového prostoru — aniž by kamera opustila ředitelovu tvář, protože kontinuitu jeho reakce by jakýkoli informativní prostřih narušil: „Až budete mít takové důkazy, že budete chystat zadržení, přineste je. Pak vám odpovím.“ Následuje nečekaný stříh na velký, ustavující celek — kdy se od sebe obě postavy po vypjatém rozhovoru váhavě vzdálí (**obr. 41–42**). Tím by scéna mohla skončit, ale dlouhé ticho přeruší ředitel a posune jednání do šesté fáze, epilogu variujícího větu, již pronesla Výrová už dříve: „Já už možná senilním. [stříh na ředitele, **obr. 43**] Ale já si opravdu nedovedu představit, že by ministr vlády této země byl zapleten do vražedného komplotu.“ Následuje protizáběr na Výrovou, která jen popojde do popředí a významně se usměje (**obr. 44–45**). Oba poslední záběry scény přitom otevřeně variují její první dva záběry (viz **obr. 24–27**) — a kompozičně ji uzavírají.

Rozebraná dvaadvacátá scéna třetí epizody by jistě mohla být natočená klasickou stříhovou skladbou, v níž by se po ustavujícím záběru zařadily záběry/protizáběry v čím dál detailnějších rámech, čímž by se nenápadně korigovalo její emocionální vy-



obr. 35



obr. 36



obr. 37



obr. 38



obr. 39



obr. 40



obr. 43



obr. 41



obr. 44



obr. 42



obr. 45

znění. MODRÉ STÍNY oproti tomu následují onu taktiku hledání rozmanitosti ve stylovém řešení rozhovorů postav, čímž dovedné tematické členění scény neskrývají, nýbrž zdůrazňují a činí z něj ozdobnou součást hry.

Platí ovšem, co bylo jinými slovy řečeno výše: ať už je volba výstřední či tlumená, ať už se v logice té či oné scény dodržuje či nedodržuje klasické pravidlo osy, střídání protizáběrů nebo využívání záběrů reakcí postav, případně jsou okázale odrámované jednající figury v rozporu se zvyklostmi okázale soustředovány na ten okraj rámu, jehož směrem hovoří, nakonec jsou prostorové, časové i kauzální vztahy vždy srozumitelné. Sama stylistická reprezentace rozhovoru se tak stává složitým parametrem, jehož další vysvětlení přesahuje ambice tohoto textu, protože už nesouvisí s rolí MODRÝCH STÍNŮ coby kriminální fikce.

Závěr

Potlačované vyšetřování obou vražd, jejichž pozadí hrdinové vlastně nikdy v plné míře nerozkryjí, se funkčně doplňuje se zdůrazňovaným soukromím. Obecně řečeno, první epizoda vyšetřování ustaví; ve druhé epizodě se vyšetřování dostane do slepé uličky

a rozostří se na pozadí politických dějin makrosvěta; ve třetí epizodě se pozornost otevřeně přesune k vyšetřovatelům coby soukromým osobám s vlastními traumaty, slabostmi a hodnotovými vzorci... a v závěru se zcela nezávisle na nich odhalí vrah Mitner a přesune perspektiva k dosud vyšetřovanému Jonášovi; ve čtvrté epizodě právě Jonáš celý případ racionálně vyřeší a vysvětlí — a hrdinové vlastně do samého závěru nepochopí, co a proč se skutečně v rámci vyšetřovaného případu odehrálo. Víceméně každý z nich ovšem projde jak (a) rozumově zdůvodnitelnou hodnotovou relativizací systému, pro nějž v makrosvětě pracují, tak (b) významným poznáním sebe sama — a to včetně Pavla Mráze, který se musí vyrovnat se zastřelením člověka, a Vojty Kubíka, odhalujícího vlastní lásku ke Kristýně (motiv, který je subtilně rozvíjený i v PĚTI MRTVÝCH PSECH).

To není samo o sobě tak výjimečné a podobné motivy nacházíme i jinde v současné kriminální fikci, ovšem v souvislosti s introspektivními motivy, jako jsou depresivní stavy postav, vnitřně trýznivá ztráta víry ve smysluplnost systému a zjevná subjektivizace vnímání okolního světa, a zároveň bez toho, aby se tak zjevně potlačovala dominance vyšetřování případu vražd/y. Jinak řečeno, lze najít alternativy v severských literárních i audiovizuálních kriminálkách (INSOMNIE, 1997; WALLANDER, 2005–2013; u nás je dlouhodobě vlivná rovněž tradice levicových detektivek, např. romány od dvojice Per Wahlöö a Maj Sjöwall), v amerických existenciálních kriminálkách (TEMNÝ PŘÍPAD, 2014–2015) či v některých mezinárodně ambiciózních žánrových filmech (TAJEMSTVÍ JEJÍCH OČÍ, 2009; MOKŘINA, 2014). Jenže ve fikčním makrosvětě MODRÝCH STÍNŮ nikdo z ústředního týmu sebelítosti nepropadá a postavy dávají přednost ryzí rozzuřenosti před bolestí a subjektivizujícím ponořením se do vlastních traumat. K paranoidním vysvětlením fungování makrosvěta se navíc staví pochybovačně, která vyplývá i z oné dvakrát různými postavami během třetí epizody pronesené věty: „Já si opravdu neumím představit, že by ministr vlády této země byl zapleten do vražedného komplotu.“ Jak bylo napsáno výše, jestli lze někde hledat vyprávěcí i tematickou tradici, již DETEKTIVOVÉ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE — ať už záměrně, či nezáměrně — rozvíjejí a již MODRÉ STÍNY svým okázalým důrazem na soukromé aspekty postav na úkor samotného vyšetřování ozvlášťují, hledejme ji krom estetických norem britské literární školy v tuzemských zdrženlivých detektivkách.

Samy o sobě nejsou ani ony provokativní aspekty stylu v kriminálním žánru tak překvapivé. Jím v různých modifikacích uplatňovaný vývojový vzorec vyšetřování, kdy postava s pověřením klást lidem všetečné otázky pátrá po okolnostech a příčinách zločinu, je sám o sobě natolik zavedený, osvojitelný a kognitivně následovatelný, že vlastně napříč dějinami kinematografie uvnitř svých mantinelů vybízí k ozvlášťování — a to nejen vyprávěckému, nýbrž i stylovému. Navzdory nadvládě principu funkční ekvivalence hollywoodského stylu klasické studiové éry se kupříkladu právě detektivkám podařilo (ať už v mezích tzv. filmu noir, nebo mimo ně) nejvýznamněji experimentovat s výstředními možnostmi složitěho vyprávění, kontrastního osvětlování či hlediskového záběru (např. DÁMA V JEZEŘE, 1947). Televizní seriál MĚSTEČKO TWIN PEAKS (1990–1991) využil právě následování rámcujících postupů krimiseriálu k tomu, aby diváky komerční televizní stanice překvapil stylistickými i vyprávěcími postupy blízkými spíše evropskému uměleckému filmu — a seriály jako 24 HODIN (2001–2010) či KRIMINÁLKA LAS VEGAS (2000–2015) zejména díky srozumitelnosti samotného vyšetřovacího schématu zásadním způsobem posunuly všeobecné normy vnímání přípustnosti oněch sebestředných postupů, jež jsem

popisoval výše. Na rozdíl kupříkladu od CÍRKUSU BUKOWSKÉHO však v postupech stylové dekorativnosti MODRÉ STÍNY víceméně nenásledují vzorce současné zahraniční kriminálky — a třebaže používají inscenování ve velmi dlouhých záběrech,²⁶⁾ jejich taktiky rozvíjení akce v prostoru těchto záběrů se třeba velmi liší od první řady TEMNÉHO PŘÍPADU. V neokázalém používání dlouhých záběrů, od jejichž trvání odvádí pozornost silné kontrasty v mizanscéně a které kladou důraz na roli prostředí, se nicméně podobají oněm výše zmíněným Schulhoffovým detektivkám, které podle mých prozatímních zjištění platí za nejpomaleji stříhané české kriminální filmy své doby.²⁷⁾

Jestli jsou však něčím MODRÉ STÍNY inspirativní coby dílo spadající na jedné straně do příhod DETEKTIVŮ OD NEJSVĚTĚJŠÍ TROJICE a na druhé straně do kriminálního žánru jako takového, je to schopnost na poli vyprávění, výstavby fikčního makrosvěta i práce se stylistickými postupy dovedně zdůrazňovat nečekané a potlačovat předpokládané. A to aniž by přestaly být srozumitelnou kriminální fikcí — jakkoli vyšetřovaný případ nakonec rozlouskne hlavní podezřelý a detektivy jejich pátrání dovede k důležitým odpovědím na podstatné otázky... jež s vraždami nesouvisejí.²⁸⁾

Analyzované dílo:

Původní název: MODRÉ STÍNY. **Režie:** Viktor Tauš. **Námět:** Michal Sýkora (román). **Scénář:** Petr Jarchovský. **Kamera:** Martin Douba. **Střih:** Alois Fišárek. **Zvuk:** Lukáš Moudrý. **Hudba:** Petr Ostrouchov. **Výtvarník:** Jan Kadlec. **Výtvarnice kostýmů:** Michaela Horáčková Hořejší. **Dramaturg:** Jan Štern. **Hrají:** Klára Melišková (Marie Výrová), Stanislav Majer (Pavel Mráz), Miroslav Krobot (Viktor Vitouš), Tereza Voříšková (Kristýna Horová), David Novotný (Baran), Tomáš Dastlík (strážmistr Kubík), Martin Huba (Jonáš), Martin Pechlát (Termer), Viktor Tauš (Mítner), Matouš Rajmont (Klestil), Jiří Štrébl (policejní ředitel), Andrei Toader (strážmistr Pacák), Martin Šulc (Smrkovský), Věra Hlaváčková (Hrubá), Dana Pešková (sekretářka Jonáše), Eva Jeníčková (Termerová), Nataša Burger (Lydia), Radim Špaček (Mařák), Vladimír Obšil (Chalupa), Stanislav Gerstner (Březina), Ladislav Trojan (Lípa), Nela Bušková (Adéla Mrázová), Alexander Borodin (spolužák Adély),

26) Podle mého měření jde průměrná délka záběrů epizod MODRÝCH STÍNŮ od 6,4 sekundy v první epizodě, což je lehce pomalejší než norma, přes překvapivě pomalé 8,6 sekundy a 8,2 sekundy druhé a třetí epizody až k mimořádně pomalému střihu epizody závěrečné, v níž každý záběr trvá průměrně 10,7 sekundy. Pro srovnání PŘÍPAD PRO EXORCISTU má průměrné délky záběrů epizod 5,6 s – 5,3 s – 6,3 s a PĚT MRTVÝCH PSŮ pak 6,5 s – 6,6 s – 5,6 s Pro představu o obecnějších normách, do pomalejší retro-podoby stylizovaná BOHÉMA (2017) se průměrnou délkou záběru epizod pohybovala od 5,1 s do 5,8 s Všechny hodnoty viz <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>.

27) Po STRACHU se střihem průměrně každých 15,8 sekund se v dalších Schulhoffových detektivkách střih výrazně zpomaloval: ve snímku VRAH SKRÝVÁ TVÁŘ se stříhalo průměrně každých 23,4 sekund, v DIAGNÓZE SMRTI každých 27,8 sekund, ve filmu PO STOPÁCH KRVE každých 29,3 sekund a snímek VÍM, ŽE JSI VRAH... dokonce se svými 180 záběry obsahuje střih průměrně jen každou 31,7. sekundu. Hodnoty, stejně jako počty záběrů, viz <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>. Jakkoli ale může být pozoruhodná korelace těchto filmů s MODRÝMI STÍNY nejen v rovině vypravěčského uchopení zdrženlivé detektivky, nýbrž i v rovině její kompoziční realizace v dlouhých záběrech (vzhledem k dobovým normám), naše poznání dlouhodobých stylistických proměn a konstant v pojetí tuzemské audiovizuální detektivky je zatím příliš omezené na to, aby bylo možné prokazatelně hovořit o kontinuitách konkrétních řešení.

28) Za poznámky, opravy a doplnění k rukopisu studie děkuji Lucii Česálkové, Jance Kokešové, Michalu Sýkorovi a inspirativním podnětům vzešlým z anonymního recenzního řízení.

Roman Mrázik (MUDr. Anděl), Pavel Šimčík (kaplan), Dita Kaplanová (sekretářka katedry), Jarmila Vlčková (sekretářka Mitnera), Jiří Lábus (Lautner), Radka Fiedlerová (Lautnerová), Krupa (Vojtěch Lipina), Jana Kubátová (archivářka), Martin Jirouš (MUDr. Arpád), Ivan Martínek (Gelnar), Vendula Hlášková (barmanka). **Výroba:** Česká televize. **Premiéra v České televizi:** 28. 2. 2016 (první epizoda), 6. 3. 2016 (druhá epizoda), 13. 3. 2016 (třetí epizoda), 20. 3. 2016 (čtvrtá epizoda). **Průměrná délka záběru:** 6,4 sekundy (první epizoda), 8,7 sekundy (druhá epizoda), 8,2 sekundy (třetí epizoda), 10,7 sekundy (čtvrtá epizoda), 8,2 sekundy (celek).

Citované filmy a seriály:

105 % alibi (Vladimír Čech, 1959), *13. revír* (Martin Frič, 1947), *24 hodin* (24; 2001–2010), *Alibi na vodě* (Vladimír Čech, 1965), *Bohéma* (Robert Sedláček, 2017), *Byt* (Jan Bušta, 2004), *Cirkus Bukowsky* (Jan Pachtl, 2013–2014), *Četnické humoresky* (Antonín Moskalyk, Pavlína Moskalyková, 1996–2007), *Ďáblova lest* (Jiří Strach, 2009), *Dáma v jezeře* (Lady in the Lake; Robert Montgomery, 1947), *Detektivní případy kanceláře Ostrozrak* (Karel Smyczek, 2000), *Diagnóza smrti* (Petr Schulhoff, 1979), *Dobrodružství kriminalistiky* (Antonín Moskalyk, 1989–1993), *Drvoštěp* (Karel Lamač, 1922), *Gravitace* (Gravity; Alfonso Cuarón, 2013), *Hříšní lidé města brněnského* (Jiří Sequens st., 2000), *Hříšní lidé města pražského* (Jiří Sequens st., 1968), *Insomnie* (Insomnia; Erik Skjoldbjærg, 1997), *Kde alibi nestačí* (Vladimír Čech, 1961), *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), *Kriminálka Las Vegas* (CSI: Crime Scene Investigation; 2000–2015), *Kriminálka Anděl* (2008–2014), *Krok do tmy* (Martin Frič, 1938), *Mokřina* (La Isla Mínima; Alberto Rodriguez, 2014), *Labyrint* (Jiří Strach, 2015–), *Life on Mars* (2006–2007), *Malý pitaval z velkého města* (Jaroslav Dudek, 1982–1986), *Městečko Twin Peaks* (Twin Peaks, 1990–1991), *Na kolejích čeká vrah* (Josef Mach, 1970), *Na konci města* (Miroslav Cikán, 1954), *Otrávené světlo* (Karel Lamač, Jan Stanislav Kolár, 1921), *Padělek* (Vladimír Borský, 1957), *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944), *Pět mrtvých psů* (Jan Hřebejk, 2016), *Po stopách krve* (Petr Schulhoff, 1969), *Profesionálové* (The Professionals, 1977–1983), *Případ pro exorcistu* (Jan Hřebejk, 2015), *Případy prvního oddělení* (Dan Włodarczyk, Peter Bebjak, 2014–2016), *Rapl* (Jan Pachtl, 2016–), *Strach* (Petr Schulhoff, 1963), *Svět pod hlavou* (Marek Najbrt, Radim Špaček, 2017), *The Sweeney* (1975–1978), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Tajemství jejích očí* (El Secreto de sus ojos; Juan José Campanella, 2009), *Temný případ* (True Detective; 2014–2015), *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923), *Vím, že jsi vrah...* (Petr Schulhoff, 1971), *Vrah skrývá tvář* (Petr Schulhoff, 1966), *Wallander* (2005–2013), *Ztracená brána* (Jiří Strach, 2012), *Život* (Life; Daniel Espinosa, 2017).

Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D. (1982)

Odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, narativní taktiky hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a zákonitosti výstavby velmi dlouhých filmů. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz), spravuje svou filmovou databázi počtů a průměrných délek záběrů (douglaskokes.cz/pdz) a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016). (Adresa: douglas.kokes@gmail.com).

SUMMARY

MODRÉ STÍNY as a Restrained Detective Story
Emphasizing, Repression and Traditions of Crime Fiction

Radomír D. Kokeš

The study on the one hand analyses in detail the television series MODRÉ STÍNY (BLUE SHADOWS), and on the other hand it does so on the background of more general phenomena: a. The television cycle DETECTIVES FROM THE HOLY TRINITY, of which BLUE SHADOWS is a part, while deviating from some of its norms; b. the narrative and stylistic trends of contemporary Czech and international television crime fiction, with which BLUE SHADOWS surprisingly does not appear to communicate; c. the history of Czech detective films with focus on a specific narrative tradition recognized by this study and labelled *restrained detective film*, which has developed at least since 1940s. With its narrative solutions, BLUE SHADOWS seem to be an unusually intense variation on the restrained detective film: detectives never get to understand the background of investigated events, the solution cannot be deduced from presented clues, and the aim of narration is, above all, to observe the very ramified structure of fictional microworld. At the same time, the rarity of the composition of Blue Shadows lies in the gradual shift in emphasis from the investigation (first two episodes) to the private aspects of characters in the team of the superintendent Výrová (second two episodes). I claim that the central principle of narration in BLUE SHADOWS is *suppressing* the expected and *emphasizing* the unexpected elements, and it is possible to think similarly about the self-conscious stylistic organization of the series — it expectedly provides spectator with elements necessary to comprehend the story but clearly does not follow the principle of functional equivalence in the set of preferred artistic solutions and emphasizes decorative aspects of stylistic construction, which is revealed especially in the way filmmakers approach to dialogues among characters.

Potřebovali jsme vytvořit stroj, ve kterém by autoři mohli růst

Rozhovor s Radkem Bajgarem

Radek Bajgar (1962) absolvoval medicínu v Brně a do roku 1989 se živil jako psychiatr. V letech 1990–1992 studoval dokument na FAMU. Ve veřejnou známost vstoupil jako šéfredaktor *Reflexu* (1992–1993, pak opět 2015–2016). Roku 1994 založil a následně řídil redakci publicistiky TV Nova, kde se jako autor, režisér či moderátor podílel na pořadech jako *NA VLASTNÍ OČI* nebo *PROČ?*. V letech 2004–2006 autorsky a producenty rozjížděl projekt denní soap opery *ULICE*. V letech 2007–2012 působil jako ředitel vývoje formátů na TV Nova a stál u zrodu řady jejích seriálů (*KRIMINÁLKA ANDĚL*, *EXPOZITURA*, *SOUKROMÉ PASTI*, *COMEBACK*, *DOKONALÝ SVĚT*, *OKRESNÍ PŘEBOR*). V roce 2012 spolu s bývalým výrobním ředitelem Novy, manažerem Petrem Erbenem, založil společnost Logline Production, která vyrobila jeho celovečerní hraný debut *TEORIE TYGRA* (2016). Logline vyvinula a v koprodukcii s ČT vyrobila také Bajgarův seriál *NEVIDITELNÍ* (2014).

Následující rozhovor se nezaměřuje na Bajgarovu autorskou tvorbu, ale na jeho působení ve funkci šéfa vývoje na Nově. První část tohoto období lze označit za éru dosud největšího rozkvětu původní tvorby této soukromé stanice, která tehdy podle mnoha ohlasů v kvalitě seriálové produkce předstihla veřejnoprávní ČT. Původní

tvorba České televize naopak stagnovala — centrální redakční systém a management bývalého generálního ředitele Jiřího Janečka bývá spojován s obecným úpadkem seriálové nabídky a s klientelistickým způsobem výběru projektů. Poté, co na sklonku roku 2011 Janečka vystřídal bývalý ředitel Novy Petr Dvořák, který redakční systém nahradil tvůrčími producenty skupinami, následovala jej do ČT i řada jeho bývalých spolupracovníků, mimo jiné i šéf nového oddělení vývoje Jan Maxa, kreativní producenti Michal Reitler a Tomáš Baldýnský nebo dramaturg Tomáš Feřtek, pro ČT začal tvořit i Jan Prušinovský, který předtím na Nově zrealizoval svůj první, a mimořádně úspěšný, seriál *OKRESNÍ PŘEBOR*. Nabízí se tedy otázka, jaký vliv měl bývalý systém vývoje Novy na dvořákovskou decentralizaci vývoje v České televizi, včetně obnovy funkce kreativních producentů. Současný systém tvůrčích producentů skupin, a zvláště fungování programové rady ČT, má sice hodně kritiků mezi tvůrci i nezávislými producenty (viz článek Lucie Králové v tomto čísle *Iluminace*), nicméně v oblasti fikčních seriálů mu lze přičíst k dobru částečnou systematizaci kolaborativní práce na scénářích, rozvoj koprodukcí, nárůst kvantity a žánrové diverzity a podle řady pozorovatelů i kvality původní nabídky. Radka Bajgara jsem se

nejprve zeptal na změny, které na Nově počínaje ULICÍ zaváděl, a následně i na jeho hodnocení současného systému vývoje seriálů na ČT.

— — —

Než se dostaneme k oddělení vývoje nových pořadů, které jste na Nově od roku 2007 rozjížděl a které je hlavním tématem tohoto rozhovoru, rád bych se zeptal na to, co mu předcházelo — na denní seriál ULICE, na jehož počátcích jste se podílel jako hlavní autor a producent. Je možné jej chápat jako startovní moment dalších změn a předznamenání pozdější reorganizace vývoje?

Myslím, že ano. Dá se říct, že všechno začalo ULICÍ. Do té doby tady vůbec neexistoval kolaborativní způsob psaní. Když mi nabídli, abych ULICI postavil, neměl jsem žádné zkušenosti. Tak jsme se snažili jakýmsi pološpionážním způsobem zjišťovat, jak se vyrábějí britské a německé seriály, byli jsme se například podívat v Babelsbergu, jak se dělají GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN. Dnes se to nezdá, ale tenkrát všem připadal nápad, aby byl každý den hotový jeden díl, absurdní. Málokdo věřil, že to vůbec jde.

ULICE pro mě znamenala přijít na způsob, jak organizovat tým. Když píše jeden autor, tak je to jednoduché, protože ví, co má v hlavě. Kolaborativní způsob psaní vyžaduje nalezení technologického principu, na jehož základě bude více lidí pracovat na téže věci současně. U *daily soap* jednotlivé procesy nejdou po sobě, ale simultánně. Nejdřív se vymýšlí linky a scénosledy dílů, pak se píší scénáře, ale než jsou scénáře dopsané, už se píší další scénáře. Takže jsme hledali technologii psaní, zatímco můj kolega Petr Erben hledal způsob produkční organizace. Pak přišel druhý problém: jak vymyslet dramaturgickou stavbu, aby díly byly jednotné, aby se dalo plánovat nasazení lidí, aby jim byly srozumitelné honoráře. Všechna tato práce byla vykonána během asi jednoho a půl klíčového roku, kdy jsem s ULICÍ chodil spát a vstával, kolikrát jsem byl zoufalý, když se nedálo.

To, že má ULICE jedenáct let půldruhého milionu diváků, má tři důvody. První je morální: podařilo se přesvědčit lidi, že i taková blbost jako *daily soap* musí být dělána s péčí, bez přezíravého podceňování. Nejdříve bylo třeba si říct, o čem to vlastně bude. V té době v televizi z tohoto typu seriálů běžela jenom RODINNÁ POUTA, kde skupina postav soutěží o to, kdo je větší svině, a kdo je větší svině, bude mít víc peněz. Řekl jsem si, že něčemu podobnému nechci věnovat kus života. Tak jsme vymysleli jakési archetypální postavy a problémy, které mají normální lidé a řeší je normálním způsobem. Vy se nad tím zřejmě přezíravě usmějete, že je to celé blbost, ale není. ULICI sleduje půldruhého milionu diváků, kteří jsou ti nejovlivnitelnější, a když je budeme učit, že každý má dostat pěstití a kdo dostane dědictví, je king, tak takhle společnost bude vypadat. My jsme si řekli: ne, pojďme je učit, že problémy se řeší, že jsou složité a že všichni to máme složité a musíme spolu mluvit. Přizval jsem si scenáristy, se kterými jsem byl schopen trávit čas, které jsem měl rád. A tento duch tam zůstal dál. Takže první, etický důvod spočíval v tom, že neděláme věc, kterou pohrdáme.

Druhý důvod spočíval v dramaturgické technologii. První díly kolísaly nahoru dolů, obsahovaly málo věcí, nebo naopak moc věcí, splétali jsme v nich příliš mnoho dějů. Lámal jsem si hlavu, jak to vyřešit. Vymyslel jsem tabulku, do které se psal přesný recept, kolik to má obrazů, kolik linek, jak se linky vyměňují. Určil jsem daný počet linek, z nichž se ukrájí třídní epizody, přičemž každá má tři elementy: expoziční, komplikací a příběh dne. Každá má předepsaný počet obrazů, v každé něco začíná, něco kulminuje, něco se komplikuje. Je to jednoduchý návod k použití, který se při psaní ULICE používá dodnes. Produktu to dodá stabilitu a umožní plánování práce.

Další nový princip, který jsem zavedl u ULICE, byli specialisté na dialogy a na postavy, což zde také dříve nebylo. Na začátku jsme dělali přípravu dílu, a ten díl pak jako v Americe psal podle scénosledu scenárista. Já jsem si ale všiml, že po-

stavy nemluví stejně. Scenárista psal některé postavy dobře, jiné špatně. To je logické, protože padesátiletý, zkušený, noblesní autor napíše úchvatně roli Radka Brzobohatého, ale roli osmnáctileté pubertáčky nikoli. Mladý kluk zase napíše výborně děcka, ale nenapíše postavu Brzobohatého. Řekl jsem si: nechť jeden autor píše jen určitou linku a určité postavy. Ví, jak ty postavy mluví, zná kontinuitu, může se za ním přijít poradit dotyčný herec. A kompletní díl pak moje asistentka sestaví z několika linek podle scénosledu. Vypadá to zpupně, ale funguje to. Jasně, že pak ještě každý díl rewrituje scenárista, který tomu dá plynulost a opraví švy. Byli jsme průkopníky kolaborativního psaní v Česku, dnes to podobně dělá mnoho týmů, ale myslím, že nikdo takto brutálně.

Když říkáte „my“, tak myslíte koho?

Na začátku jsem byl sám s Petrem Erbenem, pak přibyla asistentka, pak Dušan Klein, autoři, produkční, do roka nás bylo třeba sto. Petr Erben a jeho kolegové utvářeli produkční systém, jak nastavit výrobu, studia, postprodukcí, aby vše spolehlivě odsýpalo a mohli jsme dodávat každý týden pět dílů. Já jsem měl na starost obsah a autorství, pracoval jsem se scenáristy a režiséry. Byli jsme pořád ve studiu, s herci i lidmi ze štábu.

Tímto systémem prošlo relativně dost scenáristů. Když jsme ULICI rozjeli a po půldruhém roce byla úspěšná, přišel na Novu Adrian Sarbu a rozhodl se vybudovat silné centrum developmentu. Petr Erben se stal ředitelem výroby, já jsem měl řídit development. Takže jednoho dne jsem opět seděl sám jen s asistentkou. Během dalšího roku jsem si tam přivedl hlavní spolupracovníky, jako byli Jan Maxa, Tomáš Baldýnský, Tomáš Feřtek, Tereza Kopáčová a další.

To byli vesměs lidé, kteří neměli televizní zkušenosti, vy sám, pokud jde o fikci, vlastně taky moc ne...

Ne, neměli jsme moc zkušeností, já jsem za sebou měl jen ten jeden úspěšný projekt. Vybral jsem si je takto záměrně: lidé, kteří to dříve nedělali, nemají špatné návyky. Pak na Nově panovala nějakou dobu příznivá situace, kdy tam na jedné straně působili Petr Dvořák a Milan Cimirot, kteří provozu dodávali ratio a stabilitu, drželi jej v zákonných mezích a na zemi, na druhé straně přišel velikášský, nesmírně inspirativní Adrian Sarbu, který na pevné zemi nestál, ale byl vzdělaný a tvořivý, věděl, že televize zvítězí, když bude mít nápady a dobrý content. Díky tomu jsem mohl rozjet souběžnou přípravu řady projektů, protože na jedné straně na Nově vládla kreativita, na druhé straně elementární pořádek v dobrém slova smyslu.

Následovalo několik produktivních let, kdy jsme do vývoje investovali spoustu práce a času. Nebylo to jako dnes, kdy komerční televize chtějí mít všechno hned. Ale ono to nejde hned, dá to práci. Začali jsme tvořit týmy pro jednotlivé projekty, Tomáš Baldýnský se pustil do přípravy COMEBACKU, zároveň jsme se rozhodli rozjet detektivní větev. Přivedl jsem Tomáše Feřteka, kterého jsem požádal, ať udělá několik prvních dílů KRIMINÁLKY ANDĚL, aniž bych tušil, že toho udělá přes padesát dílů a pak bude pokračovat v jiných kriminálkách v ČT. Prostě tenkrát to bylo zrovna potřeba. V detektivkách jsme navázali EXPOZITUROU, vyvíjeli jsme POLICII MODRAVA, která se nakonec natáčela až pod novým managementem. Současně jsem tak trochu využil narcismu Adriana Sarbua, který v Rumunsku udělal úspěšný cyklus *Women's Stories*¹⁾ podle španělské předlohy, což byly jednotlivé televizní filmy. Byla to výborná příležitost, jak se učit dělat TV filmy. Řekl jsem mu: „To je bezvadný nápad, pojďme i v Česku dělat *Women's Stories*.“ Začal jsem vyvíjet něco, co jsme později nazvali SOUKROMÉ PASTI.²⁾ Už Železnému jsem říkal: „Pojďme si jako market leader dovolit dělat věci, které nemusíme

1) MediaPro Pictures pod tímto mezinárodním názvem nabízela sérii televizních filmů DE 3X FEMEIE.

2) Na zahraničních trzích CME nabízela SOUKROMÉ PASTI také pod titulem *Women's Stories*.

dělat.“ *TV movies* nejsou z ekonomického hlediska dobrý nápad, nebudou mít větší sledovanost než *ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ*, ale stojí třikrát tolik. Takže z hlediska manažerů nejsou nezbytné, ovšem z hlediska prestiže televize a růstu všech profesí ano. Vznikl tak několikaúrovňový systém: basic level *ULICE*, nad tím *long-running primetime soap*, což byla především *ORDINACE*, pak sezónní seriály, dále *TV movies*, a nakonec vlastní filmy, z nichž první byl *OKRESNÍ PŘEBOR — POSLEDNÍ ZÁPAS PEPIKA HNÁTKA*. Měli jsme na starosti i filmy, u kterých Nova dělala předkup práv, četli jsme jejich scénáře a bavili se o tom, jestli je chceme.

Potřeboval jsem pro scenáristy vytvořit stroj, ve kterém by tvůrci mohli někam růst: když přijde někdo mladý, nový, vyzkoušíme ho na jakémkoli typu látky, může jít třeba do týmu *ULICE*, kde se naučí základy, trochu se vypíše; až mu to přestane stačit, začne dělat šestnáctidílné seriály, pak přeskóčí na *TV movies*, a nakonec bude mít otevřenou cestu ke kinofilmu. Měl to být určitý proces, chtěli jsme si scenáristy držet a pracovat s nimi kontinuálně. Průběžně jsme je sledovali, věděli jsme, že třeba někdo něco dodělává, tak jsme ho oslovili, aby šel dál.

Zastavme se ještě u nového systému organizace práce: hrál tam roli nějaký zahraniční vliv, přišel například Sarbu s vlastní představou, jak dělat vývoj, působili na Nově zahraniční poradci? Nejezdili jste do zahraničí, nesnažili jste se okopírovat cizí modely?

Myslím, že nebylo třeba nic kopírovat, ono to není nic tak zapeklitě složitého. Prostě potřebujete kontinuitu, čas a náročnou producentskou oponenturu. Sarbu měl zkušenosti jen z Rumunska, my jsme byli v producentské práci fakt velmi nevzdělaní — teprve později jsme ve světě, samozřejmě nejvíc v Americe, zjišťovali, že jsme se docela přesně strefovali do něčeho, co jejich televizní industrie dávno používala. Například jsme zavedli roli kreativního producenta, která je dnes samozřejmostí, ovšem tenkrát nebyla. Chápal

jsem ji víc autorsky než produkčně. Sám jsem si to zkusil u *ULICE*, byl jsem ji schopen vymýšlet, psát, a tím pádem též oponovat. Později ve funkci ředitele vývoje byl pro mě partnerem kreativní producent, který je hybatelem projektu, pracuje přímo s autory nebo je sám autorem, pracuje i s režisérem, pokračuje s projektem v jeho dalších fázích. Každý projekt potřebuje mít svého duchovního otce, a tím pro mě byl kreativní producent. Moje práce byla oponovat projektům a vyhledávat lidi, kteří by je mohli psát nebo vést. A pokud vím, tak to dnes funguje i na ČT, a myslím, že je to tak správně.

Proto jsou ty osobnosti, o kterých se dnes bavíme, kreativními producenty. Například Tomáš Baldýnský napsal *COMEBACK* téměř proti zadání. Já jsem po něm původně chtěl, aby vytvořil celou dílnu na výrobu sitcomů, aby rozjel *COMEBACK* a sehnal si autory, kteří budou pod jeho vedením sami pokračovat, a aby současně rozjel sitcom *B, C,...* Naším cílem bylo vytvořit programový slot, do kterého budeme nasazovat jeden sitcom za druhým. Jenže Tomáš je podstatou své osobnosti především autor (a měl by být i režisér), on se do látky zamiluje a začne za ni cítit zodpovědnost čili má puzení projekt sám tvořit a vychovávat, což je bezvadné pro tu danou věc, ale pro mě to byl manažerský problém, on se mi vlastně downgradoval do kreativního producenta jednoho produktu, a já ho přitom potřeboval mít pro celý žánr. Jó, to bylo kvůli tomu tenkrát hádek. Podobně přišel Jan Prušinovský. Zajímalo mě, kdo je ten kluk, který udělal film *FRANTIŠEK JE DĚVKAŘ*. Zjistil jsem, že nastoupil do rádia jako technik. Tak jsem mu zavolaal a nabídl mu stejný plat jako v rádiu za to, že bude přemýšlet, co by rád dělal. Chvilí za náma chodil a pomáhal cosi vyvíjet a velmi brzo přišel s nápadem na *OKRESNÍ PŘEBOR*, což byl opravdový začátek jeho hvězdné kariéry.

Jaký jste měli odpad, kolik mohlo být projektů, které se nedostaly do výroby?

V jednu dobu jsme vyvinuli víc látek, než se zvládalo točit. Sarbu mi kvůli tomu nadával.

Dodnes mě mrzí, že se nepodařilo ve větší míře rozjet výrobu sitcomů. Pozvali jsme asi sto lidí na speciální workshop s Johnem Vorhausem, z nichž na osmdesát se skutečně zúčastnilo a desítky z nich následně předložily vlastní projekty. Staral se o to Tomáš Baldýnský, vybrali deset projektů k dalšímu vývoji, myslím, že tři se natočily jako piloty. Vyvinuli jsme taky látky, které později ze šuplíku vytahalo a vyrobilo nové vedení. Myslím, že oni od doby našeho odchodu nic nového a původního nevyvíjeli, když nepočítám DOKTORY z POČÁTKŮ, což psal ještě „ordinační“ tým Lucie Paulové a Lenky Hornové, než o ně Nova přišla.

Někdy musely čekat i hotové tituly. Poté, co jsme nový systém úspěšně rozjeli, přišla v roce 2008 finanční krize. Měli jsme už natočenou EXPOZITURU. A ta byla najednou příliš drahá. Byla sice zaplacená, ale firma kotovaná na burze funguje tak, že se každé čtvrtletí porovnávají příjmy a náklady a do nákladů se dává to, co se v tu dobu odvíšalo. Bylo nám řečeno, že EXPOZITURU není možné vysílat, a ona pak skutečně ležela dva roky na polici, protože proti nákladům nebyly dostatečné příjmy a hrozilo, že dané čtvrtletí by se muselo reportovat jako neúspěšné. EXPOZITURA by byla adekvátně drahá pro rok 2007, ale v roce 2008 a zvláště 2009 šly reklamní příjmy Novy rapidně dolů. Proto jsme měli projekty, které čekaly.

Jakou roli v tomto systému hrála produkční firma, která pro Novu pořady vyráběla?

Jmenovala se MediaPro Pictures, jejím jediným zákazníkem byla Nova a byla to dceřiná firma stoprocentně vlastněná společností CET 21. Podobné výkonné firmy si běžně zřizují komerční televize hlavně z účetně-daňových důvodů. Mateřská společnost je měla i v jiných zemích, Sarbu vytvořil celou jejich síť se zamýšleným synergickým efektem, takže každá země, kde CME působila, měla vlastní MediaPro Pictures, i když se mohla jmenovat trochu jinak. My s Janem Maxou, který byl v té době ředitelem vývoje v Media

Pro Entertainment, jsme pak měli řídit vývoj v sesterských společnostech ve všech šesti zemích.³⁾

Sarbu plánoval, že se vymyslí jeden projekt pro všechny země a každá pobočka si vyrobí vlastní národní adaptaci. Pokud si dobře vzpomínám, tak v oblasti fikce tímto způsobem vznikla jen adaptace španělského tanečního seriálu UN PASO ADOLANTE, který nejdřív vyzkoušeli Rumuni a který v české verzi dostal název PRVNÍ KROK. Česká verze se původně měla točit v bukurešťských studiích Bufta, nakonec se točilo v Praze. Já jsem namítal, že je to hloupost, protože s Rumunskem, Chorvatskem nebo Bulharskem nemáme stran televize nic společného, jenom Hollywood, nejsme schopni se potkat na ničem. Byla to nesmyslná strategie, protože v Česku bychom měli adaptovat látky ze Skandinávie, z Ameriky nebo Německa, z trhů, které jsou nám bližší, ale ne z Rumunska, kde je jiná kultura. Říkali jsme tomu RVHP.

Narazil jste na Nově se svým novým způsobem organizace práce na nějaký odpor, museli jste bojovat s tím, jak Nova fungovala, s ohledem na firemní kulturu, která tam v té době panovala?

Já jsem byl na Nově od začátku, takže první cizorodý element byl až příchod Adriana Sarbua, který si s sebou přivedl rumunské manažery. Jejich manažerská práce byla postavena na víře v Sarbua, na absolutní poslušnosti a klanovém uspořádání. Oni byli jakoby Adrianovými poddanými a my ostatní jsme držkovali, protože nejsme na ten feudální způsob vedení zvyklí. S odstupem bych řekl, že Adrian se navzdory své inteligenci, kreativitě, schopnostem i charismatu mýlil ve svých strategických, odborných i obchodních rozhodnutích zhruba v devadesáti procentech případů, on jednoduše rozbil Novu, ekonomicky i lidsky. Postupně se zbavoval všech, kteří s ním nesouhlasili. Mě kupodivu vyhodit nechtěl, takže jsem za ním musel jít a říct, že jdu

3) Česko, Slovensko, Chorvatsko, Slovinsko, Bulharsko a Rumunsko.

pryč, protože mi vyhodil všechny lidi, se kterými jsem chtěl pracovat, a naopak nabral lidi, se kterými jsem fakt pracovat nechtěl.

Takže Sarbu období jakéhosi rozkvětu pouze na začátku inicioval, ale v další fázi ho už jen komplikoval?

Nova byla před jeho příchodem ekonomicky fungující společností s pravidly a racionálním chováním. Pak do ní vstoupil Sarbu jako element, který do ní vnesl tvořivost a velkorysost. Vývoj nových pořadů stál spoustu peněz. Ale pak převládly jeho destruktivní sklony, zbavil se jakékoli opozice, takže si mohl dělat, co chtěl, a to byla katastrofa.

Přesto se uprostřed této cynické komerční společnosti podařilo udělat spoustu dobrých věcí, naučili jsme se plánovat a rozpočtovat, dělat líhně pro autory a komunikovat s nimi, pochopili jsme důležitost kontinuity a dlouhodobé práce, aniž bychom přestali respektovat, že televize musí především vydělávat. Tento systém se sice rozbil, ale naštěstí se souběžně změnila situace v ČT, vlastně to téměř nemohlo dopadnout lépe. Dvořák byl odejít z Novy jako jeden z prvních, a tak mohl začít pracovat na své kandidatuře na ředitele ČT. Když se Nova definitivně rozpadla, on už tam byl. Já jsem původně dostal nabídku jít dělat na ČT šéfa developmentu, ale byl jsem jaksi korporátně unavený a chtěl jsem si zkusit vlastní tvorbu. Navíc Jan Maxa je pro tuto funkci vyloženě vhodný, je to velký organizátor a systematick se strukturovaným myšlením.

Mohl byste podrobněji popsat roli jednotlivých klíčových lidí v systému vývoje na Nově, zvláště v letech 2007–2009?

Specifickou systémovou roli měl jenom Jan Maxa, který mi dělal projektového manažera. Já jsem se mohl věnovat obsahu projektů, zatímco Honza řídil správu tohoto systému. Záhy mi byl ale sebrán, aby se jako ředitel vývoje MediaPro Entertainment staral o již zmíněný mezinárodní projekt spolupracujících poboček MPP. Já jsem

byl Maxův nadřízený v Česku, ale on byl mým nadřízeným v MediaPro Entertainment, kde já jsem vystupoval jako kreativní ředitel. Všichni ostatní byli specialisté na nějaký typ projektu. A ředitele výroby dělal Petr Erben, s nímž jsme se vždy dobře doplňovali.

Takže kromě vás už nikdo jiný nedohlížel na více projektů současně, jako development executive?

Ale ano, někteří z toho jádra, z té party lidí, kterým jsem věřil. Maxa měl pod sebou vždycky několik projektů, kromě toho, že dělal vlastní práci. Lenka Hornová měla na starosti ORDINACI, poté, co z funkce producentky odešla Šárka Baborovská. Michal Reitler po nás s Petrem Erbenem zdědil ULICI, ale ta fakticky fungovala nezávisle na Nově, vyráběla se v Hostivaři. Tereza Kopáčová dělala SOUKROMÉ PASTI a DOKONALÝ SVĚT. Pak tam byli lidé, kteří pod sebou měli řadu nonfiction projektů. Do té nejužší skupiny patřili ještě Tomáš Baldýnský, Tomáš Feřtek, Janek Uhrín, Kristina Žantovská, měli na starosti své věci a kromě toho tvořili jádro, ve kterém jsme toho nejvíc vymysleli. A nelze vynechat analytika Milana Krumla, který všechno ví. Milanovo okénko na každé poradě, to byl důležitý prvek developmentu, on nás vždycky zorientoval, co se děje ve světě a hlavně v zemích, které byly (a jsou) daleko před námi — Holandsko, Skandinávie, Británie..., ale i třeba Německo, které udělalo obrovský pokrok.

Věděl jsem, že jestli chci mít pravidelnou výrobu krimi, sitcomů nebo TV movies pro pravidelné programové sloty, musím mít týmy, které vyvíjejí několik projektů a lidé v nich mohou růst. Musím vyrobit piloty, z nichž dva zahodím a jeden natočím. Tento stroj pak převzala ČT a z části ho provozuje se stejnými lidmi.

Vraťme se ke skupinovému způsobu psaní, který si původně vynutila ULICE, u níž to při tak velké kvantitě materiálu ani jinak nešlo. Do jaké míry jste se skupinovým, souběžným psaním pracovali i u dalších typů seriálů?

Moje první zjištění bylo, že je málo autorů, kteří umí všechno, ale je hodně lidí, kteří umí něco. Jsou autoři, kteří mají základní nápady, někdo jiný je mechanik a umí postavit strukturu, další ji umí oživit dialogovým scénářem. Proto bylo výhodné pracovat skupinově. U ULICE se mi několikrát stalo, že jsem někoho skoro vyhodil, ale pak jsme najednou našli parketu, ve které je dobrý, a on v týmu zůstal deset let.

Tomáš Feřtek se naučil rozumět struktuře detektivky, věděl, že nejpozději v pátém obrazu se má objevit to a v desátém ono, kolik má být slepých cest a tak dále. Získal know-how a mohl řídit další autory. Ovšem u detektivek obvykle není potřeba psát skupinovým způsobem, protože jsou to většinou uzavřené příběhy, měl by je psát jeden autor.

Tomáš Baldýnský opakovaně mluvil o tom, jak složité bylo stavět tým pro COMEBACK, jak je u sitcomu důležité psát skupinově, protože tak vysokou frekvenci vtipů jeden autor vymýšlet nemůže, jak mu odpadávali lidi, kteří nebyli schopní v pravidelném kolektivním režimu fungovat. Bylo to specifické jen pro COMEBACK?

COMEBACK byl nejsložitější, protože složitý je i Tomáš, je to génius, ale je obtížné pracovat s ním v týmu, je zaměřený na dokonalý výsledek, všechno ostatní musí jít stranou. Můžete mít jednoho Baldýnského, ale kdybyste měl tři, tak se systém začne hroutit, protože nedodržíte žádný termín. Maximalistickému přístupu Baldýnského odpovídal i dobrý výsledek. Opakem jsou lidé, kteří umějí dělat seriály typu ORDINACE, které firmu živí. Vědí, kolik stačí, aby dosáhli výsledků odpovídajících ceně, vynakládají nejmenší možnou energii, snaha dosahovat maxima by tady byla neekonomická.

Ale i způsob organizace práce na ORDINACI měl přece svůj vývoj, jak mi to před časem líčila současná šéfautorka Magda Bittnerová-Bušťová.

ORDINACE začala netypicky, v první fázi ji celou upsala autorka Lucie Konečná s dramaturgyní

Magdalenou Turnovskou, musely si scénáře připravovat dopředu. ORDINACE původně měla trvat jeden rok, ale pak se protáhla na dva. (Podobně psaly na Primě sestry Jitka a Kateřina Bártů, ale to nikdo jiný nedokáže.) Když původní autorky odešly, musela producentka Šárka Baborovská narychlo a dodatečně vytvořit nějaký systém, což se dělá hůř, než když je ten systém nastaven jako u ULICE od začátku. U toho jsem ještě nebyl, takže neznám detaily. Pak se tento systém zhroutil a ORDINACE mi spadla na hlavu týden před Vánoci. Zavola jsem Lence Hornové, která si vzala část týmu ULICE včetně Lucie Paulové, a udělaly systém částečně odlišný, ale v principu totožný jako na ULICI, kdy zvlášť vznikají linky, jinde scénosledy, a zatímco scénosledný tým už je daleko vepředu, tak za nimi jdou autoři scénářů a dramaturgie to celé ladí dohromady. Stejný způsob práce pak převzaly další seriály, například DOKTOŘI Z POČÁTKŮ, pak i seriály na Primě, nedávno OHNIVÝ KUŘE, brzy začne MODRÝ KÓD. Je to stejný muštr kolaborativního psaní, ale nikdy nedosáhl té míry specializace, která fungovala u ULICE.

Prosazoval jste nějaký jiný způsob odměňování scenáristů, které bývá považováno za zásadní faktor kvality vývoje?

Na dlouhodobých kolaborativních projektech jsem prosazoval naprosto přehledný a čitelný ceník úkonů. Epizoda, která má 21 obrazů, stojí tolik, napsání dialogového scénáře stojí tolik, dramaturg stojí tolik. Autoři si mohli spočítat, kolik si vydělají, a specializovat se na druh psaní, který jim jde nejlépe. Chci mít úspěšné, bohaté autory, kteří budou spokojení. Když se bude scenárista trápit s dialogy, které mu nejdou, vydělá si méně, než když bude dělat scénosledy, na něž je dobrý. Vždycky je lepší mít méně lidí než víc, ale dobře zaplacených. Byla to i zásluha Sarbua, který chápal, že v placení lidí je síla, takže jsme platili i pokusy a piloty. Mám pocit, že jsme úroveň odměňování zvedli.

Kromě toho jsem se snažil vytvořit takový druh smluv, ve kterém co nejméně projektů skončí

v šuplíku, což se ukázalo například u TRPASLÍKA. Ten před lety přinesli autoři k nám, chvíli vznikala v naší dílně a autoři dostali smlouvu, která jim dovolila látku po nějaké době získat zpět. Existují i seriály, včetně mého vlastního projektu, které leží na Nově a je mi jich líto, Nova je nechce vyrábět, ale zároveň je neprodá, protože má strach, že kdyby byly úspěšné, tak by příslušný manažer byl na odstřel.

Jak jste vyhledával a rekrutoval nové autory, měl jste kontakty na FAMU, nebo jste spoléhal na osobní kontakty?

Na kolaborativní způsob práce jsem lidi z FAMU spíš nechtěl, jednak nebyli dost pracovití, ale především měli kvalifikaci dělat jiný druh tvůrčí práce. Věděl jsem, že kvalitu autora nepoznám, když si ho nevyzkouším. Pokud to byl člověk příčetný a inteligentní, stačilo mi to, abych ho vzal na zkoušku. Chvíli u nás byl, poslouchal, pak začal mluvit, zapojovat se, a pak se mu dalo něco napsat. Když to bylo napotřetí špatné, tak šel, když to bylo dobré, zůstal. Takto jsme nasáli nové lidi, a ti lepší z nich začali po čase dělat jiné věci. O spoustě lidí člověk ví, někdo je doporučí, někdo přijde s nápadem, a to pak už nevádí ani FAMU.

Měli jste nějaký režim porad a schvalovaček, které práci dávaly pravidelný rytmus? Svolával jste porady jednotlivých týmů?

Měl jsem své kreativní porady s užším okruhem. Měl jsem takový obýváček, kde jsme si povídali a vymýšleli nové věci. Pak byly jednotlivé týmy, s některými jsem měl pravidelné porady, o některé se staral někdo jiný a já jsem se s nimi sešel, jen když se něco kazilo. Všechny projekty také musela schválit programová rada, já jsem je tam chodil obhajovat.

Programová rada je dnes jednou z nejkontroverznějších věcí na ČT, minimálně z hlediska autorů. Vzpomenete si, kdo tehdy seděl v programové radě Novy?

Začala fungovat už za Železného. Na komerčních televizích sedí v programových radách mnohem méně lidí, to je jejich výhoda. Musí tam být generální ředitel, který rozhodne, finanční ředitel řekne, jestli na to máme, programový ředitel, jestli to potřebujeme a máme to kam dát, obchodní ředitel, jestli projektu bude nakloněná reklama, marketingový ředitel je tam trochu navíc, ale také mluví, za Železného tam seděli šéfredaktoři jednotlivých departmentů a ještě někdo za výzkum, kdo mohl dodat informace. Zpočátku radu tvořilo šest sedm lidí, pak to ale začalo narůstat, chtěl tam být ten i onen.

V jaké fázi procesu se schvalovalo?

Bylo to v různých dobách různé. Ne vždy se dodržovala stejná logika, ale za Dvořáka to bylo tak, že kdykoli jsem chtěl utratit velké peníze, měl jsem si zajistit souhlas. Na malé rozjezdové investice, kdy se zkoumal námět, jsem měl své rozpočty, ale když to překročilo určitý limit, musela to schválit firma. Adrian Sarbu to rozbil, protože nechodil na programové rady, představte si nevypočitatelného mocnáře, řekněme někoho jako Rudolfa II. Naopak jsme museli chodit za ním, a on mohl rozhodnout cokoli a jakkoli, mohl i revokovat už vydané rozhodnutí. On do věcí vnesl chaos. Za Dvořáka jsem navrhl, že mám nápad na určitý druh seriálu, že se pokusíme napsat synopse šesti dílů, scénosledy tří dílů a dva díly napíšeme do scénáře, že to bude stát tolik a tolik, pak si to všichni přečteme, dáme to výzkumu a uděláme fokusky, a teprve pak se rozhodneme, jestli uděláme další krok. A programová rada, fakticky však generální ředitel to schválil, či neschválil. K literární přípravě jsem měl zvláštní „development memo“, kam jsem vyplnil, kolik co bude stát, kdo to bude dělat, musely tam být podpisy několika manažerů, ale nakonec stejně rozhodl generální ředitel. Když jsme tuto fázi literární přípravy dokončili, tak jsme zhodnotili, co dopadlo dobře, a co ne, a pak jsem teprve žádal peníze třeba na dalších deset scénářů, nebo jen na další tři a k nim pilot.

Tím se dostáváme k poslednímu tématu, ke stopě systému práce Novy v současném fungování ČT. Kolik toho ČT převzala?

Přesně to neposoudím, protože v ČT nepracuji, ale vnější parametry evidentně převzala. Podstatné je centrum vývoje. Já jsem měl kreativní producenty jako solitéry, v ČT jim jsou přiděleny tvůrčí producentské skupiny. I na ČT producenti vyvíjejí projekty, které někdo schvaluje v postupných fázích.

Setkal jsem se s názorem, že skupina lidí, která přešla s Dvořákem z Novy na ČT, stále tvoří jakýsi koherentní celek, nebo dokonce klan. Vnímáte to tak, že vazby z Novy hrají roli i na ČT?

To neumím posoudit, nejsem tam.

Ale dělal jste pro TPS Michala Reitlera.

Z hraných věcí jsme dělali jen tři tituly — seriál NEVIDITELNÍ, sitcom MARTA A VĚRA a teď KOSMO, což měl být taky sitcom a bylo z toho sci-fi za rozpočet sitcomu. No a to je normální konkrétní práce, z toho nepřečtete, jak to na ČT chodí.

Vy teď vyvíjíte vlastní projekty ve firmě Logline, kterou máte společně s Petrem Erbenem. Budete nabízet ČT další projekty ke koprodukcí, podobně jako v případě NEVIDITELNÝCH?

S tím vývojem je to složité. Málokdo má na opravdový vývoj peníze, protože pravděpodobnost, že produkt pak prosadíte na tak maličkém trhu, je malá. My navíc s Novou máme zřejmě ještě komplikované vztahy, zbývající dvě televize jsou úplně odlišné, takže když vyvíjíte určitý typ produktu, může ho fakticky akceptovat jediný klient. Nemůžu půl roku něco vyvíjet a pak se nechat odmítnout. ČT se navíc dostala do obrovského náskoku, takže se můžeme ucházet o výrobu třeba na rok 2022.

Jednu dobu to přitom vypadalo, že se otevírá nový trh pro nezávislé produkční firmy typu Bionaut, FilmBrigade, Dramedy nebo právě Logline, které budou ve větší míře koprodukovat s Českou televizí.

Trochu se to asi naplnilo, ale je škoda, že ČT není nucena dělat externě více projektů. Svým způsobem jim rozumím, i Nova si zpočátku dělala všechno sama, protože se to jevílo pružnějším. Navíc Česká televize musí umožňovat techniku i budovy a najít práci pro obrovské množství zaměstnanců. Ale špatně je to pro zbytek trhu. Ideální by bylo, kdyby ČT sama obsluhovala jen centrální funkce, jako je marketing, strategie programu, dramaturgii, zpravodajství či publicistiku... a většinu pořadů, hraných i nehraných, by poptávala na volném trhu u nezávislých produkcí. Malé produkce jsou snaživější a hbitější.

Petr Szczepanik

Výuka scenáristiky a vznik screenwriting studies

Rozhovor s Ianem W. Macdonaldem

Ian W. Macdonald je britský historik a teoretik scenáristiky, který v současné době působí jako docent na Faculty of Performance, Visual Arts and Communication na University of Leeds. V minulosti pracoval jako knihovník a v televizních společnostech. V 90. letech se přesunul do akademické sféry a v dalších letech působil jako pedagog na Northern Film School (Leeds Metropolitan University) a na Leeds Met's School of Film, Television and Performing Arts.

Macdonald v rozhovoru říká, že k teorii a dějinám scenáristiky ho přivedla potřeba vyučovat scenáristiku. Tato motivace provází jeho badatelskou i publikační činnost. Své úvahy o scenáristice opírá o pojem *screen idea*, který spojuje s conceptualizací audiovizuálních příběhů jako produktů kreativní činnosti.¹⁾ Scenáristika je pro Macdonalda dynamickou oblastí lidské tvorby, ve které scénáře představují pouhou momentální fixaci představy vznikajícího audiovizuálního projektu. Tomuto tématu se věnuje ve své knize *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*.²⁾ Další Macdonaldovy výzkumné aktivity jsou spojeny

s britskou scenáristikou před rokem 1930 a s problematikou scenáristických příruček.

— — —

Jak jste se dostal k výzkumu scenáristiky?

Začínal jsem jako knihovník ve veřejných knihovnách. Poté jsem pracoval v příruční knihovně BBC, odkud jsem se přesunul na pozici zástupce knihovníka v Independent Broadcasting Authority. Pak jsem začal působit v British Film Institute (BFI) jako referent televizního vysílání, kde jsem pracoval na vyplňování databází o televizi a sledoval expanzi BFI v oblasti vzdělávání a televize. Následně jsem získal práci v televizi jako dramaturg a režisér a poté jako asistent producenta. Pracoval jsem pro soukromou stanicí London Weekend Television. Poté jsem pracoval nezávisle na institucích a začal jsem pomáhat různým lidem, třeba městským radním, s vystupováním před kamerou.

Po tomto období jsem získal práci na vedoucí pozici v nezávislé vzdělávací instituci North East

1) Ve čtvrtém čísle *Iluminace* z roku 2014 byl termín *screen idea* přeložen jako *filmová idea*, ale v tomto rozhovoru ho nepřekládáme. Česká varianta termínu by mohla působit matoucím dojem, vzhledem k tomu, že se Macdonald níže vyjadřuje ke genezi termínu a alternativám jako *film idea* a *cinematic idea*.

2) Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

Media Training Centre (NEMTC) nedaleko Newcastle. Díky dotacím jsme pomáhali nezaměstnaným lidem hledat práci. Součástí projektu byly i rekvalifikace pro práci u filmu a v televizi. Měli jsme docela dobře vybavené televizní studio. Peníze jsme měli z nevyužitých veřejných fondů a z evropských projektů podporujících znevýhodněné regiony. Tehdy mě začala více zajímat vzdělávací oblast a získal jsem práci v Northern Film School v rámci Leeds Metropolitan University (nyní Leeds Beckett University), kde jsem vydržel devět let. Soustředili jsme se hlavně na hranou tvorbu, ale natočili jsme i jeden dokumentární a jeden animovaný film. Finančně nás podporovaly Evropské sociální fondy a komerční televizní stanice Yorkshire Television, která každý rok kupovala a vysílala naše krátké filmy. Hodně lidem jsme pomohli ke scenáristickému a produkčnímu vzdělání. Jedním z příkladů je autor seriálu *EMMERDALE*, který k nám přišel z registru nezaměstnaných a dodnes pracuje v televizi. Já jsem si na Leeds Metropolitan University udělal v pozdním věku doktorát a díky tomu jsem se dostal k výzkumu. V roce 2006 jsem přešel na University of Leeds na pozici docenta.

Problematika scenáristiky nebyla v akademické rovině takřka vůbec zmapována. Když jsem v roce 1992 začal pracovat v Northern Film School, vedl jsem kurzy scenáristiky, ačkoliv jsem nebyl scenárista. Měli jsme k dispozici texty od Roberta McKeeho a dalších autorů scenáristických příruček.³⁾ Ty byly velmi populární a mnoho lidí je bralo hodně vážně. Na škole jsme měli první magisterský program scenáristiky v zemi a já jsem přišel rok poté, co byl program zahájen Richardem Woolleyem. Mnoho lidí tehdy využívalo scenáristické příručky. Také se jezdilo na víkendové kurzy Roberta McKeeho. Někteří moji kolegové byli k scenáristickým příručkám skeptičtí, a někteří je naopak vyhledávali. Já jsem

z McKeeho přístupu nebyl nijak nadšený a po třech letech jsem se rozhodl celý kurz přehodnotit. Byl jsem přesvědčen, že příručky neodpovídají na řadu otázek o scenáristické praxi. V případě příruček se jednalo spíše o názory a tvrzení, které byly občas užitečné, ale k akademické práci to mělo daleko. Proto jsem se rozhodl pro doktorské studium a začal jsem zkoumat scenáristiku jako akademický problém. Doktorát jsem ukončil v roce 2005 a pokračoval jsem ve výuce scenáristiky.

Od roku 2006, již na University of Leeds, jsem založil studijní skupinu nazvanou „Rethinking the Screenplay“. Po několika letech mě kontaktovala Kirsi Rinneová z Aalto University v Helsinkách s tím, že se zabývají něčím podobným. Měli pět doktorandů, kteří se věnovali výzkumu scenáristiky. Spojili jsme síly a uspořádali konferenci, na kterou jsme pozvali J. J. Murphyho z University of Wisconsin-Madison. Ten nás spojil s Kathryn Millardovou, která byla tou dobou ve Velké Británii. Na konferenci se sešlo šedesát lidí a tím byl položen základ Screenwriting Research Network, která se od té doby rozrostla a má dnes více než 500 členů.

Z vašeho popisu to vypadá, že výzkum scenáristiky vychází z potřeb scenáristické praxe...

Spíše z potřeby vyučovat scenáristickou praxi. Uvažovat o scenáristice jinak mě přiměly dvě věci. Zaprvé, když jsem hledal nějaké vhodné akademické texty pro studenty magisterského programu, tak jsem žádné nenašel. K dispozici byly pouze příručky, některé lepší a některé horší, to záviselo na tom, jak reflektovaly praxi. Na příklad *Image Sound and Story* od Cherry Potterové byla docela užitečná.⁴⁾ Ale opět se jednalo pouze o názory jednotlivce, který měl vztah ke scenáristice a na základě své zkušenosti sděloval, co je dobré a co funguje. Takže jsem vlastně četl jed-

3) Robert McKee, *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: ReganBooks 1997.

4) Cherry Potter, *Image Sound and Story*. London: Secker and Warburg 1990.

notlivé názory a uvažoval, zda by to nešlo pojmut trochu více vědecky. Ale v té době nic takového nebylo, nebyl žádný specializovaný časopis a jen velmi málo knih. Toto se odehrávalo před rokem 1997, kdy vyšla kniha Claudie Sternbergové.⁵⁾ Lidé diskutovali o bodech obratu, tříaktové struktuře a podobných rádobu odborných věcech. Tato témata se dokonce stala součástí průmyslového diskursu, navzdory tomu, že se jedná o výmysly autorů příruček, kteří měli hlavně komerční zájmy.

Druhým impulsem bylo, že jeden z mých studentů se rozhodl ve své magisterské práci věnovat koncepci scénáře a scénaristické praxi, tedy tomu, co se scénářem děláme a jak ho čteme. Ta práce byla fascinující a já se rozhodl na něj navázat. Výsledkem byla moje disertační práce, ve které jsem se věnoval problematice *screen idea*.

Oblast screenwriting studies zahrnuje témata z výzkumu filmu, televize, divadla, rádia nebo počítačových her. Lze dnes mluvit o screenwriting studies jako o samostatném oboru?

Pokud se můžeme bavit o adaptačních studiích, výzkumu rádia, počítačových her a podobných malých oborech, tak i *screenwriting studies* jsou již samostatným oborem. Jedná se však o pouhou nálepku, pouhý rámec. Badatelé, kteří se věnovali scénaristice, jsou tu dlouho, ale jejich práce byla z mého pohledu vždy trochu izolovaná, nebo dokonce druhořadá. To bylo způsobeno vymezením mediálních a komunikačních studií v akademickém prostředí a vedlo to k tomu, že lidé, kteří se věnovali problematice koncepce filmu, tomu, jak se s ní pracuje, a kteří se snažili analyzovat praxi, stáli mimo hlavní proud. Když uvažuji nad filmovými, mediálními nebo komunikačními studii a nad filmovou praxí, tak si všímám, že ve všech těchto oblastech je scenaristika v širším smyslu obsažena. Scenaristika je v začátcích nebo je součástí procesu vývoje, na jehož konci je film nebo

televizní seriál. Z perspektivy jednotlivých rámců je obtížné srovnávat scenaristickou praxi plošně, jako sdílení podobných prvků napříč filmem, televizí nebo počítačovými hrami. Badatelé se můžou zaměřit na průmyslové aspekty nebo na politickou a ekonomickou rovinu nebo můžou na nejnižší rovině zkoumat individuální praxi jednotlivců. Stále však budou přejímat perspektivu filmových nebo televizních studií. Pokaždé se budou zabývat konkrétním průmyslem nebo konkrétním produktem. Není to tak, že bychom se soustředili na moment, kdy se nápady formují pro další použití. Když bychom se zaměřili na ten moment napříč všemi průmyslovými oblastmi a hledali, co mají společné, tak bychom došli ke *screen idea*.

Ve své knize Screenwriting Poetics and the Screen Idea pracujete se dvěma důležitými pojmy. Jsou to doxa a již zmíněná screen idea. Rád bych se jim nyní věnoval podrobněji. Mohl byste nejprve objasnit, jak pracujete s pojmem doxa?

Pierre Bourdieu přejímá tento pojem z antického Řecka a já ho přejímám od něj. *Doxa* označuje přejatou vědomost. Bourdieu se jako sociolog zajímal o to, jak kmenové zvyky formují společenské soudy nebo úsudek jednotlivců. Studoval kmen Kabylů v severní Africe a uvědomil si, jak mocné jsou zvyky a praxe, aniž by k tomu byl nějaký logický důvod. Lidé si vytvářeli úsudky na základě svých zkušeností v kmenovém životě. Jestliže bylo v kmeni zvykem udělat nebo říct něco před konkrétní činností, tak se to stalo součástí přesvědčení, že takto se věci dělají. Jednotlivci tuto praxi přirozeně absorbovali. Pokusil bych se to ukázat na příkladu: jedna kuchařka řekla, že hovězí maso se vždy vaří rozpůlené. Její přítel se ptá na důvody, proč maso vždy rozpůlí, a ona odpoví, že neví. Její matka to tak vždy dělala, a tak to od ní přejala. Jde tedy za svojí matkou a ptá se jí, proč se hovězí maso vaří rozpůlené.

5) Claudia Sternberg, *Written for the screen: the American motion picture screenplay as text*. Tübingen: Stauffenburg-Verl 1997.

Matka jí odpověděla, že dříve měli jen malý hrnec, takže musela maso rozpůlit, aby se do hrnce vešlo. Tato praxe se přenesla na její dceru, jako správný způsob, jak vařit hovězí maso, bez ohledu na velikost hrnce. Tento příklad ukazuje moc přejaté vědomosti. Zvyky a praxe, dokonce i ty zdůvodnitelné, jsou dále přejímány díky pozorování a napodobování. Ne vždy z dobrého důvodu, ale kvůli tomu, že takto se to vždy dělalo.

Co znamená *doxa* ve scénáristice? Je důležité, že *doxa* není totožné s tím, co je popsáno v příručkách, protože to je *ortodoxie*. *Doxa* hollywoodské scénáristiky bude odlišná od té v České republice. Ale nikdo neříká, že to je nezbytně jediný správný způsob, jak psát scénáře. Bourdieu píše, že v jakékoliv oblasti uměleckých snah dojde časem ke krizi, když se ukáže jako nezbytné racionalizovat a ospravedlnit přejatou vědomost. *Ortodoxie* vzniká, když se lidé přihlásí k nějaké praxi a uznají ji jako vhodnou následování. Každá *ortodoxie* má samozřejmě i protikladné přístupy, které zůstávají součástí *doxa*.

William Goldman napsal, že při svém prvním setkání se scénářem vůbec netušil, jak psát pro film.⁶⁾ Nerozuměl tomu, co znamenají všechny ty symboly, neznal formu scénáře ani to, co se od něj očekává. Začal napodobovat práci ostatních scénáristů a ptát se jich na jejich názory, snažil se přejmout jejich vědomosti. V té době ale nebyla *doxa* scénáristiky specifikována jako dnes, což způsobilo, že bylo těžší si osvojit danou vědomost. Je potřeba vyrůstat v kmeni, strávit nějakou dobu jako učedník nebo dlouho pozorovat zvyky a praxi ostatních. Krize přejímání vědomostí nastala v Hollywoodu v době pozdních 70. a začátkem 80. let. V té době byly poptávány náměty a systém se otevřel podnětům z vnějšku. V té době se také začalo vydávat větší množství příruček, lidé je kupovali a vznikl tak pomyslný přidružený průmysl scénáristického poradenství. Poptávka po námětech ze strany Hollywoodu se

zvětšovala a s ní rostlo i množství scénáristických příruček, objevovalo se stále více guruů a snahy o racionalizaci přejaté vědomosti byly stále častější. Tak vznikla scénáristická *ortodoxie*. Později, v roce 1999, vyšla kniha *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting* od Roberta McKeeho, ve které prezentoval to, jak rozumí genezi filmového scénáře. McKee tím reagoval na absenci podobného textu. Byly k dispozici i další texty vysvětlující, co je požadováno ze strany filmového průmyslu nebo co by v něm mohlo pomoci autorovi uspět. Tradice scénáristických guruů začala možná už u Franka Daniela. Ten byl velmi populární na Columbia University a jeho způsob výuky pomocí dialogu je dodnes velmi účinný ve výuce scénáristické praxe. Obecně řečeno, touha racionalizovat scénáristickou praxi zapříčinila poptávku po příručkách.

Dovolil bych si ještě poznámku k souvislosti mezi přejatou vědomostí a teorií kreativity. Pravděpodobně nejlepší úvod k problematice poskytuje R. Keith Sawyer, který se odkazuje na Mihaelyho Csikszentmihalyiho práci o teorii kreativity. Teorie kreativity také pracuje s myšlenkou spolupůsobení jednotlivců v nějaké konkrétní oblasti vědění, což umožňuje vznik nových přesvědčení a nových vědomostí, které se stávají součástí oblasti vědění. Jestliže uvažujeme o oblasti vědění a jednotlivcích, kteří přejímají vědomosti, tak se vlastně bavíme o poetice. Každý jednotlivec rozumí přejaté vědomosti svým vlastním způsobem, je to takový nevědomý sklad možných přístupů k praxi. O přejaté vědomosti nepřemýšlíme, prostě víme, co dělat, jaké úsudky si vytvořit. Jak se s nějakou uměleckou činností více a více seznamujeme, tak se v ní také stáváme více a více kompetentní. Podle teorie kreativity není genialita nevědomou tajemnou silou, ale těžkou prací.⁷⁾

Jednotliví autoři, například televizní scénáristé, používají postupy z příruček, ale neaplikují je absolutně. Aplikují pouze něco a vytvářejí tak vlast-

6) William Goldman, *Adventures in the Screen Trade*. London: Abacus 1996, s. 166.

7) R. Keith Sawyer, *Explaining Creativity*. Oxford: OUP 2006, s. 18–19.

ní poetiku. Přirovnal bych to k cyklu spotřeby Rogera Silverstona.⁸⁾ Nové dílo se objevuje jako produkt, který následně prochází procesem přivlastnění ze strany recipienta. Produkt je absorbován oblastí vědění a na jeho základě vznikají další díla. Silverstone nevysvětluje, co se děje v momentě tvorby a v momentě, kdy je jedno dílo přetvářeno v jiné. Na tyto momenty se zaměřuje výzkum scenáristiky.

Připadá mi, že termín doxa se podobá konceptu scenáristického diskursu, který používá Steven Maras.

Mezi mnou a Stevenem Marasem nepanuje žádný rozpor.⁹⁾ *Diskurs* je způsob, jak je *doxa* komunikována. Terminologie *diskursu* je součástí *doxa*. Slova jako „narrativ“ nebo „akt“ používáme jako součást *doxa* západní scenáristiky a staly se součástí *ortodoxie*. Nebudeme vědět, z čeho se *doxa* skládá, pokud nebudeme rozumět terminologii a *diskursu*. Následně můžeme *diskurs* analyzovat, abychom porozuměli scenáristice v širších souvislostech než pouze v rovině jednotlivých tvůrců. Lidé užívají termíny různými způsoby, a to nám pomáhá porozumět významu v různých kontextech. Termíny můžeme zkoumat chronologicky, abychom porozuměli jejich vývoji, což nám dá představu o tom, jak se přejaté vědění proměňuje v čas.

Na rozdíl od diskursu doxa zahrnuje i intuíce. Pomáhá nám tak rozlišit vědění a přesvědčení o scenáristice. V jakém vztahu je výzkum diskursu a doxa?

Analýza *diskursu* je první krok k tomu, abychom porozuměli přesvědčením. Následně bychom se měli bavit s jednotlivými scenáristy o tom, jak pracují. Pomocí rozhovorů a analýzy *diskursu* bychom mohli zjistit, jak se staví k otáz-

kám souvisejícím se scenáristikou. Určitě to nabízí prostor pro zajímavý výzkum, jak ukazuje nedávná disertační práce Stevena Vidlera.¹⁰⁾

Druhým velkým konceptem ve vaší práci je screen idea. Mohl byste popsat původ pojmu a jak se screen idea pracuje? Jak nám tento koncept může pomoci lépe porozumět scenáristice?

V roce 1972 přišel Stanley J. Solomon s termínem *film idea*, kterým označoval představu o natativu. A. J. Martin v roce 2013 použil termín *cinematic idea* v podobném smyslu. Já jsem se inspiroval u knihy Philipa Parkera a začal jsem termín používat začátkem nového století.¹¹⁾ Tehdy jsem se snažil najít něco, co by mi pomohlo stabilizovat výzkum scénářů. Pokaždé, když jsem se koukal do scénáře, ptal jsem se sám sebe, zda se jedná o definitivní dokument, zda se jedná o dokument, kolem kterého se vše odvíjí. Lidé mluvili o scénářích jako o hlavních dokumentech. Na příklad někteří literární badatelé rádi hovořili o spisovatelově konceptu scénáře, aby mohli zkoumat práci nějakého spisovatele. Další verze scénáře, které se používaly při natáčení, je už nezajímaly. Napadlo mě, že se jedná o umělé rozlišení, jen kvůli pohodlí badatelů, a uvědomil jsem si, že je potřeba tento přístup změnit.

Promýšlel jsem, jak popsat provázanost produkčního procesu s filmovým vyprávěním, a hledal jsem něco, k čemu bychom se mohli odkazovat. Uvědomil jsem si, že to nemůže být jeden dokument. Neexistuje nic hmatatelného, k čemu bychom se mohli odkazovat s tím, že to je artefakt, na kterém lidé pracují. Ale bylo tu něco, o čem se mluvilo, něco, co bylo popisováno z různých hledisek. Připodobnil bych to ke krystalu, u kterého nikdy nevidíme celek. U krystalu pozorujeme jen jednotlivé části, jak odrážejí a lámou světlo v jeden konkrétní moment. Po otočení po-

8) Roger Silverston, *Television and everyday life*. London: Routledge 1994, s. 126–132.

9) Steven Maras, *Screenwriting: history, theory and practice*. London: Wallflower 2008.

10) Steven Vidler, *The words that make pictures move: an implicit theory of viewer empathy in the tacit knowledge of expert screenwriters*. Disertační práce. Sydney: Macquarie University 2015.

11) Philip Parker, *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter: Intellect 1998.

zorujeme zase jiné části. Nikdy nemůžeme pozorovat celek, ale na základě pozorování různých částí si vytváříme představu o celku.

Koncept *screen idea* nám má pomoci uchopit něco, co nedokážeme definovat, protože na tom právě pracujeme. Vaše představa o výsledku bude jiná než moje. Když spolu dva lidé hovoří o námětu pro film, nemusí to mít napsané na papíře. Když popíšu svoji představu, tak vaše představa bude od té moje odlišná. Budeme hovořit o podobných, ale nikoliv nezbytně o stejných věcech. V podstatě mezi námi bude něco neviditelného. Oba budeme vědět, co to přibližně je. Oba budeme vědět, jaký to má význam. Budeme sdílet mnoho podobností. Ale nikdy to nemůžeme vidět v celku. V momentě, kdy řeknu, že to nebude celovečerní film, ale jen krátký film, tak se naše představy okamžitě promění a začnou se vyvíjet jiným směrem. Mluvíme o něčem, na čem se shodneme, ale nemůžeme to popsat, zachytit, namalovat nebo vyfotografovat. Můžeme se pouze shodnout na nějaké myšlence. A to je *screen idea*. Je to největším přínosem knihy Phila Parkera. Film je výsledkem, ke kterému nás dovedla *screen idea*. Dál už tuto problematiku Parker nepromýšlel, ale mě to zaujalo, protože nám umožnil odkazovat k něčemu, co ještě neexistuje, a co možná nikdy nebude existovat, protože film je jen další verzi *screen idea*.

Screen idea je mechanismus, který dokáže propojit proces vývoje audiovizuálního díla. Samozřejmě může fungovat i v dalších tvůrčích oblastech, kde dochází ke spolupráci více lidí. Zde nám může pomoci dílo Rolanda Barthesa, který obrátil pozornost od jednoho autora ke studiu rozličných vlivů a myšlenek, které jsou filtrovány jednotlivci. Pomáhá nám to pochopit scenáristiku jako proces a nemusíme se tak zbytečně snažit hledat jeden produkt, který budeme zkoumat. Díky konceptu *screen idea* se nemusíme orientovat pouze na scénáře a nemusíme se rozhodovat, který scénář je tím definitivním. Nemusíme se zabývat tím, zda je scénář uměleckým dílem, protože to je najednou zbytečné.

Navzdory tomu, co jsem řekl, potřebujeme zkoumat i samotné scénáře a další dokumenty, které jsou evidencí o *screen idea*. Dokonce i filmy. Právě filmy jsou tou nejvíce konkrétní a zafixovanou verzí *screen idea*. Bavíme se o nich, protože jsou neměnné, realizované. Pokud by nebyl film, tak bychom se bavili o poslední verzi scénáře. Shakespearův *Othello* by také nebyl zkoumán, pokud by podle něj Shakespeare natočil film. Je to o uchopitelnosti. Badatelé mají tendence zkoumat poslední známý a hmatatelný produkt. Na tom není nic špatného, protože o to se zajímá i divák. Vede nás to ale k předpokladu, že film je přesným odrazem *screen idea*, kterou měl autor. Pravděpodobnost korelace mezi filmem a *screen idea* je větší u režiséra, který je zároveň scenáristou, protože má více kontroly nad projektem. To podporuje představu o autorství a auteurismu.

U filmů, které vznikají ve spolupráci více autorů, je *screen idea* aplikovatelná podobně. Všichni sdílí *screen idea* nebo nějakou její část a všichni pracují na stejném projektu. Vědí, k čemu jejich práce směřuje, a každý z nich svůj přínos vyjadřuje prostřednictvím dokumentů, ať už se jedná o návrháře kostýmů nebo osvětlovače. Díky rozličným dokumentům mají jednotliví členové štábu možnost přispět ke sdílené *screen idea*. Podobně to funguje i u lidí mimo nejužší realizační štáb. Například taxikář, který se při jízdě baví se scenáristou a navrhne mu, aby z mužské postavy udělal ženu. Scenárista o tom později přemýšlí a nápad se mu líbí, takže u postavy změnil pohlaví a najednou vše funguje lépe. Taxikář tak nevědomě přispěl ke *screen idea*. Tento případ by se v žádných dokumentech neobjevil, ale i tak by se mohlo jednat o významný faktor při vývoji filmu. Jak bychom takový případ mohli zohlednit bez konceptu *screen idea*? Asi nijak.

Koncept *screen idea* nám pomáhá popsat faktory zasahující do chování jednotlivců při tvůrčí činnosti. Když se tvůrci rozhodnou něco změnit, tak se změní i *screen idea*, ale v jejich myslích to zůstává stále stejným projektem. *Screen idea* nám pomáhá porozumět procesu, aniž bychom se mu-

seli zabývat rozpoznáváním produktů. Pojmenováváme něco, co je ohniskem aktivity, něco, co se proměňuje, spíše než nějaký produkt, který ještě nevznikl.

Má dnes ještě smysl zabývat se autorstvím v tradičním smyslu?

Ano, ale výsledky nemusejí být vždy smysluplné. Pravděpodobně budeme vždy hledat autora, kterého můžeme obdivovat nebo kritizovat, zkoumat jeho styl a motivy. Auteurská teorie, jak ji představoval Andrew Sarris, byla užitečná kvůli přijetí režiséra jako umělce. Naneštěstí toho bylo docíleno na úkor ostatních, kdo s ním spolupracují. V audiovizuální tvorbě se navíc setkáváme s nekonzistencí. U filmu je za umělce běžně považován režisér, ale v televizní tvorbě stále připisujeme více zásluh scenáristům.

Mohlo by se zdát, že výzkum scenáristiky by měl znovuobjevit přínos scenáristy. Na jednu stranu tomu tak je a může to být užitečné. Existují uznávaní scenáristé, kteří jsou schopni ovlivňovat proces vzniku filmu, a je dobré tyto jevy rozpoznat.

Proces vývoje *screen idea* ale závisí nejen na scenáristovi, ale na všech, kteří se na něm podílejí. Autorství se stává hůře definovatelné, čím více se zabýváme procesem vývoje filmu. Writers Guild of America specifikuje, jak se mají scenáristé uvádět v titulcích, ale to je záležitost více autorsko-právní než vyložené autorská. Většina lidí, kteří se nějak podíleli na *screen idea* zůstává v anonymitě, jsou odfiltrováni v průběhu diskuzí a ve vývoji jednotlivých verzí scénáře. Kdo je skutečným autorem? Jestliže se bavíme o spolupráci, tak bychom měli opustit snahu o hledání individuálních autorů jako nemožnou a bezúčelnou. Měli bychom se zaměřit na skupinu lidí, kteří ovlivňují a formují *screen idea* — *screen idea work group*. Tato skupina má nějaké ústřední členy, například scenáristu, producenta, režiséra, některé

více okrajové, až po ty neformální, jako jsou kamarádi nebo výše zmíněný taxikář. To jsou skuteční autoři.

Můžeme scenáristiku popsat jako proces mediace?

Nepochybně. V tomto smyslu je scenáristika silně spjata s tím, čím se zabývá teorie adaptace — procesem re-mediace, překladu jedné věci z jedné formy do jiné. Ale teoretici adaptace se zabývají spíše tím, do jaké míry může být jedno médium přeložitelné do jiného, což může být omezující. Jestliže se zaměříme na pojem *screen idea*, můžeme ho použít ke studiu procesu, jak se odehrává. Ujasnění toho, jak věci fungují v jednom médiu a nefungují v jiném, má smysl, ale rozhodně to neznamena, že nutně existuje mezi médii nějaký přímý vztah. Při adaptaci se odehrává proces re-interpretace, což odpovídá i scenáristické práci. Při tvorbě nového díla vlastně přetváříme starší díla novým způsobem. Originální znamená, že to je jen v novém balení. Zkoumáme proces, jak se materiál předchozích audiovizuálních děl vrací zpět v nové podobě.

Na něco podobného narážel Claus Tieber v recenzi na vaši knihu.¹²⁾ Zmiňoval tam rozpor v chápání filmu jako textu a jako procesu...

Jestliže je tím myšleno, že filmu rozumíme jako procesu nebo jako manifestaci procesu, tak s tím souhlasím. O scenáristice mluvím jako o procesu. Ale to neznamena, že neexistuje evidence tohoto procesu v podobě dokumentů. V případě divadelních studií nemají badatelé problém s tím, že divadelní hru i inscenaci zkoumají jako texty. Mezi hrou a inscenací se však odehrává nějaký proces. Ale jak ten proces zkoumat, když je prchavý a pomíjivý? V Dezinově a Lincolnové sborníku *Handbook of Qualitative Research* je zajímavý text Valerie Janesickové o tanci a využití pomíjivého materiálu ke studiu praxe.¹³⁾ Když

12) Claus Tieber, Ian W. Macdonald: Screenwriting Poetics and the Screen Idea. [rezens.tfm] 15, 2014, č. 2. Online: <https://rezensfm.univie.ac.at/rezens.php?action=rezension&rez_id=297>, [cit. 27. 2. 2017].

13) Valerie J. Janesick, The choreography of qualitative research design: minuets, improvisations and crystal-

mluvíme o praxi, tak mluvíme o procesu. Když mluvíme o pomíjivosti, tak mluvíme o obtížích spojených s využitím dokumentů a textů. Pokud jako badatelé hledáme něco hmatatelného, něco změřitelného, nemusíme se tím nechat omezit.

Jestliže se chceme zabývat textem jako uměleckým dílem, tak se text a jeho status stává problematickým. Z toho důvodu mám problém s knihou Teda Nannicelliho *A Philosophy of the Screenplay*, protože se omezuje pouze na otázku, zda je scénář umělecké dílo, nebo není.¹⁴⁾ Zajímalo by mě, jaký to má smysl. Nannicelli odmítá, že by se zabýval estetikou, ale podle mého názoru má jeho výzkum smysl pouze v rovině připisování kulturní hodnoty filmům. Zajisté záleží na tom, jaká jsou naše východiska. Jestliže jsou ve filmových studiích, tak je film výsledným produktem a vše ostatní má status něčeho, co je přidružené k tomu produktu. Ten proces, který se za produktem skrývá, je zastíněn filmem, na který se chceme dívat. Významy zjišťujeme z výsledného textu. Pokud ale zohledníme proces vzniku, tak můžeme objevit více informací o přesvědčení lidí, kteří se podíleli na tvorbě toho textu. Pak se ale dostáváme k otázce, jak bychom měli vyhodnocovat dokumenty spjaté s procesem tvorby. Nepochybně za nimi stojí dovednosti a schopnosti a my potřebujeme najít způsob, jak je přimnout vhodným způsobem.

Nechci tím říct, že bychom měli scénářům přikládat menší význam. Stále to jsou hodnotné dokumenty a můžeme oceňovat přínos jednotlivce v případě jednoho dokumentu. Neměli bychom ale ignorovat fakt, že je to jen jedna část procesu tvorby filmu. Můžeme říct, že scénář napsaný Haroldem Pinterem má zajímavé postavy a vyjadřuje zajímavý názor na lidský život. Můžeme to do-

konce oceňovat. Můžeme na to pohlížet z hlediska individuálních dovedností autora. Můžeme to popisovat jako umělecké dílo. Stále to ale bude jen jedna část procesu. Můžeme také říct, že máme Pinterův náhled, který je realizován jako film a můžeme se vydat po této stopě. Pak se stává procesem na příkladě konkrétního textu.

*Zmínil jste knihu A Philosophy of the Screenplay od Teda Nannicelliho. Nannicelli se v ní vyrovnává s pojmem screen idea a odmítá ho, protože zaprvé není společný pro všechny scénáře a zadruhé je příliš široký a abstraktní...*¹⁵⁾

Nemyslím si, že by Nannicelli kompletně odmítl pojem *screen idea* jako takový. Dokonce se k němu později vrací.¹⁶⁾ V knize se píše, že *screen idea* není sdílena všemi scénáři. To dokládá na křehkém příkladu fanouškovských scénářů, které nejsou psány se záměrem natočit film. Nannicelli definuje fanouškovské scénáře jako scénáře z historických důvodů a účelově toto tvrzení ignoruje.¹⁷⁾ Dříve v knize říká, že pokud *screen idea* není využita pro realizaci audiovizuálního díla, tak se stává příliš širokou, abstraktní a bezvýznamnou, čímž *screen idea* odmítá.¹⁸⁾ Ale i na příkladu fanouškovských scénářů můžeme pozorovat představu případného audiovizuálního díla. Nannicelli se dopustil zmatení pojmů koncepce filmu a záměru vidět hotový film. To je celé. Mohli bychom to označit za pouhou slovní hříčku. Fanouškovské scénáře jsou v představách autora psány se záměrem natočit je, i když si uvědomuje, že šance jsou nulové. Stále představují příslušnou *screen idea* ve formě scénáře jako poctu oblíbenému dílu. Domnívám se, že Nannicelli se pokouší o dvě věci. Na jedné straně tvrdí, že fanouškovské scénáře jsou skutečné scénáře, na druhé straně

lization. In: Norman K. Denzin – Yvonna S. Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications 2000.

14) Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*. London: Routledge 2013.

15) Tamtéž, s. 19.

16) Tamtéž, s. 213.

17) Tamtéž, s. 50–52.

18) Tamtéž, s. 19.

tvrdí, že nejsou, protože nenesou *screen idea*. V jeho knize shledávám několik zajímavých postřehů, ale v tomto případě je jeho argumentace matoucí.

Domnívám se, že se Nannicelli dopouští jedné nešťastné chyby. Když mluví o badatelích následujících barthesiánskou tradici a o tom, co označuje jako hypotézu nedokončenosti, tak říká, že scénáře nejsou považovány za literaturu, protože se jedná o nedokončené pisatelné texty (*incomplete writerly texts*).¹⁹⁾ Takto jsem to nikdy neřekl a ani nemyslel. To je jen Nannicelliho posedlost uměním a literaturou, která prostupuje jeho knihu. Nikdo netvrdí, že nemůžeme zkoumat nebo oceňovat dovednosti spojené s tvorbou nějakého dokumentu. Nannicelli také zapomíná zdůraznit, že se zabývá převážně americkými scénáři. To jsou důvody pro jeho definici scénáře.²⁰⁾

Nannicelliho kniha se zabývá spíše scénáři než *screen idea* a tyto dva pojmy si plete. *Screen idea* je nekonečně prepisována, zatímco scénář je zachycením momentálního stavu v procesu produkce. Ve své knize jsem zmiňoval, že Barthesův pohled na text je velmi blízký pojmu *screen idea*, a že scénář je zamýšlen k prepisování svými čtenáři v myšlenkách a později i ve skutečnosti.²¹⁾ Nannicelli dokonce sám upozorňuje na to, že scénář může představovat nedokončené dílo, čímž nepřímo odkazuje na *screen idea*, pouze jinými slovy.²²⁾ V pondělí můžeme scénář označit za hotový, ale hned v úterý ho můžeme celý přepsat. Co to znamená, že je hotový? Na příkladu nerealizovaného filmu Davida Leana „Nostromo“ můžeme vidět, že existovaly tři hotové projekty a s tím související nebezpečí, že bychom mohli chrono-

logicky poslední verzi považovat za definitivní.²³⁾ Chci tím říct, že scénáře a další dokumenty musíme přijmout pouze jako reprezentanty dynamického a proměnlivého procesu. Moje kniha vyšla krátce před Nannicelliho knihou a je škoda, že jsem si ji nemohl přečíst dřív.

Připadá mi, že pro badatele v oblasti scénáristiky by mohl být film jen další verzí screen idea a nikoliv konečným produktem.

Samozřejmě, že je jen dalším opakováním *screen idea*. Nechci na *screen idea* klást velké nároky, ale jedná se o užitečný nástroj. *Screen idea* nám připomíná, že výsledný film byl nevyhnutelně ovlivněn mnoha zdroji, že jeho forma má svoje důvody. Lidé můžou říkat, že nějaký film je fantastický, protože je natočený na 70mm filmový pás, což mu dodalo jistou kvalitu. Nojo, ale změnila by se ta kvalita, kdyby byl natočený na 35mm, 16mm nebo na digitál? Kdo učinil to rozhodnutí? Byl to scenárista? Byl to režisér? Možná to byl producent. Možná to bylo kvůli ceně suroviny. Kdo ví? Těch faktorů je velmi mnoho. O konkrétním textu můžeme vždy říct, že jde o opakování *screen idea* v daném čase. Film je jen nejkonkrétnějším ze všech textů v celém procesu.

Nová filmová historie přesunula těžiště zájmu filmových studií od textů ke kontextům (produkce, distribuce, uvádění). Sledují historici scénáristiky záměrně tuto linii?

Screenwriting studies jdou velmi dobře dohromady s prací Johna Caldwellella nebo s dřívějšími pracemi Tullocha, Alvarada, Buscomba a dalších.

19) Tamtéž, s. 20.

Barthesiánskými badateli jsou myšleni kromě Macdonalda ještě Steven Price a Nathaniel Kohn. Pisatelnosti (*writerly*) je míněna povaha textu, kdy se počítá s jeho přepsáním do jiného textu — scénář bude přepsán do filmu.

20) Tamtéž, s. 31.

Nannicelli navrhuje definovat scénáře intencionálně-historicky a formalisticky. Scénář je podle něj slovesným objektem zamýšleným k opakování, modifikování nebo odmítání způsobů, jakým byly syžet, postavy, dialogy, záběry, střih, zvukové efekty a další aspekty v minulosti používány jako dílčí prvky filmu ve scénáristické praxi.

21) I. W. Macdonald, c. d., s. 20.

22) T. Nannicelli, c. d., s. 151.

23) Macdonald se tomuto tématu věnuje ve své knize.

I. W. Macdonald, c. d., s. 190–215.

Jsou zde vazby i s prací Havense, Lotzové a Tinicové, Szczepanika a Vonderaaua. Badatelé dnes hledají způsoby, jak zkoumat detailní pozadí produkční praxe, s čímž souvisí i výzkum scenáristiky. Potřebujeme kombinovat rozličné výzkumné metody včetně textuální analýzy zaměřené na filmy, scénáře a další dokumenty. Také bychom se měli věnovat diskursivní analýze zaměřené na produkční procesy a názory praktiků na tyto procesy.

Badatelé jako Bridget Conrová se pokoušejí porozumět průmyslovým rámcům a jejich vztahu ke kreativní práci. Tím se ještě nedávno nikdo nezabýval a domnívám se, že výzkum scenáristiky se pokouší porozumět jednání jednotlivců ve vztahu k těmto rámcům. Chování jednotlivců je nejnižší úroveň procesu, pro který je politická ekonomie tou nejvyšší úrovní. Už dříve se badatelé zabývali distribucí a uváděním filmů, zkoumali procesy natáčení a střihání filmů. Dnes se naše pozornost obrací k tomu, jak jednotlivci přispívají k procesu vývoje filmu, co dává tomuto procesu pohyb a kde proces začíná. Ten začátek je u *screen idea*, která se vyvíjí uvnitř rámců, které identifikujeme. Zároveň tak přispíváme k poznání těchto rámců a snažíme se porozumět, jak jednotlivci přispívají svou prací.

Nedostává se tak výzkum blíže k filozofickým otázkám, když se snažíme popisovat přesvědčení a vědomosti jednotlivců?

To nedokážu říct, protože nejsem filozof. Přijde mi zajímavé snažit se porozumět přesvědčením a stanoviskům jednotlivců, které následně ovlivňují jejich rozhodování. To je to, co dělal Bourdieu, když mluvil o lidských dispozicích. Je to téma subjektivity a kognitivních procesů autora. V souvislosti s médii se věnují subjektivitě na University of Copenhagen.

Můžete navrhnout nějakou myšlenku, která je převzata ostatními. Ta samotná myšlenka projde

skrze vaše emocionální procesy a je formulována tak, aby emocionálně rezonovala i v ostatních. Zajímavé je sledovat, kde se v tom vztahu nachází autor a ostatní. Zdá se mi, že to má blíže k sociologické práci než k filozofii. Badatelé jako Torben Grodal a David Bordwell, kteří se zabývají kognitivismem, jsou přesvědčeni, že v našem mozku jsou procesy, které nás činí náchylnými k nějakým rozhodnutím. Já se na druhé straně zabývám procesy, které lidi nutí vyprávět příběhy určitým způsobem. Lidé se shodnou, že nějaký příběh je vhodný k přemýšlení, stává se z něj *screen idea*, ta je následně přetvořena ve film, který se rozšíří mezi diváky, a proces se opakuje.

Scenáristické příručky se vyznačují ambicí stanovit základní principy scenáristiky. Je to vůbec možné?

Jsou lidé, kteří se snaží objevit univerzální pravidla psaní, ale já mezi ně nepatřím a nevěřím, že to je možné. Nebavíme se tu o přírodních vědách. Vlastně to vůbec není věda. Můžeme jen pozorovat, používat co nejpřesněji metody a rozpoznávat podobnosti v jednání. Když někdo bude jednat odlišně, měli bychom se ptát, co zapříčinilo odlišnosti. Z pozorování pak můžou vyplynout hodnotné poznatky. Třeba zda je rozdíl mezi filmy určenými pro domácí trh a export. Je zajímavé, že jeden z největších filmových průmyslů podle počtu vzniklých filmů na světě se nachází v Nigérii pod označením Nollywood. Četl jsem studii, ve které bylo uvedeno, že někteří nigerijští filmaři jsou neúspěšní studenti filmové školy v New Yorku. To nás vede k otázce po rámcovém uchopení jejich vyprávění. Nevím, zda je to pravda, a viděl jsem i jiné studie o nigerijské kinematografii, které tvrdí zase něco jiného. Jen tím chci upozornit na některá neprobádaná místa ve světové kinematografii a nutnost srovnání různých průmyslových a kulturních rámců.²⁴⁾ Tento druh

24) Tématu vyprávění v různých světových kinematografiích se věnovali autoři ve sbornících Liny Khatibové. Lina Khatib (ed.), *Storytelling in World Cinemas Vol. 1: Forms*. London: Wallflower 2012. Lina Khatib (ed.), *Storytelling in World Cinemas Vol. 2: Contexts*. London: Wallflower 2013.

výzkumu nás nedovede k předvídání fungujících principů, ale pomůže nám pochopit současnou situaci, což nám může pomoci pochopit směřování filmového vyprávění.

Jaké jsou podle vašeho názoru vyhlídky výzkumu scenáristiky a Screenwriting Research Network?

Když jsem před několika lety mluvil s Tomem Stempelem, tak jsem mu říkal, že obor *screenwriting studies* se ještě neetabloval. Zatím jsme dosáhli základní aktivity, což je udržitelný stav. Ale stále je to jen malý okruh badatelů a záleží, zda se jim bude zdát výzkum smysluplný, zda se podaří navázat dialog s dalšími badatelskými okruhy a exportovat některé poznatky. Bez toho budou *screenwriting studies* izolovanou skupinou.

Důležité je navázat komunikaci s badateli z jiných oborů. Řada z nich nás bude považovat za součást nějakého oboru — filmových studií, produkčních studií, televizních studií. Úspěch knihy Evy Novrup Redvallové spočívá nejen v tom, že se jedná o dobrou knihu, ale i v tom, že těžiště jejího zájmu spočívá na pomezí *screenwriting studies* a televizních studií.²⁵⁾

Posledních několik let badatelé pracovali na užitečných věcech týkajících se výzkumu scenáristiky, ať už z hlediska akademického, nebo průmyslového. V archivech je však ještě spousta dokumentů, které nebyly prozkoumány. Naším úkolem je pokusit se pochopit, co tyto dokumenty znamenají. Musíme zjistit, zda na základě archiválií můžeme zmapovat ideologie, se kterými se vyrovnávali scenáristé při tvorbě příběhů. Předpokládám, že historický výzkum je základ.

Při pohledu dopředu vidíme, že se mění průmyslová struktura i média. Digitální média ovlivňují, jak formulujeme a vyvíjíme příběhy. Jestliže studujeme koncepce příběhů, tak je nutné tyto věci analyzovat. Na příklad produkční studia se zaměřovala na instituce a praxi, která formovala filmové dílo, ale do scenáristické praxe nahlížela

pouze zběžně. Takový výzkum vždy slouží pochopení byznysu jako celku tvořícímu film. Já se zabývám spíše aktivitou související s tvorbou do té doby, než se koncepce zkonkretizuje.

Dokud tu budou audiovizuální díla, tak bude potřeba studovat scenáristiku v akademickém smyslu. Jak lidé vyprávějí ve filmu? Jaké jsou normy? Jak jsou reprezentovány jednotlivými díly? Jak je vyprávěna konkrétní *screen idea*? Jaké bylo přesvědčení tvůrců při nějakém rozhodnutí? Co tvůrci považovali za důležité? Některé z těchto otázek jsou postupně zodpovídaný, ale ještě je potřeba je propojit s výzkumem vývoje *screen idea*. Bude zajímavé sledovat, kam se tento malý obor posune. Myslím, že zůstane stále velmi malý a specializovaný, ale s důležitým přínosem.

Jan Černík

25) Eva Novrup Redvall, *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

Filmový technický sbor (1946–1965)

Prezidentským dekretem č. 50/1945 Sb. převzal obnovený československý stát pod svá křídla veškeré činnosti spojené s filmovým podnikáním. Nedlouho po znárodnění československé kinematografie vyvstala potřeba zajistit odborné vedení veškerých technických záležitostí, ať již se jednalo o samotnou výrobu filmů a jejich laboratorní zpracování, o výstavbu nových kin nebo adaptaci kin stávajících. Veškerou technickou problematikou se měl zabývat nově ustanovený Filmový technický sbor (FITES),¹⁾ jakožto poradní sbor Ministerstva informací (MI), zřízený dekretem č. j. 83952/46-V/1 ze dne 18. 9. 1946.²⁾ Jiří Havelka popsal činnost a úkoly FITESu následovně: „K zajištění odborného technického vedení

celého filmového oboru zřízen byl 25. října 1946 Filmový technický sbor, jehož úkolem je řešení rámcových otázek technické stránky filmu a jednotlivých technických problémů (ve zvláštních komisích).“³⁾ V rámci své činnosti FITES prováděl také řadu praktických zkoušek,⁴⁾ vydával technická doporučení, posuzoval technické zlepšovací návrhy a ve spolupráci s filmovým dokumentačním střediskem vydával překlady odborných publikací. Po dobu svého působení byl FITES členem řady významných celonárodních i mezinárodních sdružení.⁵⁾

Při ustanovení sboru v roce 1946 jmenoval ministr informací Václav Kopecký předsedu FITESu a 11 členů, dále svého zástupce ve sboru jmeno-

- 1) Filmový technický sbor používal po celou dobu své existence řadu variantních názvů: Sbor filmový technický; Sbor technický; Sbor technický filmový; Technický filmový sbor; Technický sbor filmový; a zkratky: FITECH; FITES; FiTeS; FTS; F.T.S.; TEFIS. Problematické je především využívání zkratky FITES v období od 30. 11. 1965 do 27. 1. 1970. V této době byla tato zkratka používána jak Filmovým technickým sborem, tak i Svazem československých filmových a televizních umělců.
- 2) Přibližně ve stejné době vznikl i Filmový umělecký sbor (FIUS) coby „nezávislý vrcholný dramaturgický orgán, jehož úkolem je vybrati vhodné filmové náměty, zkoumati jejich scénaristické zpracování, a scénáře, které schválí, doporučí pak instancí cestou k filmové realizaci“. Viz Národní filmový archiv (NFA), f. Filmový umělecký sbor, Statut FIUSu, ref. ozn. 1/1/2//1. Viz též: Jiří H a v e l k a , *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947, s. 27–28. Ve zkrácené podobě též: úř, Statut Filmového uměleckého sboru. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 12 (22. 3.), s. 2.
- 3) J. H a v e l k a , c. d., s. 28.
- 4) Např. požární zkoušky s nitrocelulózovým filmovým pásem, zátěžové zkoušky projektorů, měření jasu projekčních ploch, měření zvuku atd.
- 5) Jednalo se například o Society of Motion Picture & Television Engineers, L'Union Internationale des Associations Techniques Cinématographiques, Československou společnost normalizační, Československý sbor pro osvětlování atd.

vali po jednom členu Ministerstvo informací, Ministerstvo obrany, Ministerstvo školství a osvěty, Ústřední svaz československého průmyslu a Syndikát filmových pracovníků. Předsedou FITESu se stal František Pilát.⁶⁾ Tajemníkem, od roku 1958 vědeckým tajemníkem FITESu, byl jmenován František Gürtler, kterého v této funkci v roce 1961 nahradil Milan Horký. Přestože se působnost sboru vztahovala na celé území ČSR, do FITESu byli zpočátku jmenováni pouze Češi. Slováci jmenováni nebyli, neboť nebyla dořešena otázka poměru slovenské části filmové společnosti k pražskému ústředí a kompetencím ministerstva a povereníctva ve věcech filmových.⁷⁾ V letech 1948–1949 se FITES skládal z předsedy a maximálně 20 členů z řad odborníků z různých technických odvětví kinematografie a příbuzných vědních oborů jmenovaných ministrem informací a osvěty. V této době byl též jmenován místopředseda sboru, kterým se stal Josef Bartoloměj Slavík. V návrhu organizačního řádu FITESu z roku 1949 se počítalo se snížením členské základny na 18 členů. Po schválení organizačního řádu v roce 1952 se počet členů FITESu snížil na pouhých 15 členů. Zlom nastal v roce 1961, kdy se počet členů FITESu zvýšil na 22 a v roce 1965 na 23 členů. Řádní členové tvořili nejvyšší orgán FITESu — tzv. plénium. K provádění dílčích úkolů byly zřízeny odborné komise, které se dělily na pravidelné (též nazývané stálé komise) a příležitostné. Hlavní činnost sboru se uskutečňovala právě v těchto odborných komisích, plénium již většinou pouze schvalovalo hotovou směrnici nebo vydávalo doporučení navržené odbornými komisemi. Předsedou komise mohl být pouze řádný člen FITESu, ale členy komisí se mohli stát

i odborníci, kteří členy FITESu nebyli. V roce 1952 byla zavedena funkce tajemníka i do každé komise. Nelze přesně určit, jak dlouho se funkce tajemníka v jednotlivých komisích udržela, ale k opětovnému zavedení se přistoupilo v roce 1961. „Vzhledem k předpokládanému zvětšení rozsahu prací ve Filmovém technickém sboru doporučuje se dle oborů rozdělit komise FITES. Každá komise by měla svého předsedu a tajemníka, kteří by podléhali předsedovi a tajemníkovi FITES.“⁸⁾

Na 2. schůzi pléna FITESu konané dne 6. 11. 1946 byly zřízeny pravidelné komise pro techniku příjmu a reprodukce zvuku a otázky akustické, komise pro techniku promítání obrazu, komise pro barevný film, komise pro techniku laboratorního zpracování filmu, komise pro ateliérovou techniku, komise pro filmovou fotografii a techniku snímku a komise pro substandardní filmové formáty. V roce 1947 byla spojena komise pro ateliérovou techniku s komisí pro filmovou fotografii. Komise protipožární, komise pro novelizaci předpisů pro kina a komise televizní byly ustanoveny v roce 1948. Komise pro substandardní formáty se přejmenovala na komisi pro úzký film. V dalších letech byla komise pro příjem a reprodukci zvuku a otázky akustické přejmenována na komisi zvukovou a komise pro ateliérovou techniku na komisi výrobní. V roce 1949 přibyla komise pro ochranu kopií, komise muzejní a v roce 1950 komise pro trikovou techniku. Komise pro vypracování konstrukčních podkladů vyvolávacího stroje vznikla v roce 1959. K ustanovení komise pro fotochemické zpracování, komise pro promítací techniku, komise pro záznam a reprodukci zvuku, komise pro techniku obrazového

6) Po roce 1945 zastával Ing. František Pilát řadu významných technických vedoucích pozic v rámci československé znárodněné kinematografie. Nejprve působil jako zplnomocněnec ministra informací pro kinofikaci, posléze byl náměstkem ředitele Československé filmové společnosti (ČFS) a Československého státního filmu (ČSF) a vedoucím technického úseku, později technického odboru ČSF. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století byl ústředním ředitelem techniky a výzkumu.

7) Národní archiv (NA), f. Ministerstvo informací 1945–1953 (MI), Filmový technický sbor — zřízení, k. 202, inv. č. 266.

8) NFA, f. FITES, Zápis 5. schůze pléna konané 31. 10. 1961, ref. ozn. 1/3/1/18.

snímku a laboratorní komise došlo v roce 1961. V roce 1962 vyšel vládní požadavek č. 147 na zřízení koordinační komise pro technický rozvoj.

Příležitostné komise měly velice často pouze pár porad, mnohdy i jen jedinou schůzi, takže doba jejich působnosti málokdy překročila jeden rok. V roce 1946 byly zřízeny komise pro názvosloví, koordinační komise a komise pro přepis zvuku na 16mm film. Komise pro školení promítačů, komise pro školení ateliérových zaměstnanců a subkomise pro zřízení patentové kanceláře byly zřízeny v roce 1947. Roku 1948 byly zřízeny komise pro kreslený film, komise pro diapozitivy, komise pro školení zaměstnanců, komise pro vypsání soutěže (řešení různých technických námětů), subkomise pro státní ceny a subkomise pro hodnocení technické práce. V roce 1949 byla zřízena komise pro přípravu průmyslového memoranda a v roce 1950 komise pro přípravu aprobačního řádu a aprobační komise. Komise pro magnetický záznam zvuku, komise pro přípravu konstrukčního úkolu kinematografické kopírky, komise pro vyvolávací stroje a komise „triková kamera“ byly zřízeny v roce 1955. V roce 1959 došlo ke zřízení komise pro přípravu konstrukčních podkladů vyvolávacího stroje. Komise „Ateliérová kamera“, komise „DIA, výroba a projekce“, komise „Technické zpracování filmů“ a komise „Ultrazvukové čistící zařízení na film“ byly zřízeny v roce 1961. V roce 1962 došlo ke zřízení komise „Měřicí, zkušební, obrazové a zvukové filmy“, komise „Program zkoušek prototypu kamery RKŠ 16 mm“, komise „Redukční kopírka“, komise „Rozvoj služeb amatérům“, komise „Technika obrazového snímku“, komise „Triková kamera pro Loutkový film“ a komise „Vyvolávací automat“. V roce 1963 byly zřízeny komise „Promítací technika“ a komise „Zavádění mg. záznamu zvuku“. Komise pro oblast osvětlovací techniky byla zřízena v roce 1966.

Ačkoliv FITES vznikl původně jako poradní sbor ministra informací, při neustálých reorganizacích během let 1947–1955 postupně klesal v hierarchii vedení z pozice poradního sboru ministra, později celého Ministerstva informací, přes poradní a iniciativní orgán ČSF v otázkách kinematografické techniky až do funkce poradního sboru ústředního ředitele ČSF.⁹⁾ Poté, co se FITES stal „pouhým“ poradním orgánem ČSF, se začala jeho agenda úzce propojovat s technickým úsekem ČSF, jehož vedoucím a později hlavním inženýrem byl František Pilát. Taktéž i několik řádných členů FITESu bylo zaměstnáno v technickém úseku ČSF.

Permanentní vývoj a rychlé změny na poli čs. kinematografie se promítaly i do vydání, respektive nevydání statutu FITESu. Návrhy z let 1946, 1947, 1948, 1949 byly stále jen připomínkovány, měněny, ale nikdy nebyly Ministerstvem informací schváleny. V roce 1950 bylo přikročeno k dalšímu vypracování nového návrhu statutu FITESu, jehož schválení formou prozatímní směrnice generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka trvalo dva roky. Pravděpodobně poslední změny organizačního a jednacího řádu se FITES dočkal v roce 1965. Celou dobu působení FITESu lze rozdělit do několika období: 18. 9. 1946 – 1. 9. 1948, 18. 9. 1948 – 3. 7. 1951, 13. 2. 1952 – 30. 9. 1952, říjen 1952–1954, leden 1955–1958, duben–červen 1959, červenec 1959 – květen 1961, červen 1961–1965 a 1965–1969. Počátky nových období jsou téměř vždy spojeny s nějakou reorganizací v rámci československé kinematografie, případně s určitou snahou o zlepšení práce FITESu, a vždy jsou spojeny se jmenováním nových členů, většinou víceméně stejných osob jako v předešlé etapě.

Z počátku své působnosti byl po krátkou dobu FITES hospodářsky propojen s Československým filmovým ústavem, ale již od roku 1948 byl hospodářsky přiřazen k ČSF, který hradil jeho věc-

9) V prozatímní směrnici A 204 z 15. října 1952 je FITES označen už jen jako poradní orgán ČSF a o tři roky později 25. 2. 1955 je ve směrnici I-68 označen už jen jako poradní orgán ústředního ředitele ČSF. Viz NFA, f. FITES, Statuty, organizační a jednací řády FITESu, ref. ozn. 1/1/1.

nou i osobní režii. Od roku 1958 byl FITES hospodářsky spojen s Ústřední správou ČSF.¹⁰⁾ Řádní členové FITESu byli za svou činnost ve sboru honorováni. Na schůzi pléna konané 26. 1. 1949 bylo odsouhlaseno, „...aby byli honorováni též členové komisí, pokud nejsou členy sboru, a aby byly honorovány zvláště významné a rozsáhlé práce členů.“¹¹⁾ V roce 1950 navrhlo Ministerstvo financí zdanit honoráře členům FITESu, protože podléhaly dani ze samostatné činnosti. Ke zdaňování honorářů se však přikročilo pravděpodobně až v roce 1952.¹²⁾

Krátce po svém ustanovení a jmenování členů zvolil FITES ze svých řad čtyři zástupce, kteří se stali členy Aprobační komise pro české hrané filmy. Zbylou část komise tvořili zástupci z řad FIUSu. Na společné plenární schůzi FITESu a FIUSu byl řádně zvolen do funkce předsedy komise předseda FITESu František Pilát, který ale na tuto funkci zakrátko rezignoval pro kolizi s jinými povinnostmi. FIUS tedy do čela komise navrhl svého předsedu Jiřího Mařánka, k čemuž se FITES přiklonil.¹³⁾

Konkrétní datum ani přesný důvod zániku FITESu není prozatím znám. Poslední zmínka o FITESu se nachází v zápisu 7. operativní porady Ústředního ředitelství ČSF (ÚŘ ČSF) z 29. června 1970: „Souhlasí se s tím, aby zápisy filmového technického sboru (FITES) byly projednávány a schvalovány formou presidiální, tj. přímo ústředním ředitelem. Zajistí s. ing. Pilát.“¹⁴⁾ S největší pravděpodobností byl FITES zrušen nebo úplně začleněn do technického odboru ÚŘ ČSF někdy mezi léty 1971–1975.

Téměř většinu archivního fondu tvoří zápisy ze schůzí pléna a schůzí, případně porad jednotlivých komisí, ať již se jedná o komise stálé nebo příležitostné. V zápisech jsou mnohdy detailně popsané technické parametry nejrůznějších filmových přístrojů, například budičů zvuku, různých částí filmových kamer, promítacích přístrojů, ale i nejrůznějších pracovních stolů, didaktických pomůcek pro kurzy a školení promítačů, maskérů, krajských filmových techniků atd., z nichž mnohé byly nedlouho poté vydány jako závazné směrnice FITESu, později ČSF a ÚŘ ČSF. Součástí zápisů jsou mnohdy i podkladové materiály a korespondence k projednávání problematice. Druhou velkou skupinou je dochovaná korespondence, která nemohla být přiřazena k jednotlivým zápisům. Za pozornost jistě stojí i další oddíly. Například oddíl Personálie obsahuje nejen korespondenci o jmenování a odvolání členů, ale i osobní karty a dotazníky jednotlivých členů FITESu. V oddílu Technická agenda se nachází posudky zaslané FITESu, vědecko-technická spolupráce s dalšími zeměmi, hlavně lidově-demokratickými státy, nebo návrhy pro porady ústředního ředitele ČSF. Archivní fond FITES dobře dokumentuje technický vývoj, jakým procházela zestátněná československá kinematografie v prvních dvaceti letech své činnosti. Především kvůli mnohdy detailním popisům technických parametrů a výkresů zaujme pravděpodobně tento fond hlavně technickou část badatelského spektra.

V jednacím řádu schváleném dne 6. 10. 1948 bylo ustanoveno, že všechny odbory MI i orgány ČSF jednájí s FITESem pouze prostřednictvím

10) NFA, f. FITES, Statuta, organizační a jednací řády FITESu, ref. ozn. 1/1/1.

11) NFA, f. FITES, Plénium 1949, jiné ozn. 3614 (svázané zápisy z 36. – 45. schůze pléna, pozvánky, směrnice, přehled schůzí), ref. ozn. 1/3/1/5.

12) NFA, f. FITES, Výplata honorářů členům FITESu, ref. ozn. 2/3/1.

13) Členy Aprobační komise byli jmenováni Bohumil Kröhn (střídavě s Františkem Rubášem), Ladislav Křivánek (náhradníkem byl Jaroslav Bouček), Antonín Rambousek (náhradníkem byl Vilém Taraba) a Jan Stallich (náhradníkem byl p. Hanuš). V případě, že by komise posuzovala film některého z výše jmenovaných členů, měl být tento člen nahrazen nestranným zástupcem. Viz NA, f. MI, Volba předsedy aprobační komise; Jmenování členů aprobační komise; Zápis 2. a 3. schůze pléna FITESu, k. 202, inv. č. 266.

14) NFA, f. ÚŘ ČSF, Zápis 7. operativní porady ústředního ředitelství z 29. června 1970 — VI. Různé, bod 6, k. R13/BI/3P/2K.

pátého odboru MI.¹⁵⁾ V padesátých letech 20. století měl FITES k vyřizování veškeré agendy k dispozici vlastní sekretariát. V oběžníku I-130 ze dne 2. 5. 1958 bylo ustanoveno, že agenda FITESu spadá do působnosti vedoucího technického odboru¹⁶⁾ a v jednacím řádu z roku 1961 je uvedeno, že administrativní agendu s činností FITESu vykonává technický úsek Ústřední správy ČSF.¹⁷⁾

Z předchozího odstavce vyplývá, že některé dokumenty, jako jsou směrnice, zápisy z porad pléna, korespondence atd., lze tedy nalézt také v Národním archivu, fond MI, a v NFA v nezpracovaných fondech ČFS II., ČSF a ÚŘ ČSF v rámci příloh zápisů porad ústředního ředitele s náměstky. „Měsíční hlášení“ o činnosti FITESu z několika prvních let jeho působení lze nalézt také na stránkách filmových periodik *Filmové noviny*, *Věstník Československého státního filmu* a *Zpravodaj ústředního ředitelství ČSF*. O nejnovějších objevech ze světa filmové techniky informoval FITES na stranách *Filmových novin* v rubrice *Ze světa techniky*. FITES zároveň vydával vlastní technické periodikum *Filmová technika*.¹⁸⁾

Jiří Kutil

15) Kvůli počátečnímu přiřazení agendy FITESu k pátému odboru MI se řada dokumentů zachovala pouze v Národním archivu ve fondu MI.

16) NFA, f. FITES, Oběžníky a směrnice ČSF, ref. ozn. 1/2/1//3.

17) NFA, f. FITES, Statuta, organizační a jednací řády FITESu, ref. ozn. 1/1//1.

18) J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: Čs. filmový ústav 1970, s. 37.

Politická tabu českého dokumentárního filmu. Censurní sbor kinematografický v letech 1928–1939

Censurní sbor kinematografický /dále jen CSK/ vznikl dne 1. července 1919 na základě výnosu ministerstva vnitra ze dne 16. června 1919.¹⁾ Jeho úkolem bylo rozhodovat, co je možné z československé i zahraniční filmové tvorby veřejně promítat a zda na tyto projekce mohou mít přístup i mladiství do šestnácti let. Určoval, které scény bylo nutno ze snímku vystříhnout, neboť byly v rozporu s oficiální československou politikou nebo by u diváků vzbuzovaly pohoršení. Posuzoval, zda film uznat za kulturně výchovný a osvobodit jej od dávky ze zábav. V neposlední řadě působil jako jazykový korektor. Výsledek jeho činnosti — censurní spisy, dávají poměrně přesnou představu o svobodě slova v tehdejší Československu, o hranicích této svobody, jež nebyly neměnné, ale naopak se pod vlivem vnějších okolností neustále proměňovaly. Do jaké míry podléhal vlivu oficiální propagandy dokumentární film ČSR? Jaké skutečnosti nemohl divák z důvodů politických na plátnech našich biografů spatřit? Z rozsáhlé agendy censurních spisů z let 1928–1939 uvedu několik příkladů.

Jedním z tabuizovaných témat bylo vyjadřování opozičních nálad. A nemuselo se vždy jednat o představitele hnutí, která byla neslučitelná s tehdejší oficiální politikou. Příkladem budiž snímek *PROTEST*.²⁾ Na táboru lidu 11. září 1934 vystoupili zaměstnanci firmy Baťa Zlín proti připravovanému zákonu o zrušení továrních správkáren. Na zákrok odborového rady ministerstva spravedlnosti JUDr. Františka Kronbergera rozhodl se CSK vyloučit z projevu na táboru lidu tato slova: „V těchto dnech přidalo se na jejich stranu /tj. na stranu konkurence — pozn. aut./ ministerstvo obchodu“ a „...aby tento nesmyslný, nikomu neprospívající zákon nepřišel k uplatnění“. V závěrečném titulku dokumentárního filmu 4. *LIS-TOPAD (4. NOVEMBER)*³⁾ z roku 1935 o táborech lidu organizovaných v severních Čechách německou sociální demokracií, jenž zněl: „Devadesát tisíc demonstrovalo pro dělnickou republiku, pro svobodu a chléb, ve znamení socialismu“, muselo být vypuštěno slovo dělnickou.

Ještě výrazněji zasahovala censura do filmů propagujících komunistické ideje. To byl případ

1) J. Pšeničková, V. Červenská, P. Moisejenko, Censurní sbor kinematografický CSK/MV-FC 1928–1939. Inventář. Praha: Národní archiv 1960.

2) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 114, sign. 905/34.

3) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 124, sign. 574/35.

snímku TÁBOR LIDU V LIBNI⁴⁾ o komunistickém volebním shromáždění 26. září 1931. Jeho součástí byly mezititulky obsahující úryvky z projevů volebních řečníků: Bohumíra Šmerala („...komunisté ve volbách mobilizují dělnictvo v boji za chléb, práci a svobodu...“), odborového tajemníka mládeže Otto Synka („...stojíme teď před dvěma pokusy o obnovu světa, jedním v SSSR, druhým v ostatních státech. Dnes po 14 letech vidíme, která metoda jest lepší... Co je to za režim, který se bojí strojů?...“), senátorky Marie Stejskalové („...ženy dostaly svobodu na papíře, ale jsou zotročeny hůře než dříve... dělnická máma nemá čím nakrmit dítě...“) a komunistického poslance Jana Haruse („...dva roky mě věznili, ale jsem pevnější než dříve... Praha bude rudá, rudá bude Československá republika.“). Diváci si ale mohli přečíst titulky se jmény řečníků.

Jiný problém nastal u propagačního snímku VČELA⁵⁾ (1931). Slavnosti tohoto potravinářského družstva se účastnili členové ilegální komunistické organizace „Mladí pionýři“ (též „Mladí průkopníci“), jejíž činnost byla v rozporu se zákonem na ochranu republiky. Proto musely být z filmu odstraněny záběry, na nichž byly zachyceny „skupiny mládeže, resp. dětí, které dle typických, z obrazů zřejmých znaků /jednotný úbor, čepice, pohyby těla, vztyčování ruky se sevřenými pěstmi/“ bylo možné považovat za členy tohoto nelegálního hnutí. Nebyl to jediný zásah do tohoto snímku. Historická retrospektiva o vzniku družstva roku 1903 nesměla obsahovat mezititulek „Uděláme demonstraci“. Divákům byla odeprána informace o zákazu slavnostního průvodu, jenž měl být součástí oslav.

Snímky zobrazující život římsko-katolické církve nebo vztahující se k její historické tradici

byly většinou cenzurou povoleny bez jakýchkoliv zásahů. Výjimku tvoří pouze kulturně-historický snímek POUTNÍ MÍSTÁ V REPUBLICE ČESKOSLOVENSKÉ,⁶⁾ vyrobený Svatováclavskou ligou v roce 1931. V části věnované sázavskému klášteru padl cenzuře za oběť úryvek titulku kriticky glosující vztah českého národa k husitství („...a nejednou v zuřivém zápalu za řinčení sudlic a palcůtů sám sebe vraždil pro cizí blud...“).

Jiným tabuizovaným tématem byla existence slovenských autonomistů na Slovensku. Ze snímku PRIBINOVY OSLAVY V NITŘE 1933⁷⁾ nevyplývá, že by se tu stalo něco, co by narušilo jejich státo-tvorný charakter. I neutrálně znějící titulek („K zástupům promluvil starý vůdce slovenských katolíků A. Hlinka“) a následný záběr byly však cenzory vystřiženy.

V souvislosti s proměnou Německa ve fašistický stát a postupujícím vlivem henleinova hnutí snaží se CSK zamezit šíření této ideologie v německé filmové tvorbě na území ČSR. Projekce snímku VALNÁ HROMADA O LETNÍCÍCH 1929 V KRNOVĚ (KULTURVERBANDSTAGUNG PFINGSTEN 1929 IN JÄGERNDORF)⁸⁾ se uskutečnila bez závěrečného titulku, v němž se píše, že cílem spolku „Deutscher Kulturverband“ zůstává lepší budoucnost 3 500 000 sudetských Němců. Ze snímku 1131–1931 HORNÍ MĚSTO STŘÍBRO (1131–1931 BERGSTADT MIES)⁹⁾ byl vystřižen záběr alegorického vozu s hákovým křížem.

Schvalování celovečerního filmu TŘETÍ SVAZOVÁ SLAVNOST NĚMECKÉHO SVAZU TURNERŮ V ŽATCI 13.–16. ČERVNA 1933 (DAS III. VERBANDSTURNFEST DES DEUTSCHEN TURNVERBANDES IN SAAZ VON 13.–16. JULI 1933)¹⁰⁾ mělo složitější průběh. CSK neměl původně proti jeho veřejné projekci žádné námitky. Dne 17. října

4) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 68, sign. 1552/31.

5) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 54, sign. 194/31.

6) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 71, sign. 1805/31.

7) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 100, sign. 1113/33.

8) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 23, sign. 1171/29, k.133, sign. 1298/35.

9) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 64, sign. 1163.

10) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 98, sign. 911/33.

v 19 hodin však v kině „Welttheater“ v Ústí nad Labem narušilo promítání tohoto snímku několik mladistvých — patrně stoupenců německé sociální demokracie. Tento ojedinělý incident zavedl příčinu k novému cenzurování. Z titulků, obsahujících projevy Konrada Henleina a závěrečné provolání turnerů, byly odstraněny nacionalisticky zabarvené pasáže. Dále byly z filmu vystrženy záběry Konrada Henleina.

V roce 1935 natočili sudetoněmečtí filmaři Gerold Weiss a Rudolf Gutscher cyklus tří snímků pod názvem REPORTÁŽ SUDETENĚMECKÉ STRANY (BILDBERICHT DER SUDETENDEUTSCHER PARTEI),¹¹⁾ jenž tvořil součást volební kampaně této strany do Národního shromáždění. V první části cyklu, věnované volební kampani Konrada Henleina v severních Čechách, vystal pro censurní sbor problém se záběry, na nichž byla zobrazena zkratka „SHF“ z původního názvu této strany — Sudetendeutsche Heimatsfront. Protože toto označení bylo v rozporu s demokratickou formou státu, změnila si strana název na „Sudetendeutsche Partei“. Všechny záběry s touto zkratkou musely být z filmu odstraněny, neboť by mohly „zavdat podnět ke stížnostem“. Z těch důvodů byl z filmu odstraněn i záběr Henleina v automobilu s rozstřílenými okenními tabulkami. Z další části o lidovém dnu v Teplicích Šanově musel být vystržěn záběr s nápisem „Unser Ruf! Seid einig, einig, einig!“, záběry průvodu dětí a detail školáka s rodiči. Další zásahy se mimo jiné týkaly i snímku z roku 1936 BUND DER DEUTSCHEN, SUDETENDEUTSCHE VOLKSHILFE,¹²⁾ jenž propagoval charitativní činnost „Sudetendeutsche Volkshilfe“. CSK vyloučil ze snímku dva úvodní titulky. První informoval diváky, že v zimě 1934/35 z 850 000 nezaměstnaných bylo asi 400 000 sudetských Němců. Druhý ironicky komentoval zá-

běry nouzových obydlí. („Bez zaměstnání — a přece má vlastní domek“).

Úkolem censurního sboru však nebylo jenom regulovat šíření opozičních názorů. U snímků pojednávajících o mezinárodních událostech se snažil zmírnit příliš vyostřené a emotivně podbarvené formulace, tendenčně stranící jedné ze stran politického konfliktu. Z filmu REVOLUCE KRVE A DUCHA¹³⁾ byla vyškrtuta formulace shrnující vývoj ve fašistické Itálii („Také Itálie kolísá mezi budováním a válkou. Pro co se rozhodne? Tažení proti Habeši dalo odpověď!“). Adolf Hitler nemohl být nazván čalounickým pomocníkem z Rakouska a nesměla zaznít ani formulace zpochybňující oficiální nacistickou verzi o požáru Říšského sněmu („Van der Lube je donucen k přiznání a popraven. Svět se táže: komu záleželo na požáru Říšského sněmu?“). V pasáži o potlačení socialistického hnutí v Rakousku nemohlo být řečeno, že vláda se svou mocí přepadla socialisty, socialisté nemohli jet „hrdinně do zoufalého boje za záchranu občanské svobody, republiky a své budoucnosti“. Ze snímku 1. MÁJ 1937 V PRAZE¹⁴⁾ byl ze stejných důvodů vystržěn záběr standarty s nápisem „S celým vzdělaným světem odsuzujeme vraždění Basků ve Španělsku“.

Období druhé republiky postavilo před CSK otázku, jak posuzovat snímky, jež rezonují se změnami politickými poměry. Reklamní film z roku 1938 BEZ NÁZVU¹⁵⁾ propagující periodika Jiřího Stříbrného („Polední list“, „Nedělní list“) a kriticky se vyjadřující k předmnichovským politickým poměrům censura zakázala s tímto odůvodněním: „Veřejné předvádění filmu mohlo by v dnešní době zavdati příčinu k ohrožení veřejného klidu a pořádku“. Film z roku 1939 SLAVNOSTNÍ ZAHÁJENÍ PŘEDNÁŠEK NA NĚMECKÉ UNIVERSITĚ V PRAZE (FEIERLICHE ERÖFFNUNG DER

11) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 128, sign. 874/35, k. 132, sign. 1193/35, k. 134, sign. 1378/35.

12) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 153, sign. 1320/36.

13) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 140, sign. 257/36.

14) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 167, sign. 857/36.

15) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 202, sign. 1332/38.

VORLESUNGEN AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG)¹⁶⁾ byl zprvu rovněž zakázán. CSK však uvážil, že vzhledem „k politické situaci by nebylo hodno film v plném rozsahu zakázat“. Ministerstvo vnitra nakonec rozhodlo povolit projekci pouze v pražském německém kinu „Urania“.

A pak nastal 15. březen 1939. Z již censurovaných filmů byly odstraňovány záběry symbolů československého státu a jeho politických osobností. Projekce mnohých filmů vydávaných dříve za kulturně-výchovné byla zakázána. Filmová censura se stala součástí Úřadu říšského protektora. Ale to již je jiná kapitola.

Jiří Novotný

16) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 207, sign. 74/39.

Analyticky nejistá i široce přístupná. Filmová propaganda v podání Richarda Taylora

Richard Taylor, *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia 2016.

Důležité vstupní upozornění: třebaže byl český překlad knihy historika Richarda Taylora pořízen na základě druhého anglického vydání z konce devadesátých let, klíčové poznatky a způsob argumentace představil autor již v letech sedmdesátých. Proto lze publikaci *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo* (2016) snadno i vcelku oprávněně nařknout, že nepřihlíží k aktuálním výzkumným perspektivám, přičemž některé zvláště antikvární postupy výkladu zmíním. Především však zamýšlím obecněji posoudit účinnost a aplikovatelnost autorem předloženého pojetí filmové propagandy.

Taylor k němu přistupuje v úvodní kapitole, která pátrá po vhodné definici propagandy. Navazujících přibližně tři sta stran nabízí případové studie dvou kinematografií: (a) sovětské od dvacátých do konce čtyřicátých let, (b) německé v době vlády NSDAP. Výklad v obou případech zahájí historické pozadí s patřičným zřetelem ke stavu filmového průmyslu, jakož i záměrům státní moci využít médium pro prezentování oficiálních idejí. Následuje stručný výčet preferovaných

témat, potažmo žánrů, zatímco analýzám zvolených děl — každou případovou studii zastupují čtyři filmy — se obsáhle věnuje bezmála polovina knihy. Pečlivá struktura a systematickosti patří mimo vši pochybnost k přednostem textu. Totéž bohužel nelze vždy říci o argumentaci v rámci jednotlivých kapitol.

Kdopak by se propagandy nebál

Pojem *propaganda* zvládá po desetiletí dráždit a pohlcovat všemožné — původně nezamýšlené — významy, z nichž mnohé šikovně zavádějí odpůrci uvedeného slova. K čemusi podobnému mají, soudím, výborně nakročeno například pojmy *multikulturalismus* nebo *globalizace*. Jak k nim přistoupit? Pakliže někoho seriózně zajímá multikulturalismus, seznámí se s vlivnými proponenty daného konceptu, zasadí jejich názory do konkrétního myšlenkového směru a konfrontuje zastánce s fundovanými ideovými odpůrci.¹⁾ Pokud k nim nicméně dotýčný přidá holé definice multikulturalismu odvozené kupříkladu z programů politických stran, patrně se mu pojem za-

1) K vlivným navrhovatelům náleží např. Charles Taylor – Amy Gutmanová (eds.), *Multikulturalismus: Zkoumání politiky uznání*. Praha: EPOCH – Filosofický ústav AV ČR 2004. Zasazení do myšlenkového směru nabízí Pavel Barša, *Politická teorie multikulturalismu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2004. Zdrucující i poučenou kritiku konceptu přináší např. Giovanni Sartori, *Pluralismus, multikulturalismus a přistěhovalci: Esej o multietnické společnosti*. Praha: Dokořán 2011.

čne nepříjemně rozbíhat do všech světových stran. A právě na podobné obtíže naráží Richard Taylor při úvodním vymezení tématu.

Autor si je dostatečně vědom unikavosti pojmu *propaganda*, jeho pejorativního nádechu. Naneštěstí hned zkraje zkoumá možnosti „stanovení bezpříznakové definice“ (s. 19), což nepokládám za adekvátní řešení. Taylora vede k předkládání všemožných definic, u nichž postupně seznává, že se leckdy vzájemně vylučují. Například uvádí klíčový předpoklad, podle něhož by propaganda neměla být kontroverzní, ovšem vzápětí výrok zmírní. Propagandu označí za veřejnou činnost, leč v téže větě uznává, že „ve vysoce zpolitizovaných společnostech se dá samozřejmě těžko udržet rozdíl mezi veřejným a soukromým světem“ (s. 30). Přestože je kritičnost při nakládání s vratkým pojmem příkladná, může ve výsledku působit frustrujícím dojmem, když za zdánlivě pevným rozlišením následuje dovětek „ačkoli obojí je často neoddělitelně propojeno“ (s. 312).

Úskalí částečně spočívá v nahromadění postojů mnoha různých autorů, které ovšem pokaždé nezastupují jeden souvislý proud myšlení, proto se obtížně hledá přinejmenším rámcová shoda na definici. Závažný problém vidím v začlenění citace Lva Trockého (s. 32), což paradoxně implikuje dojem hladkého přechodu od, řekněme, amerického sociologa Williama Albiga (s. 24) k marxistickému revolucionáři. Poslední dvě věty zavání protimluvem, proto je objasním: u Trockého a Josepha Goebbelse autorův výklad spočívá vesměs v praktickém využití propagandy pro politické účely, nikoli důkladném *teoretizování* o pojmu. Proto by mohla vzniknout spekulace, že zatímco například badatelé Albig a Lindley Fraser se v pojetí propagandy rozcházejí, Albig a Goebbels rozumějí pod uvedeným pojmem prakticky totéž (není doložen opak), pouze první hodnotí propagandu značně zdrženlivě, zatímco druhý zkoumá její potenciál.

Propaganda není výlučným prvkem totalitních režimů a její přítomnost v demokraciích západního typu Taylor připouští, nicméně na konkrétních příkladech tezi opouští. Například připomíná, že negativní konotace připisoval slovu *propaganda* již britský slovník z roku 1842 (s. 322). Jelikož se citovaní západoevropští a američtí badatelé staví k propagandě přinejmenším rezervovaně, vytváří text dojem bezmála dvoustleté tamní rezistence vůči pojmu. Což je obtížné doložit: za druhé světové války se úřady ve Spojených státech — v souvislosti s výrobou vládních dokumentů a týdeníků na podporu válečného úsilí — zdráhaly užívat dané slovo předně kvůli tehdejší asociacím s mocnostmi Osy, nikoli domnělým, desítky let trvajícím animozitám vůči pojmu.²⁾ Mimochodem, autor tyto projekty v osamoceně zmínce nečekaně staví do kontrastu s německými týdeníky. Uvádím pasáž v plném znění:

„Struktura německého válečného týdeníku se podstatně odlišovala od skladby týdeníků, které vyráběli západní spojenci. Na jedné straně se mnohem více soustředil na účinek obrazu než slova, takže apeloval spíše na city než na rozum. Na druhé straně zesílil apel na iracionalitu, jedna scéna se prolínala do další pomocí kontrastu obrazů, i když mezi nimi neexistovalo žádné logické spojení a ani je nespojovaly okolnosti. Britské a americké týdeníky byly jasné rozčleněné a každá část byla zřetelně označena“ (s. 224–225).

Mám výhrady vůči očividnému stranění týdeníkům západních spojenců; tím spíše, že vyslovené argumenty nepokládám za přesvědčivé. Komentáře amerických válečných týdeníků pravidelně spoléhaly na úderná a jednoduchá hesla, což se příliš neshoduje s apelováním na rozum. Kromě toho jasné rozčlenění a zřetelné označení — s čímž lze v zásadě souhlasit — nevylučovalo možnost začlenění kontrastních obrazů v rámci jednotlivých částí, byť mi současně připadá ošemetné klást rovnítko mezi iracionalitu a kon-

2) Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 406.

trastní obrazy bez logických spojení.³⁾ Rozpaky dále vzbuzuje jednoznačná obhajoba amerického filmu *THE HOUSE OF ROTHSCHILD* (1934), jehož záběry využili tvůrci antisemitského dokumentu *VĚČNÝ ŽID* (1940). Taylor zmiňuje „prvek nad-sázky“ (s. 269) hollywoodského filmu z tzv. před-kodexového období, jenže nespecifikuje, v čem přesně spočívá. Klíčí tradiční otázka: je možné bezpečně odlišit židovský vtíp od vtípu o Židech, který zákeřně roznáší nenávistné předsudky?⁴⁾

Úvodní debatu o propagandě autor přetavil do pracovní definice, která bohužel s ohledem na rozsah a ambice kapitoly působí poněkud chudokrevně: „Propaganda je pokus ovlivnit veřejné názory publika prostřednictvím přenosu idejí a hodnot“ (s. 31). Autorem stanovená definice propagandy nepřímou předpokládá, že pokus ovlivnit veřejné názory přenosem idejí a hodnot probíhá pomyslným „vykomunikováním“ dohodnutých myšlenek; komunikační model ovšem často vnáší do popředí konkrétní osoby na úkor zevrubného objasnění role jim nadřazených aktérů: vlivných institucí, orgánů či organizací. Za mnohem podstatnější přitom pokládám nenápadnou dřívější zmínku, v níž Taylor odmítá dva typy definic: (a) příliš obecné, podle nichž lze za propagandu označit takřka cokoli, (b) příliš zhuštěné, jež marně usilují o postižení všech rozlišovacích znaků propagandy. Autor tím mimořádně pronikavě odhalil slabiny mnoha dosavadních uvažování o filmové propagandě.

Příklad zhuštěného pojetí filmové propagandy nabízí filmový badatel Steve Neale v textu, který vyšel téměř souběžně s prvním vydáním recenzované knihy. Neale si přesně všímá, že pejorativní

nádech pojmu vyplývá z „liberálně humanistického“ světového názoru převážné většiny těch, již o propagandě píší. Vzápětí stanoví množství podmínek, na základě nichž lze mluvit o filmové propagandě: aspekty narativní, žánrové, produkční či distribuční. Jeho rozlišení zůstává natolik přísné, že by z Taylorova výběru pod propagandu spadal vlastně pouze *VĚČNÝ ŽID* a patrně *TRIUMF VŮLE* (1935), kdežto ostatní filmy by měly nanejvýš *propagandistickou funkci*, jak Neale pozoruje u hraného snímku *ŽID Süß* (1940).⁵⁾ Historik Dan Nimmo naproti tomu reprezentuje obecné pojetí; inspirativně rozlišuje vlivné školy myšlení o propagandě, čímž problém staví méně rozbíhavě. Následně předkládá typologii čtyř případů možného výskytu filmové propagandy: (a) zjevná propaganda, (b) částečně zahalená (*partially veiled*) propaganda, (c) skrytá propaganda, (d) potenciální propaganda.⁶⁾ Nimmův příspěvek je podnětný, nicméně třetí i čtvrtý bod ponechává neúměrný prostor pro svévolné aplikace při omezeném zohlednění produkčního prostředí.

Zatímco Neale stručně a elegantně objasňuje, v čem spočívají nesnáze při definování propagandy, Nimmo myšlení o propagandě více zpřehledňuje, když pečlivě uvádí jednotlivé myšlenkové směry. Oba tak činí obratněji než Richard Taylor, který pátrá po adekvátní definici propagandy lehce klopotně. Úvodní kapitola jeho knihy přesto zaslouží respekt: jednak pro očividnou obeznamenost s náročným tématem, jednak pro nadhled nad riziky, jež vyplývají z obecného a zhuštěného pojetí filmové propagandy. Steve Neale totiž naznačuje, že pod pojem *propaganda* bychom měli řadit toliko dokumentární filmy, kdež-

3) Více k americkým týdeníkům a vládním dokumentům na podporu válečného úsilí např. Thomas Schatz, *Boom and Bust*, s. 402–413. Německé dokumenty (včetně týdeníků) vzniklé za vlády NSDAP podrobně řeší Hilmar Hoffman, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933–1945*. Providence — Oxford: Berghahn Books 1997.

4) Na možné dvojznačné vyznění filmu *THE HOUSE OF ROTHSCHILD* upozorňuje Judith E. Donelson, *The Holocaust in American Film*. New York: Syracuse University Press 2002, s. 18–30.

5) Steve Neale, *Propaganda*. *Screen* 18, 1977, č. 3, s. 9–40. Srov. Steve Neale, *Triumph of the Will: Notes on Documentary and Spectacle*. *Screen* 20, 1979, č. 1, s. 63–86.

6) Dan Nimmo, *Political Propaganda in the Movies: A Typology*. In: James Combs (ed.), *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*. New York – London: Garland Publishing, Inc. 1993, s. 271–294.

to benevolentní typologie Dana Nimma pro změnu umožňuje příliš snadné, až potměšilé zařazení sporných případů: například westernu V PRAVÉ POLEDNE (1952). Oběma krajnostem se Taylor vyhýbá.

O kultu vybraných filmů a jeho důsledcích

Richard Taylor se specializuje na evropské dějiny dvacátého století a projevy politické propagandy. Ač nevzešel z okruhu filmových studií, předmět výzkumu nikterak nepodceňuje, a dokonce tuším, že v některých titulech našel nefalšované zálibení. Zamrzí, že menší sympatie chová v tomto ohledu grafik českého vydání Jakub Krč, který se neinspiroval relativně strýzlivým přebalem britského originálu; na obálku umístil barvotiskovou momentku generalissima Stalina z PÁDU BERLÍNA (1949), což bohužel přináší zkreslenou představu ještě před otevřením knihy. Publikace totiž sleduje vesměs kanonická díla věhlasných tvůrců, byť vynechání určitých titulů není vždy adekvátně objasněno. Zatímco KŘÍŽNÍK POTĚMKIN (1925) autor opomíjí, neboť „se o něm už tolik napsalo“, TRIUMF VŮLE (1934) zařazuje, „protože byl jednoduše příliš důležitý, než aby se dal pominout“ (obojí s. 16). Na stránkách *Illuminace* pak možná vyvolá přátelské pousmání Taylorova věta, jíž obhazuje vynechání méně dostupných děl: „Psát o filmu, na který se čtenář nemůže sám podívat, postrádá smysl“ (s. 16).⁷⁾

Z pracovního zařazení autora vyplývá, že při výkladu spoléhá zejména na svědomitý popis, kdežto analýzu stylistických prostředků či žánro-

vých vzorců záměrně upozaďuje. Kdokoli tedy chová vůči tematické analýze averzi, publikaci shledá značně neuspokojivou. Přibližování zápletky v dlouhých odstavcích nesporně vyžaduje trpělivost, naštěstí je Taylor zručný a místy nesmírně poutavý vypravěč. Jelikož pod přenosem idejí a hodnot rozumí z valné části rétorické proklamace, opakovaně předkládá repliky postav nebo vypravěče. Mnohdy v neúměrné délce: jádro analýzy TRIUMFU VŮLE (s. 247–260) je zaplněno citacemi téměř z jedné třetiny. Pakliže zůstává snímek němý, uvádí autor hojně mezititulky, což platí zvláště pro analýzu TŘÍ PÍSNÍ O LENINOVÍ (1934). Svižnosti výkladu dále neprospívá, když začne citace interpretovat, byť většinou přinášejí prostá, a tudíž srozumitelná poselství. Text například upozorňuje na vystoupení Josepha Goebbelse a jeho závěrečné zvolání („To, co tu je, zůstane: my už neodejdeme!“). Taylor objasňuje: „Ve svém projevu se snažil přesvědčit posluchače, že navzdory očekávání, nebude nacistická vláda jen přechodným jevem“ (obojí s. 217, nesprávně umístěná čárka za slovem *očekávání* v původním textu). Obávám se, že obdobně nadbytečně, až naivně (a tedy smutně) působí výčitka směrem k antisemitskému dokumentu: „Tvůrci neprojevovali žádnou snahu po porozumění židovské situaci, natožpak aby vyjádřili trochu sympatií k jejich historickým osudům“ (s. 274).⁸⁾

Uvedu pár slov obecně k úrovni českého překladu. Pokládám jej za přijatelný, byť prosvítá anglická výstavba vět a vyšinití z větných vazeb mohlo být méně (s. 96, 133, 157, 188, 196, 258).

7) V dalších studiích ovšem autor upouštěl od citovaného postoje. Srov. Richard Taylor, *Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults*. In: Richard Taylor – Derek Spring (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*. London – New York: Routledge 1993, s. 69–89.

8) Autorovi přitom unikly jemnější rétorické nuance. V analýze VĚČNÉHO ŽIDA uvádí větu komentátora: „Válečné tažení do Polska nám poskytlo příležitost poznat Židy v jejich hnízdištích“ (s. 263). Úvodní dvě slova Taylor nekommentuje, ačkoli se jedná o rafinovaný posun. Původní znění obsahuje podstatné jméno *der Feldzug* (válečné tažení, kampaň, případně polní tažení). V češtině rozdíl příliš nevzní, leč zvolené slovo elegantně zjemňuje ofenzivní, útočný akt. Překladatelka Petruška Šustrová zvolila adekvátní variantu, kdežto Richard Taylor v anglickém vydání nahrazuje *der Feldzug* jednoduchým slovem *válka*, což veškeré rétorické odstíny zakrývá: „The war in Poland has given us the opportunity to get to know Jewry at its heart“. Citováno podle Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London: I. B. Tauris 1998, s. 175. Za objasnění ošidných odstínů podstatného jména *der Feldzug* bych rád poděkoval své matce, Adrianě Mišurové, učitelce německého jazyka.

Doporučil bych častěji přeformulovat původní znění, pakliže v češtině vyníže kostrbatě: „Pokud by lidský rozum opravdu ovládaly vášně, pak je pravděpodobné, že by se je ‚propaganda‘ snažila oslovit a využít jich“ (s. 27). Celkově se přesto podařilo zachovat spád textu a vypravěčské nadání autora. Redakce pečlivě dohlédla na překlady zmíněných filmů, a v poznámkách u česky přeložených textů dokonce uvádí dvojí stránkování: původní a umístění v českém překladu. Jediná vážnější výhrada k českému znění se váže na větu z kapitoly o preferovaných tématech: „V takto bipolárně vymezeném fikčním světě se diváci dokázali postavit na stranu, kterou představovali propagandisté, a tím i proti táboru stojícímu na opačné straně“ (s. 82). Taylor pojem *fikční světy* nepoužívá a myslím, že není vhodné jej do textu zanášet, neb uměle vytváří dojem přítomnosti konkrétní výzkumné perspektivy.⁹⁾

Není současně pravda, že by autor bezvýhradně opomíjel filmově-teoretické myšlení. Ve skutečnosti plodně aplikuje hned několik pojmů, které přejímá z klasických textů Sergeje Ejzenštejna nebo Dzigy Vertova, tudíž kupříkladu analýza ALEXANDRA NĚVSKÉHO (1938) překvapí poučenými pasážemi o funkci střihu. Uvedené analytické mřížky ovšem Taylor uplatňuje toliko na ploše analýzy jednoho díla. Pokud režisér nic podobně ambiciózního nese-psal, v lepším případě se autor spoléhá na publikované paměti. Publikace naneštěstí obsahuje některé analýzy bez mřížek a bez pamětí, na což doplácí především PÁD BERLÍNA a STRÝČEK KRUGER (1941). S tím souvisí nedostatky při rekonstrukci produkční historie jednotlivých děl, čímž odpadá další možnost, jak rozkrýt propagandistické působení.

Případovým studiím předchází rozsáhlé kapi-

toly, jež přibližují sledované filmové průmysly a opět se inspirojí dříve publikovanými výstupy. Tento postup není automaticky ku prospěchu: text totiž vykazuje známky závislosti na soudobém hodnocení sociologa a kritika Siegfrieda Kracauera, jehož vlivná kniha o výmarské kinematografii byla nesčetněkrát problematizována pozdějšími generacemi filmových badatelů.¹⁰⁾ Nicméně při odmyšlení přílišného vlivu Kracauera zůstává hutný, uvážlivě strukturovaný a poučený vhled do problematiky, který přehledně přibližuje institucionální dohled nad kinematografiemi i ekonomické souvislosti výroby. Autor sleduje roli státu, kontrolních orgánů a vzájemné interakce mezi aktéry. Například v německé kapitole si podrobně všímá působnosti zastřešujících organizací ve vztahu k systému finančních podpor nebo praxi předběžné cenzury. Ruská část zaujme krom jiného detailním popisem situace rodícího se průmyslu před rokem 1917, což Taylor — tam i jinde — opírá o četné ruskojazyčné prameny. Přehled dvou filmových průmyslů bych označil za vrchol knihy a doporučil jej k prostudování, byť mnohé informace budou patrně vyžadovat dvojí ověření a doplnění aktuálnějšími výstupy.

Znamení kapitoly o dvou filmových průmyslech bezděky prokazují určitou tékavost případových studií, které staví výklad přesně opačně. Namísto vysvětlení produkčního systému a jeho běžných projevů spoléhají na kanonická díla a/nebo svého druhu odchylky: antisemitský titul v žádném případě nereprezentuje typický produkt německých filmařů v období vlády NSDAP. Jedná se spíše o krajní a nahodilé doklady konkrétních politických kampaní. Taylor ostatně připomíná, že ani Joseph Goebbels nepatřil zpočátku k zastáncům TRIUMFU VŮLE a obecně

9) „The audience can then identify with the forces that the propagandist represents against the forces to which he opposed“. Citováno podle Richard Taylor, *Film Propaganda*, s. 51.

10) Taylor opatrně uznává slabiny Kracauera, načež ovšem velmi nešťastně sestavuje škatulku jeho oponentů: „Šlo jednak o lidi, kteří nebyli schopni přijmout film jako seriózní uměleckou formu a kteří na film neuplatňovali stejná kritéria, jaká by uplatnili na divadelní hru, ale opakují to i další generace filmových nadšenců“ (s. 203). Srov. Siegfried Kracauer, *Dějiny německého filmu: Od Caligariho k Hitlerovi: Psychologické dějiny německého filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958.

preferoval nepřímé propagandistické působení na bezpečném podloží žánrové zábavy (s. 244). V souladu s argumentací filmově-průmyslových kapitol by prospělo promyšlení méně vyhraněných a typičtějších děl: kupříkladu filmů CELÝ SVĚT SE SMĚJE (1934) a VELIKÁ LÁSKA (1942), pokud setrvám u těch věhlasnějších. Volbou odchylek autor místy sugeruje pocit, že pod propagandu spadají toliko filmy, které doporučují kohosi svrhnout, uvěznit nebo pro jistotu rovnou vyhladit. Taylor přitom analýzu hudebních komedií skutečně zvažoval, avšak usoudil, že „by bylo přímé srovnání vzhledem k rozsahu publikace problematické a příliš složité a nemohl bych ho pojednat v plné šíři“ (s. 17).

Velmi stručný závěr (s. 311–314) odhaluje silné i slabé stránky dosavadního výkladu. Zatímco v otázkách organizace kinematografie je Taylor schopen inspirativní syntézy poznatků, jednotlivé analýzy v žádné zobecňující zakončení nevyšlují. Obávám se tedy, že jakkoli bude čtenář po přečtení citlivěji nahlížet na autorem zvolené filmy, nezíská v dostatečné míře nástroje pro případný vlastní rozbor dalších propagandistických děl. Nabízí se pochopitelně otázka, zda může sáhnout v tuzemském prostředí po odpovídající alternativě. Zájemcům o obdobně laděnou perspektivu bych doporučil seriózní, motivicky rozvlátnou a čtivou esej historika Petra Kopala, krom jiného autora doslovu k recenzované knize.¹¹⁾ Zároveň krátce zmíním dva texty, které při kladení souvisejících otázek postupují odlišně, čímž předznamenanám možnou pozici recenzované knihy v českém badatelském prostředí.

Zkoumat propagandu lze s ohledem na stylistickou a narativní výstavbu díla, což ve stručném nástřelu dosvědčuje filmový badatel Radomír D.

Kokeš. Podle něj *rétorická forma* — čili rovněž propaganda — deformuje vyprávěcí systém, neboť (a) zastavuje dějový vývoj ve prospěch rétorických vsuvek, (b) ohýbá například žánrové vzorce, aby byly v souladu s formulovaným poselstvím.¹²⁾ U Kokeše lze vycítit vzdálenou ozvěnu propagandistické funkce Stevea Neala; byť uvedený text necituje, výrazně vychází z myšlení filmového badatele Davida Bordwella, který při vlastním objasňování rétorické formy v minulosti uváděl právě dotýčnou studii.¹³⁾ Ač tedy Neale psal zejména o propagandě, zpětně se zdá, že jeho text nabízí uplatnění spíše k volnější a méně zatížené propagandistické funkci. Oba předpoklady deformací lze snadno prověřit na Taylorem analyzovaných filmech. Autor recenzované knihy si uvedené strategie uvědomuje, věnuje jim ovšem okrajovou pozornost. Jednou v souvislosti s rétorickou vsuvkou stručně uvádí: „Pro vývoj samotného děje má však nepatrný význam“ (s. 299). Jestliže autor učí čtenáře rozpoznat postupy propagandy, účinněji než popisem jednotlivých titulů by svého cíle dosáhl stanovením podobně aplikovatelných předpokladů.

Vedle výzkumu estetických tradic zůstává zásadní kontext produkční či organizační. Koncept propagandy v tomto směru opouští filmová badatelka Lucie Česálková v kolektivním sborníku věnovaném českým krátkým účelovým filmům padesátých let, jež *propagují* různé aspekty socialistického průmyslu, kultury i životního stylu. Snímky o stolování či pravidlech házené věru nevyvolávají silnou asociaci se slovem *propaganda*. Autorka mimoto nepokládá za dostačující převládající pojetí propagandy coby komunikačního nástroje. Proti němu staví pro výklad politického a sociálně-kulturního kontextu zejména soubor

11) Petr Kopal, *Imaginace (stalinské) totality. Filmová propaganda jako historický problém*. In: Kristian Fegelson – Petr Kopal (eds.), *Film a dějiny 3: Politická kamera — film a stalinismus*. Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 227–265.

12) Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2015, s. 181–182.

13) David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf 1986, s. 81. Cituji druhé vydání. Český překlad knihy (2011) byl pořízen z devátého vydání, ve kterém již Steve Neale a jeho text o propagandě v argumentaci nefigurují.

metod diskursivní analýzy, když se snaží prostřednictvím analýzy souhry různých mediálních textů v rámci širších kampaní porozumět obecnějším strategiím oslovení publika.¹⁴⁾ Diskursivní analýza tradičně spoléhá na začlenění rozmanitých pramenů a vzájemnou interakci mnoha aktérů. Richard Taylor ve filmově-průmyslových kapitolách překračuje schéma prostého komunikačního přenosu, nicméně analýzy děl zpravidla opět spoléhají na „vykomunikování“ idejí ze strany vlivných tvůrců.

Důležité rozlučkové upozornění: nemám v úmyslu stavět české badatele — vzešlé z okruhu filmových studií — nad britského historika. Připomínám, že původní kniha Richarda Taylora měla na konci sedmdesátých let záslužnou průkopnickou povahu a po všech těch letech zůstává svěží i přístupný text, který bych k seznámení doporučil, nehledě na předložené výtky. Publikaci pokládám za seriózní a užitečný úvod do problematiky (nejen) pro zájemce z řad široké veřejnosti. Pokud by Taylorova kniha sestávala výhradně z výkladu politického a filmově-průmyslového kontextu i promyšleněji vymezila pojem *propaganda*, nesnesla by výraznější námitky. Nicméně polovinu textu zabírají sporné analýzy a překlad odborného textu je nutné posuzovat rovněž z hlediska přínosu pro tuzemské bádání. Česká mutace vstupuje do prostředí, kde může začínajícím i pokročilejším badatelům představit myšlení k osvojení a dalšímu rozvíjení. Což bych v případě analytické části považoval za krok zpět, poněvadž se obávám, že Richard Taylor neposkytuje funkční nástroje k analýze filmové propagandy, byť je schopen její předpoklady obratně nastínit.

Martin Mišúr

14) Lucie Česálková, Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let. In: Lucie Česálková (ed.), *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha – Brno: Národní filmový archiv — Masarykova univerzita 2015, s. 18–21.

Z přírůstků Knihovny NFA

ABOVE

Above sea level : a notebook on the films of Gianfranco Rosi / [editors Carla Cattani, Monica Moscato, Giovanni Marco Piemontese ; translation by Carla Scura]. -- [Roma] : Istituto Luce Cinecittà [2016]. -- 109 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- Poznámky v textu - Sborník, věnovaný tvorbě italského filmaře Gianfranca Rosiho, který se ve svých investigativních dokumentech ověřených hlavními cenami z Benátek 2013 a Berlína 2016 zaměřuje především na mezinárodní sociokulturní, etnické a civilizační aspekty, přináší dva rozhovory s režisérem, tři analytické studie jeho šesti filmů, stručný biografický portrét a filmografii. -- (Brož.)

ALEXANDRE

Alexandre Sokourov : [la lumière de l'âme / directeur de publication: Odile Chapel ; coordination: Jacques Lefebvre et Jean-François Mary]. -- Nice : Cinémathèque de Nice, 2015. -- [cca 64] s. : barev. il., portréty. -- Výňatky, filmografie a ceny C. Lelouche, seznam vyobrazení - Bibliografie - Profilová monografie ruského filmaře Alexandra Sokurova při příležitosti jeho retrospektivní přehlídky, zorganizované Filmotékou v Nice v září 2015. Publikace obsahuje úvodní stať (autor Jean-Jacques Bernard), filmografii režisérovy celovečerních a krátkých filmů se základními údaji, synopsami a výňatky dobových francouzských kritik, přehled ocenění a obsáhlou článkovou bibliografií. -- (Brož.)

ARCHIV

Archiv der Schaulust : eine Geschichte des frühen Kinos in der k.u.k. Ära 1896-1918 / Ernst Kieninger, Armin Loacker, Nikolaus Wostry (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2016. -- 423 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, kalendárium, o editorech a autorech příspěvků - Rejstřík jmenný a názvový - Výpravný katalog ke stejnojmenné expozici, ve které představuje Rakouský filmový archiv poprvé svoji největší a nejvýznamnější sbírku k ději-

nám rané éry kinematografie v podunajské monarchii. Během mnohaletého usilovného pátrání v mezinárodních archivech a soukromých sbírkách byl sestaven unikátní fond kinematografických dobových dokumentů. Výběr vzácných filmů, přístrojů, fotografií, programových sešitů, plakátů, propagačních materiálů apod. z doby C. a k. mocnářství v letech 1896 až 1918 dokládá vznik nového média. Na závěr jsou připojeny medailóny prominentních rakouských průkopníků a průkopnic kinematografie a kalendárium počátků rakouské kinematografie. -- ISBN 978-3-902781-48-2 (brož.)

AUFBRUCH

Aufbruch : Regisseurinnen der 60er / [Redaktion dieses Hefts: Borjana Gaković und Sabine Schöbel]. -- Frankfurt am Main : Stroemfeld Verlag, 2016. -- 243 s. : il., portréty. -- (Frauen und film ; Hf. 68). -- Předmluva, poznámky v textu, o autorkách - Obsahuje též: Vorbilden im Dagegen sein : über Tausendschönen von Věra Chytilová / Tatjana Turanskyj - Věra Chytilová ging ihren eigenen Weg : O něčem jiném, das Erstlingswerk der tschechischen Regisseurin / Pavla Frýdlová - Über allem schwebt die Frage, ab die Wahrheit erträglich ist oder nicht : Früchte des Paradieses von Věra Chytilová / Pavla Frýdlová - Monotematické číslo časopisu Frauen und Film přináší výběr příspěvků ze stejnojmenného projektu a retrospektivní přehlídky věnované evropským filmařkám 60. let a hrdinkám jejich filmů, která proběhla na podzim 2015 v Německém historickém muzeu v Berlíně. Prezentováno tam bylo 21 celovečerních filmů 18 režisérek ze 7 zemí, které jasně prokázaly, že v 60. letech v Evropě uspěla první generace mladých filmařek, jejichž filmy se originálním a kritickým způsobem vymezovaly a vyslovovaly vůči tradičním společenským strukturám a filmovým konvencím té doby. Sborník sdružuje texty různého druhu: rozhovory s režisérkami (N. Kaplan, U. Stöckl, L. Gyarmathy, L. Šepitko E. Gregor, M. Box, J. Elek), výňatky z autobiografie Liny Wertmüllerové a reprint textů Nelly Kaplanové a téměř 20 odborných statí a esejů o filmech V. Chytilo-

vé, N. Kaplanové, A. Vardové, P. Delsolové, M. Durasové, J. Elekové, M. Mészárosové, L. Šepitkovové, K. Muratovové, M. Boxové, A. Gobbiové, L. Cavaniové a H. Sanders-Brahmsové. -- ISBN 978-3-86600-268-5 (brož.)

BERGER, John

Způsoby vidění / John Berger ; [překlad z anglického originálu ... a doslov Andrea Průchová ; editor svazku Ondřej Kavalír]. -- 1. vyd. -- V Praze : Labyrint, 2016. -- 150 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Labyrint fresh eye ; 3. sv.). -- Nad názvem: Založeno na televizní sérii BBC s Johnem Bergerem - Na rubu titulní stránky: Kniha vytvořená Johnem Bergerem, Svenem Blombergem, Chrisem Foxem, Michaellem Dibbem, Richardem Hollisem - Poznámka pro čtenáře, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorovi - Jedna z nejinspirativnějších a nejvlivnějších knih o umění a vizualitě britského kritika, spisovatele a výtvarníka Johna Bergera představuje klíčovou publikaci z oblasti teorie vizuální kultury. Již přes čtyři desítky let si nachází cestu k novým generacím studentů humanitních věd a umění i k nejširší veřejnosti. Krátké, srozumitelně psané eseje, jež přináší revoluční pohled na umělecké obrazy a způsoby vizuální masové komunikace, nabízejí v mnohém dodnes nepřekonanou, kritickou reflexi vztahů mezi obrazovou kulturou, technologiemi a společenským řádem. Oproti původní černobílé verzi doprovází český překlad, který nyní vychází vůbec poprvé, bohatý obrazový materiál v barvě. - Název originálu: *Ways of seeing* / Berger, John, 1926-2017. -- [London] : Penguin, 1972. -- ISBN 978-80-87260-78-4 (brož.)

BOGLE, Donald

Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks : an interpretative history of Blacks in films : updated and expanded 5th edition. -- 5th ed. -- New York : Bloomsbury Academic, 2016. -- xxvii, 509 s. : il., portréty. -- Předmluva k 5. vyd., úvod, seznam vyobrazení, poznámky v textu, o autorovi - Rejstřík - Aktualizované a revidované vydání klasické kultovní studie zabývající se zobrazováním Američanů černé pleti v amerických filmech. Donald Bogle pokračuje ve svých historických a sociálních úvahách o vztahu mezi Afro-Američany a Hollywoodem. Všímá si pozoruhodných změn, které přišly v novém tisíciletí, kdy tito filmaři jako Steve McQueen (12 let v řetězech) a Ava DuVernay (Selma) zkoumali americkou turbulentní rasovou historii, konkrétně dilema černošských hereček v Hollywoodu (Halle Berry, Lupita Nyong'o, Octavia Spencer, Jennifer Hudson a Viola Davis). Bogle rovněž pohlíží na probíhající kariéry takovými hvězd jako Denzel Washington a Will Smith a takových režisérů jako Spike Lee a John Singleton, sledující přitom otázky rozmanitosti, které pokračují ve filmovém průmyslu. -- ISBN 978-0-8264-2953-7 (brož.)

BRECHT, Christoph

Professionalist und Propagandist : der Kameramann und Regisseur Gustav Ucicky / Christoph Brecht, Armin Loacker, Ines Steiner. -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2014. -- 568 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, filmografie G. Ucického, o autorech - Rejstřík filmů a jmenný - Výpravná kolektivní monografie poskytuje široký a komplexní přehled o umělecké kariéře rakousko-německého kameramana a filmového režiséra Gustava Ucického (1898-1961) a filmově-analytické zhodnocení jeho díla. Publikace je vybavena bohatou a kvalitně reprodukcí obrazovou dokumentací a podrobnou filmografií. -- ISBN 978-3-902781-41-3 (brož.)

BRINKEMA, Eugenie

The forms of the affects / Eugenie Brinkema. -- Durham ; London : Duke University Press, 2014. -- xvi, 347 s. : il. -- Předmluva, citáty, výňatky, poznámky na s. 267-314, o autorce - Bibliografie na s. 315-332, rejstřík - Monografie reprezentuje originální příspěvek k aktuálním polemikám o afektivních, kognitivních a formálních dimenzích filmu, ve kterém autorka zkoumá formy zvláštních afektů v rámci specifických detailů filmové a textové stavby. Prostřednictvím podrobného hodnocení děl Rolanda Barthesa, Hollise Framptona, Sigmunda Freuda, Petera Greenawaye, Michaela Hanekeho, Alfreda Hitchcocka, Søren Kierkegaarda a Davida Lynche autorka ukazuje, jak hluboký smysl pro formu, strukturu a estetiku umožňuje zásadní přehodnocení studia pocitu. -- ISBN 978-0-8223-5656-1 (brož.)

BRYSON, Anna

The Routledge guide interviewing : oral history, social enquiry and investigation / Anna Bryson and Seán McConville ; assisted by Mairead McClean. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2014. -- 159 s. : il. -- Předmluva, tabulky, grafy, diagramy, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Průvodce teoretickými a praktickými aspekty orální historie a narativního rozhovoru poskytuje detailní metodologický návod jak vést orálně historický a sociologický výzkum, jak zaznamenat lidskou zkušenost a uchovat ji pro příští generace. Dává také rámcový podnět ke klasifikaci historického rozhovoru, představuje jeho možnosti, úskalí a limity a upozorňuje na řadu dílčích problémů spojených nejen s metodou, ale i s oborem jako takovým. -- ISBN 978-0-415-71075-6 (brož.)

BÜHNEN

Die Bühnen des Richard Teschner / herausgegeben von Kurt Ifkovits. -- 1. Aufl. -- Wien : Österreichisches Theatermuseum : Filmarchiv Austria, 2013. -- 367 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Autor předmluvy

Thomas Trabisch - Poznámky v textu, životopisná data a přehled výstav R. Teschera - Bibliografie na s. 357–365 - Výpravný katalog stejnojmenné výstavy (Viedeň, Rakouské divadelní muzeum 25. 4. 2013–10. 2. 2014), věnované umělecké tvorbě a životním osudům Richarda Teschnera (1879–1948), česko-rakouského malíře, grafika, dekorátéra, scénografa, libretisty i hudebního skladatele, který však světově proslulosti dosáhl jako loutkař. Jeho tvorba se vyznačovala neustálým experimentováním s novými výrazovými postupy a zároveň i mimořádnou řemeslnou zručností. Od roku 1909 žil ve Vídni, kde vytvořil pozoruhodné dílo vycházející z vlastního vidění neviditelného světa kolem nás, inspirovaného vajangovým loutkovým divadlem a setkáním s antroposofií. -- ISBN 978-3-902781-29-1 (váz.)

BURGET, Eduard

Dramatik na pranýři : podivný osud spisovatele Františka Zavřela / Eduard Burget. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2017. -- 477 s., [64] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Paměť ; sv. 87). -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky v textu, seznam vyobrazení a použitých zdrojů, anglické resumé - Bibliografie na s. 439–456, rejstřík jmenný - Monografie, která spojuje prvky biografické a obecně historické, se snaží postihnout literární, dramatické i publicistické dílo českého spisovatele a dramatika Františka Zavřela (1884–1947) v celé jeho šíři a rozmanitosti a včlenit je do kontextu tehdejší doby. Zavřel byl jako autor řady divadelních her, románů, filmových předloh a básnických sbírek pozoruhodnou osobností českého kulturního života první poloviny 20. století. Svým nacionalismem, konzervativním založením, odporem k demokratickým tradicím a především vypjatým individualismem se často ocital mimo kontext liberálně demokratické kultury první republiky. Od poloviny třicátých let byl přiřazován k tvůrcům sympatizujícím s italským a českým fašismem, jeho veřejná vystupování nabývala až extrémních poloh, případně se cílenou kampaní snažil skandalizovat osobnosti domácí kultury a politiky. -- ISBN 978-80-200-2649-1 (váz.)

BÜTTNER, Elisabeth

Das tägliche Brennen : eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945 / Elisabeth Büttner, Christian Dewald. -- Salzburg ; Wien : Residenz Verlag, 2002. -- 515 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 468–483, rejstřík jmenný a názvů filmů - První svazek (dvoudílného díla) dějin rakouského filmu, ve kterém filmoložka, působící na Svobodné univerzitě v Berlíně a vídeňský teatrolog osobitým, subjektivním způsobem interpretují vývoj rakouské kinematografie od jejich počátků až do roku 1945. Jejich filmově historický výzkum metodou konfrontace odha-

luje a formuluje souvislosti, vývojové trendy, otevřené i skryté spojnice jak ve sféře estetické, tak ve sféře společenské. Jimi podaný historiografický výklad se zcela volně pohybuje mezi centrem a periferií, mezi filmy ambiciózními a neskrytě komerčními a také mezi filmy hranými, dokumentárními a experimentálními. Filmové analýzy, životopisy umělců, kritické reflexe a historické exkurze doplňuje na závěr rozsáhlá filmografie z let 1906 až 1944. -- ISBN 3-7017-1261-1 (váz.)

BYDŽOVSKÁ, Lenka

Krása bude křečovitá : surrealismus v Československu 1933–1939 / Lenka Bydžovská, Karel Srp. -- Vyd. 1. -- [Řevnice] : Arbor vitae ; [Hluboká nad Vltavou] : Alšova jihočeská galerie, [2016]. -- 593 s. : il. (převážně barev), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, redakční poznámka, výňatky, životopisná data, chronologický přehled, anglické resumé - Bibliografie na s. 560–563, rejstřík jmenný - Výpravná kniha přináší nové zpracování vývoje československého surrealismu v jeho formativním období 1933–1939. Na více než šesti stech fotografiích postihuje surrealismus jako komplexní umělecký fenomén, jenž zasáhl nejen do výtvarného umění, ale i do fotografie, literatury, filmu a scénografie. Koncepte knihy sleduje osudy Skupiny surrealistů v ČSR, tvorbu a názorový vývoj jejích členů, iniciátora vzniku skupiny Vítězslava Nezvala, Jindřicha Štyrského, Toyen, Karla Teiga, Bohuslava Brouka a dalších. Poprvé se komplexně zabývá i autory (mj. F. Hudeček, F. Gross, L. Zív, M. Hák, B. Lacina, V. Zykmond, F. Janoušek, J. Kolář, A. Wachsmann), jejichž práce surrealismus ovlivnil, avšak nestali se členy skupiny. Nepomíjí ani slovenské nadrealisty, básníka Rudolfa Fabryho či malíře Imro Weinera-Krále a Františka Malého. Kniha se tak stává základním pramenem pro porozumění surrealismu jako zásadnímu uměleckému směru, a to nejen v českém, ale i mezinárodním kontextu. -- ISBN 978-80-7467-098-5 (Arbor vitae : váz.). -- ISBN 978-80-87799-43-7 (Alšova jihočeská galerie : váz.)

CAMBRIDGE

The Cambridge companion to literature on screen / edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. -- 1st publ. -- Cambridge : Cambridge University Press, 2010. -- xi, 273 s. -- Dotisk vyd. z r. 2007 - Poznámky v textu, o editorkách a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 252–261, rejstřík - Tento průvodce nabízí multidisciplinární přístup k literatuře převedené do filmové a televizní podoby. Autoři čerpali z různých oblastí, aby podchytili ve svých analytických studiích širokou škálu témat, jako je otázka filmového přepisu románů a divadelních her, kanonické a populární literatury, žánru fantasy a adaptací pro děti. K dispozici jsou také případové studie, zabývající se Shakespearem, Jane Austenovou, románem 19. století a modernismem, které umož-

ňují čtenáři zasadit adaptace spisovatelových děl do širších souvislostí. Rozhovor s waleským scenáristou Andrew Daviesem, který scenáristicky připravil mj. televizní seriály *Pýcha a předsudek* (1995) Jane Austenové a *Ponurý dům* (2005) Charlese Dickense, odhaluje praktické možnosti a výzvy, kterým čelí profesionální scenárista a adaptátor. -- ISBN 978-0-521-61486-3 (brož.)

CARL

Carl Laemmle presents : ein jüdischer Schwabe erfindet Hollywood : Katalog zur Grossen Sonderausstellung im Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart, 9. Dezember 2016 bis 30. Juli 2017 / [Herausgeber: Haus der Geschichte Baden-Württemberg ; Redaktion Cornelia Hecht]. -- Stuttgart : Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 2016. -- 192 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Der neue Blick). -- Autor předmluvy Thomas Schnabel - Výňatky, - Bibliografie na s. 188-189 - Výpravný katalog ke stejnojmenné výstavě (Stuttgart, 9. 12. 2016-30. 7. 2017) o životních osudech a umělecké kariéře amerického filmového producenta německo-židovského původu Carla Laemmleho (1867-1939), který v roce 1912 založil a do roku 1936 vedl v Los Angeles produkční společnost (dnešní Universal Studios) a patřil k nejmocnějším hollywoodským bossům 20. a 30. let 20. století. Katalog přibližuje jeho život a činnost řadou textů a bohatou, kvalitně reprodukcí (fotografie z filmů, ze soukromých a oficiálních akcí, faksimile dobového tisku, korespondence, archivních listinných materiálů a plakátů). -- ISBN 978-3-933726-52-0 (brož.)

CARL

Carl Laemmle presents : a Swabian Jew invents Hollywood / [Herausgeber: Haus der Geschichte Baden-Württemberg ; Übersetzung: Katharina Schmidt]. -- Stuttgart : Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 2016. -- [40] s. : il., plány. -- Zkrácená anglická verze katalogu ke stejnojmenné výstavě (Stuttgart, 9. 12. 2016-30. 7. 2017) o životních osudech a umělecké kariéře amerického filmového producenta německo-židovského původu Carla Laemmleho (1867-1939). Brožura obsahuje orientační plány a anotace mapující jednotlivé části expozice výstavy. -- (Brož.)

CINEGRAPH - HAMBURGISCHES CENTRUM FÜR FILMFORSCHUNG E.V.

Gebrochene Sprache : Filmautoren und Schriftsteller des Exils / [Redaktion Olaf Brill, Jörn Schöning ; Texte Hans-Michael Bock ... et al.]. -- München : Richard Borberg Verlag ; [Hamburg] : edition text+kritik, 2016. -- 162 s. : il., portréty, faksim. + 1 DVD. -- Část. anglický text - Další autoři: Olaf Brill, Geoff Brown, Christian

Rogowski, Claudia Sandberg, Jörg Schöning, Jonas Stieper - Úvod, výňatky, citáty, adresáře - Rejstřík filmů a režisérů - Katalog 13. mezinárodního festivalu německého filmového dědictví CineFest 2016 (současné 29. mezinárodní filmověhistorický kongres), který se zabývá kariérami scenáristů, filmových umělců a spisovatelů, kteří byli z politických nebo rasových důvodů vyhnáni do exilu, především z nacistického Německa. Sborník je složený z textů současných historiků a dobových materiálů, které přibližují konkrétní filmy (československou kinematografii reprezentují snímky *Tonka Šibenice*, *Bílá nemoc*, *Obchod na korze*). Na závěr je připojen slovníček režisérů a scenáristů promítaných filmů a přehled ocenění, udělených na CineFestu v předchozím roce. -- ISBN 978-3-86916-560-8 (brož.)

CÍSAŘ, Jan

Člověk v situaci / Jan Císař. -- 2. rozš. vyd. (v AMU 1.). -- Praha : NAMU, 2016. -- 194 s. : il. -- Redakční poznámka - Bibliografie na s. 177-183, rejstřík jmenný a českých profesionálních inscenací - Kniha předního českého divadelního teoretika a historika je reflexí současné inscenační praxe včetně proměn, které divadlo prodělalo v posledních desetiletích. Kniha představuje fundovaný a zároveň čtenářsky přístupný teoretický výklad o současném postavení divadla, včleněný do historického a filozofického kontextu a doplněný celou řadou příkladů z konkrétních inscenací. Jan Císař zkoumá klíčové kategorie divadelní teorie, jakými jsou divadelní prostor, situace, či znak. Zabývá se také aktuální otázkou vztahu divadla k ostatním druhům médií a problematikou jejich možné konkurence. -- ISBN 978-80-7331-382-1 (brož.)

CIZÍ

Cizí i blízcí : Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století / Jiří Holý (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2016. -- 1047 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, filmografie v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Holokaust v československém a českém hraném filmu / Šárka Sladovníková - Kolektivní monografie navazuje na výsledky dosavadního výzkumu a představuje židovskou tematiku v širokém spektru pohledů, přístupů i názorových proudů: od romantického obdivu k Židům, přes židovské (auto)stereotypy a protižidovské heterostereotypy až po antisemitismus, od českožidovství k sionismu a socialismu, od reflexe Židů v beletrii na počátku 20. století k jejich obrazu v dobových židovských časopisech a k tematizaci holokaustu v poezii, próze i filmu. Kniha nevnímá kulturní paměť jako baštu jediné národní kultury či ideologie, ale představuje kulturní dění v českých zemích jako ideově pluralitní a vícejazyčné (sleduje literaturu nejen

česky psanou, ale i německojazyčnou a hebrejskou). Já-drem publikace jsou širší a přehledové studie, založené na rozsáhlém a často objeveném materiálovém průzkumu. Další příspěvky mapují z různých aspektů kulturní život Židů v českých zemích. Monografii doplňují dílčí sondy a případové studie, které se mimo jiné zabývají díly např. K. Poláčka, E. Hostovského, J. Weila, L. Fukse, A. Goldflama či A. Pludka. -- ISBN 978-80-7470-125-2 (váz.)

CORRADO, Edward M.

Digital preservation for libraries, archives, and museums / Edward M. Corrado and Heather Lea Moulaison. -- Lanham : Rowman & Littlefield, 2014. -- xxiii, 270 s. : il., faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, diagramy, tabulky, slovníček pojmů, o autorech - Bibliografie na s. 235-257, rejstřík - Kniha poskytuje komplexní přehled o teoretických a technických aspektech nových technologií, manažerského řízení a osvědčených postupů při uchovávání digitálních záznamů a elektronických informačních zdrojů v knihovnách, archivech a muzeích. -- ISBN 978-0-8108-8712-1 (brož.)

ČESKÝ

Český kinematograf : počátky filmového průmyslu 1896-1930 / [texty: Petr Kliment ... et al. ; překlad do angličtiny: Jaroslav Losos]. -- Vyd. 1. -- V Praze : Národní technické muzeum, 2016. -- 189 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Další autoři textů: Daniel Souček, Ivan Klimeš, Pavel Čápal - Katalog stejnojmenné výstavy Národního technického muzea ve spolupráci s Národním filmovým archivem konané od 28. září 2016 do 26. března 2017 v hlavní budově NTM. Zachycuje atmosféru výstavy konané u příležitosti 120 let od první filmové projekce v českých zemích. Jsou zde představeny exponáty z unikátní kinematografické sbírky Národního technického muzea a sbírek Národního filmového archivu. Publikace vtahuje čtenáře do období počátku filmu na konci 19. a v první třetině 20. století a seznamuje jej s dobou filmovou technikou i filmovou tvorbou. Jsou zde zachyceny vynálezy a objevy, vedoucí ke vzniku kinematografie, kočovná kina i první stálé biografy. Kniha je bohatě vybavena reprodukcemi archivních materiálů, fotografiemi sbírkových předmětů i snímky zachycujícími vlastní výstavu. -- ISBN 978-80-7037-272-2 (brož.)

DOCUMENTARY

The documentary film reader : history, theory, criticism / edited by Jonathan Kahana ; [with a foreword by Charles Musser]. -- Oxford ; New York : Oxford University Press, 2016. -- xviii, 1024 s. : il., portréty. -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky v textu, o editorovi - Bibliografie v textu, rejstřík - Objemná antologie, které sdružuje rozsáhlou škálu stěžejních a často těžko dosažitelných

textů vědců, kritiků, historiků a filmařů, prezentuje mezinárodní pohled na nejvýznamnější události a zásadní diskuze za několik desetiletí kritického psaní o dokumentárním filmu. Každý ze sedmi oddílů knihy referuje o výrazném období v historii dokumentární kinematografie, shrnuje jak současné tak i retrospektivní pohledy na filmování v té které éře. Každý oddíl knihy je opatřen úvodní esejí, která objasňuje její záměr a poskytuje kritický kontext. Editori pečlivě vybrali z archivů více než stoleté filmové praxe a teorie klíčové eseje, recenze, rozhovory, manifesty i efemérní texty. -- ISBN 978-0-19-973965-3 (brož.)

EMMERT, František

Zikmund a Hanzelka : s Tatrou kolem světa / František Emmert. -- 1. vyd. -- V Brně : CPress, 2016. -- 270 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim., mapy. -- Pod názvem: Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně - Výpravná obrazová publikace, kterou autor připravil ve spolupráci s Muzeem jihovýchodní Moravy ve Zlíně, konkrétně s pracovníky Archivu H + Z, a samozřejmě také s Miroslavem Zikmundem samotným, mapuje životní osudy a všechny cestovatelské expedice legendární cestovatelské dvojice Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund. Unikátní, většinou ještě nepublikované fotografie ze soukromí a cest jsou doplněny vyprávěním obou autorů a mnoha zajímavými dokumenty, archivními materiály, faktickými údaji i odkazy. -- ISBN 978-80-264-1293-9 (váz.)

ENCYCLOPEDIA

Encyclopedia of archival science / edited by Luciana Duranti, Patricia C. Franks. -- Lanham : Rowman & Littlefield, 2015. -- ix, 454 s. : il., faksim. -- Předmluva, diagramy, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík - Encyklopedie archivnictví, která je vůbec prvním komplexním průvodcem archivními pojmy, principy a postupy, nabízí 154 hesel, které se zabývají každým aspektem archivního odborného vědění. Tato škála hesel se pohybuje od tradičních pojmů (jako je zhodnocení a původ) k dnešním výzvám (digitalizace a uchovávání digitálních záznamů). Prezentují myšlenky předních autorit (např. Ernst Posner, Margaret Cross-Norton a Philip Brooks), stejně jako soudobých autorů a zástupců nastupující generace odborníků. -- ISBN 978-0-8108-8810-4 (váz.)

FENDT, Ted

Jean-Marie Straub & Danièle Huillet / edited by Ted Fendt. -- Vienna : Österreichisches Filmmuseum : Synema — Gesellschaft für Film und Medien, 2016. -- 253 s. : il. (některé barev. portréty, faksim. -- (FilmmuseumSynemaPublikationen ; 26). -- Výňatky, citáty, poznámky v textu, filmografie J.-M. Strauba a D. Huilletové, o editorovi a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 245-251

- Kolektivní profilová monografie mapující v esejích, analýzách, dokumentárních materiálech a svědectvích uměleckou činnost německé filmařské dvojice Jean-Marie Straub (nar. 1933) a Daniele Huilletové (1936–2006). Publikace přináší rovněž řadu původních Straubových textů a podobně jako jiné knihy této edice i obsáhlý rozhovor s oběma tvůrci. -- ISBN 978-3-901644-64-1 (brož.)

FILM

Film festivals : history, theory, method, practice / edited by Marijke de Valck, Brendan Kredell and Skadi Loist. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2016. -- xvii, 238 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu, výňatky, tabulky, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie, nabízející soubor esejů 14 mezinárodně uznávaných odborníků, pojednává o známých filmových festivalech v Evropě, Severní Americe a Asii, ale stejně tak věnuje pozornost nejruznějším menším nebo specializovaným akcím, které se konají po celém světě. Publikace poskytuje základní údaje o vzniku a vývoji filmových festivalů, prodiskutovává uplatnění teorie ke studiu festivalů, zkoumá metody etnografického a archivního výzkumu a pozorně pohlíží na odbornou praxi programování a financování filmu. -- ISBN 978-0-415-71247-7 (brož.)

FILMOVÉ

Filmové Brno : dějiny lokální filmové kultury / Lucie Česálková, Pavel Skopal (eds.). -- Praha : Národní filmový archiv, 2016. -- 337 s. : il., faksim. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, filmografie na s. 320–323, seznam vyobrazení, tabulky, diagramy, anglické resumé, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie je výsledkem několikaletého, komparativně založeného výzkumného projektu brněnské filmové vědy, jenž si kladl za cíl zmapovat na základě analýzy a interpretace písemných pramenů a rozhovorů s lidmi z filmového průmyslu i s běžnými návštěvníky kin filmovou kulturu v Brně v období do roku 1945. Jednotlivé studie spojují tři klíčové aspekty — prostorové zasazení do kontextu lokální brněnské kultury, časové vymezení etapou od počátků kinematografie do konce druhé světové války a metodologické soustředění na dílčí problémy lokálního filmového průmyslu, distribuce filmů, provozu kin, jejich programování a a recepce. -- ISBN 978-80-7004-176-5 (brož.)

FRANK, Alison

Reframing reality : the aesthetics of the surrealist object in French and Czech cinema / Alison Frank. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2013. -- vi, 208 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, o autorce - Bibliografie na s. 187–194, rejstřík - Monografie o estetice surrealistického

objektu ve francouzské a české kinematografii je první knihou, která používá speciální surrealistické pojetí surrealistického objektu pro sledování vlivu surrealismu u širšího okruhu filmů. Když objekty vykonávají víc, než jen posunování děje, nebo mají tajemný význam, který se nikdy skutečně nevysvětlil, potom tedy napodobují surrealistický objekt. Kniha nachází surrealistické objekty ve filmech Luise Buñela a Jana Švankmajera, ale také ve filmech Reného Claira, Jeana-Pierra Jeuneta a režisérů České nové vlny (Němec, Forman, Passer, Chytilová, Menzel), pro které byl surrealismus jeden z mnoha vlivů. -- ISBN 978-1-84150-712-5 (brož.)

GEDÄCHTNIS

Das Gedächtnis des Films : Fritz Kortner und des Kino / Armin Loacker, Georg Tscholl (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2014. -- 309 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, filmografie F. Kortnera, o autorech - Rejstřík - Obsáhlá kolektivní monografie přibližuje uměleckou činnost rakousko-německého divadelního a filmového herce, režiséra a scenáristy Fritze Kortnera (1892–1970), který byl od poloviny 10. let až do své emigrace v roce 1933 činným hercem německojazyčných filmů. V asi 80 filmech ztělesňoval většinou outsidersy, darebáky, intrikány. Uplatňoval se ve všech populárních žánrech. Autoři této knihy se zaměřují hlavně na jeho tvorbu v anglickém a americkém exilu a další jeho herecké a režisérské práce v německém poválečném filmu. Publikace je vybavena bohatou a kvalitně reprodukcí obrazovou dokumentací a podrobnou filmografií. -- ISBN 978-3-902781-40-6 (brož.)

GÖSSEL, Gabriel

Gramatika etiket gramofonových desek : pomůcka pro katalogizaci historických desek z let 1900–1946 / Gabriel Gössel, Filip Šír. -- Praha : Národní muzeum, 2016. -- 79 s. : il., faksim. -- Autorka úvodu Zuzana Petrášková - Kroužková vazba - Bibliografie na s. 78–79 - Publikace, která má sloužit především pracovníkům paměťových institucí a stát se jejich průvodcem světem etiket historických gramofonových desek, obsahuje soupis základních identifikačních znaků, jako jsou matriční, objednávací či katalogová čísla a jejich časový řád. Zařazeny jsou především ty gramofonové firmy, které v letech 1900–1946 nahrávaly snímky s českými umělci, bylo je možné zakoupit na domácím trhu či se s nimi v pozdější době setkávat také ve fondech a kolekcích paměťových institucí. Stručně zmíněny jsou též některé nejvýznamnější světové gramofonové firmy, i když český repertoár nenahrávaly. -- ISBN 978-80-7036-517-5 (brož.)

HAAS, Hugo

„Milá Pampeliško“ - „Lieber Hugo“ : die Korrespondenz zwischen Hugo (sowie Bibi) Haas und Friedrich Torberg / herausgegeben von Katja Kernjak unter Mitarbeit von Aneta Horáková ; Übersetzungen der Briefe aus dem Deutschen ins Tschechische: Alžběta Peštová ; Übersetzungen der Briefe aus dem Tschechischen ins Deutsche: Katja Kernjak, Aneta Horáková = korespondence mezi Hugo Haasem (jeho ženou Bibi Haasovou) a Friedrichem Torbergem / editor: Katja Kernjak (ve spolupráci s Anetou Horákovou) ; překlady dopisů z němčiny do češtiny: Alžběta Peštová ; překlady dopisů z češtiny do němčiny: Katja Kernjak, Aneta Horáková. -- 1. Ausg. = 1. vyd. -- Olomouc : Palacký-Universität Olomouc, 2014. -- 345 s. -- (Poetica Moraviae sv. 8). -- Německý text souběžně česky - Nad názvem: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta - Bibliografie na s. 344-345 - Komentované knižní vydání korespondence mezi rakouským spisovatelem Friedrichem Torbergem a českým hercem Hugo Haasem z dob jejich exilu ve Spojených státech. Editorka, rakouská germanistka, knihu vydala v původním česko-německém znění a v překladu do obou jazyků jako součást knižní řady Centra pro výzkum moravské německé literatury. -- ISBN 978-80-244-4045-3 (brož.)

HSIEH-YEE, Ingrid

Organizing audiovisual and electronic resources for access : a cataloging guide / Ingrid Hsieh-Yee. -- 2nd ed. -- Westport : Libraries Unlimited, 2016. -- xix, 376 s. : il. -- (Library and information science text series). -- Předmluva k 2. vyd., tabulky, diagramy, o autorce - Bibliografie v textu a na s. 365-370 - Autoritativní průvodce prováděním popisné katalogizace a věcné analýzy audiovizuálních a multimediálních zdrojů s využitím AACR2R Marc, LC předmětových hesel, klasifikačních systémů a dalších pokynů přijatých komunitou katalogizátorů. Tato příručka reflektuje revidované vydání (z roku 2002) anglo-amerických katalogizačních pravidel a jeho aktualizaci z roku 2004. Základní témata se skládají z pravidel organizace, procesu katalogizace, zvukových nahrávek, videozáznamů, elektronických zdrojů, integrace zdrojů, vzdálené přístupy elektronických seriálů a problémy uspořádání informací v digitálním prostředí. -- ISBN 1-59158-051-X (brož.)

IMAGINING

Imagining ancient cities in film : from Babylon to Cinecittà edited by Marta García Morcillo, Pauline Hanesworth and Óscar Lapeñ Marchena. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2015. -- 329 s. : il., faksim. -- (Routledge studies in ancient history ; 9). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 283-307, rejstřík

- Kolektivní monografie analyzuje různé možnosti vytvoření filmaři, filmovými architekty a scenáristy k obnovení starověkých městských prostor jako více či méně přesvědčivých kuklis mýtických a historických událostí. Při pohledu zpátky a kromě zamýšlené archeologické přesnosti, symbolické fantazie, primitivismu, exotiky a hollywoodské monumentálnosti tento svazek věnuje zvláštní pozornost vyobrazení měst jako tváře starověkých civilizací, ale také jako kontejnerů morálních idejí a kulturních mód hluboce zakořeněných v současném duchu doby a průběžně hodnocených tradic. -- ISBN 978-0-415-84397-3 (váz.)

JABLONSKÁ, Vlasta

Hermína Týrlová / [auteur et rédaction Vlasta Jablonská ; traduction française Ludmila Prousková]. -- Prague : Československý Filmexport, dép. de publicité, 1970. -- 54 s., [4] s. obr. příl. : il., portréty. -- Filmografie, ceny - Francouzská mutace propagační brožury mapující životní osudy a uměleckou dráhu a tvorbu české filmové režisérky, animátorky a výtvarnice Hermíny Týrlové. Její portrét je doplněn podrobnou filmografií a přehledem cen a ocenění. -- (Brož.)

JABLONSKÁ, Vlasta

Germina Tyrlova / [avtor i redaktor Vlasta Jablonska ; preloved Jaroslava Černicyna]. -- Praha : Československij filmexport - reklamnyj odděl, [1970]. -- 40 s., [4] s. obr. příl. : il., portréty. -- Filmografie, ceny - Ruská mutace propagační brožury mapující životní osudy a uměleckou dráhu a tvorbu české filmové režisérky, animátorky a výtvarnice Hermíny Týrlové. Její portrét je doplněn podrobnou filmografií a přehledem cen a ocenění. -- (Brož.)

JAMESON, Fredric

Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu / Fredric Jameson ; [z anglického originálu ... přeložili Olga Sixtová a Josef Šebek]. -- Vyd. 1. -- Praha : Rybka Publishers : SOK - sdružení pro levicovou teorii, 2016. -- 535 s., [16] s. obr. příl. : il. (převážně barev.). -- (SOK ; sv. 16). -- Úvod, poznámky na s. 506-521, o autorovi - Rejstřík jmenný a věcný - Obsahuje též: Film 9. Nostalgie po přítomnosti, s. 339-360 - Dnes již klasická teoretická kniha světově proslulého amerického filozofa a teoretika kultury, jehož celoživotním tématem jsou vzájemné vazby mezi kulturou, společností a ekonomikou, představuje celou složitost postmoderní kultury, jak se projevuje ve filozofii, literatuře, výtvarném umění, filmu, architektuře a ideologii. Jeho analýzy jsou jemně vypracované, a přitom neztrácejí ze zřetele obecné rysy postmoderní kultury, které prostupují jednotlivými sférami a žánry. - Název originálu: Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism / Jameson, Fredric, 1934-. -- [Durham] : Duke University Press, 1991. -- ISBN 978-80-87950-27-2 (váz.)

JEDLIČKOVÁ, Blanka

Ženy na rozcestí : divadlo a ženy okolo něj 1939-1945 / Blanka Jedličková. -- Vyd. 2., dopl. -- Praha : Academia, 2016. -- 245 s., [24] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Edice 1938-1953 ; sv. 3). -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 211-229, rejstřík - Kniha na životních příbězích sedmi žen reflektuje život společnosti v době protektorátu, především však postavení ženy v této společnosti a jak jej nastolení totalitního režimu ovlivnilo. Každá z těchto hrdinek knihy byla určitým způsobem spjata s divadlem — jako výtvarnice (Milada Marešová), herečka (Anna Letenská, Gertruda Šedová-Popperová, Anna Sedláčková, Marcella Sedláčková a Zdena Kavková-Innemannová) a tanečnice (Nina Jirsíková). Rozdílné byly však jejich osudy ve vztahu k okupační moci: některé z těchto žen se staly oběťmi totalitního násilí, jiné přivedla souhra okolností až ke kolaboraci. -- ISBN 978-80-200-2636-1 (brož.)

JIRÍ

Jiří Trnka / [auteur: Marie Benešová ; rédacteur en chef: Vlasta Jablonská]. -- Praha : Československý Filmexport, dépt. de Publicité, 1970. -- 30 s., [4] s. obr. příl. : il. -- Filmografie a soupis cen na s. 16-29 - Francouzská mutace propagační brožurky věnované tvorbě a osobnosti českého výtvarníka, animátora a režiséra Jiřího Trnky. Analytickému portrétu umělce z pera filmové historičky Marie Benešové předchází v úvodu nekrolog od Josefa Trägera a vzpomínka Jiřího Brdečky. -- (Brož.)

KINOMAGIE

Kinomagie : was geschah wirklich zwischen den Bildern? / Werner Nekes, Ernst Kieninger (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2015. -- 506 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, filmografie a výstavy W. Nekese, slovníček pojmů, o editorech a autorech příspěvků - Výpravný katalog ke stejnojmenné interaktivní výstavě (Viedeň, 2015-2016) o rané kulturní historii optických médií a pohyblivých obrazů, na které představuje Rakouský filmový archiv unikátní tištěné, fotografické a technické exponáty z vlastních archivních fondů a zejména pak ze soukromé sbírky německého experimentálního filmaře Wernera Nekese. Výběr vzácných optických přístrojů a jejich příslušenství, grafických, fotografických a filmových artefaktů demonstruje a dokládá základy naší dnes všudypřítomné kultury pohyblivých obrazů. -- ISBN 978-3-902781-45-1 (váz.)

KLAUZURY

Klaurury Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění 2013 / [editoři: Antonín Tesař, Andrea Slováková]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie múzických umění

ní v Praze (Nakladatelství AMU), 2014. -- 174 s. : il., portréty. -- poznámky v textu - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvový - Sborník textů, v nichž zástupci filmových festivalů, distribučních společností, kurátoři, profesionálové z oboru, teoretici, kritici, filozofové a pedagogové reflektují klauzurní a absolvenstské práce studentů FAMU v roce 2013, kdy bylo v rámci ročníkových klauzur či státních zkoušek prezentováno 136 autorských filmů, cvičení a audiovizuálních instalací, 31 scénářů a 39 fotografických souborů. Na závěr je připojen seznam všech klauzurních prací jednotlivých kateder a ročníků. -- ISBN 978-80-7331-300-5 (brož.)

KLAUZURY

Klaurury Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění 2014 / [editor: Antonín Tesař]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2015. -- 121 s. : il., portréty. -- Rejstřík jmenný a názvový - Sborník textů, v nichž zástupci filmových festivalů, distribučních společností, kurátoři, profesionálové z oboru, teoretici, kritici, filozofové a pedagogové reflektují klauzurní a absolvenstské práce studentů FAMU v roce 2014, kdy bylo v rámci ročníkových klauzur či státních zkoušek prezentováno 196 autorských filmů, cvičení a audiovizuálních instalací, 21 scénářů a 22 fotografických souborů. Na závěr je připojen seznam všech klauzurních prací jednotlivých kateder a ročníků. -- ISBN 978-80-7331-342-5 (brož.)

KLÍMA, Miloslav

O dramaturgii / Miloslav Klíma ; s úvodem Pro dramaturga od Bohumila Nuský ; editor Jan Dvořák. -- Vyd. 1. -- Praha : Pražská scéna : Nakladatelství AMU, 2016. -- 233 s. : ill., portréty, faksim. -- (Teatrologie ; sv. 24. Divadelní studia 21. století). -- Vyd. nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU v Praze, Nakladatelství AMU - Poznámky v textu, výňatky, poznámka editora, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 166-170 a 209-214 - Významný divadelní dramaturg a profesor DAMU nabízí v monografii ucelený pohled na dramaturgii a souhrn obecných poznatků a vlastních zkušeností z bohaté dramaturgické praxe, doplněný literaturou ke studiu dramaturgie. Úvodní analýzou terminu přispěl estetik prof. Bohumil Nuska. -- ISBN 978-80-86102-98-6 (Pražská scéna ; brož.). -- ISBN 978-80-7331-396-8 (Nakladatelství AMU : brož.)

KOURA, Petr

Swingari a potápky v protektorátní noci : česká swingová mládež a její hořkej svět / Petr Koura. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2016. -- 922 s. + il., portréty, faksim. -- (Šťastné zítřky ; sv. 23). -- Autor předmluvy Josef Škvorecký - Poznámky v textu, citáty, výňatky, seznam

vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 866–896, rejstřík jmenný - Obsáhlá monografie českého historika pojednává o výstředních tanečních swingu z doby druhé světové války, nazývaných „potápky“ a „bedly“. Jedná se o první komplexní zpracování této první české městské subkultury mládeže, jež prostřednictvím sympatií k angloamerické kultuře vyjadřovala odpor vůči nacistické okupaci a položila tak základy pro obdobné hudební subkultury v pozdějších desetiletích, jako byli rokenrolloví „páskové“ či bigbítové „máníčky“. Na základě studia širokého spektra pramenů včetně filmových autor analyzuje nejen samotné projevy české swingové subkultury (oblečení, účes, jazyk atd.), ale věnuje se i obdobným subkulturám ve Spojených státech, Francii, Německu nebo v Rakousku. -- ISBN 978-80-200-2634-7 (váz.)

KUČERA, Jan

Střihová skladba ve filmu a v televizi / Jan Kučera. -- 3. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2016. -- 213 s. : il. -- Autor předmluvy Josef Valušíak - Třetí vydání základního díla teorie střihové skladby, v němž Jan Kučera tvůrčím způsobem rozvíjí dědictví českého strukturalizmu v aplikaci na filmovou gramatiku a syntaxi montáže. Ideální literatura pro odborníky i laiky umožňující plné pochopení praktických tvůrčích postupů při vytváření významu a smyslu audiovizuálního sdělení. Přestože kniha poprvé vyšla už v 60. letech, stále se jedná o stěžejní literaturu pro osvojení praktických postupů střihové skladby. Obsahuje navíc řadu obecnějších úvah z oblasti estetiky, filozofie a psychologie vnímání. -- ISBN 978-80-7331-386-9 (brož.)

KUSTURICA, Emir

Cizinec v manželství / Emir Kusturica ; [ze srbského originálu ... přeložila Draga Zlatníková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Garamond, 2016. -- 204 s. -- Poznámky v textu, o autorovi - Knižní soubor šesti povídek inspirovaných autorovým dětstvím v Sarajevu 70. let, ve kterých zažívají dospívající mladíci první milostné příběhy i dobrodružství a přicházejí o první ideály. Texty se nesou v typické atmosféře Kusturicova magického realismu. - Název originálu: Stojada/Kusturica, Emir, 1954-. -- Beograd : Novosti, 2014. -- ISBN 978-0-7407-322-9 (brož.)

LONG-TERM

Long-term preservation of digital documents : principles and practices : with 67 figures and 32 tables / U.M. Borghoff ... [et al.]. -- Berlin : Springer, 2005. -- xv, 274 s. : il. -- Další autoři: Peter Rödiger, Jan Scheffczyk, Lothar Schmitz - Kolektivní monografie, ve které čtyři němečtí výzkumníci digitálních informačních technologií a archivování řeší problém ukládání, čtení a používání digitálních dat po dobu delší než 50 let. Stručně charak-

terizují několik popisovacích jazyků a datových formátů jako TIFF, PDF, HTML a XML, vysvětlují nejdůležitější techniky jako jsou migrace a emulace a prezentují referenční model OAIS (Open Archival Information System). -- ISBN 978-3-540-33639-6

MICHALOVÁ, Rea

Karel Teige : kapitán avantgardy / Rea Michalová. -- 1. vyd. -- Praha : KANT, 2016. -- 597 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Slovo úvodem Milan Knížák - Citáty, výňatky, poznámky v textu, redakční poznámka, životopisná data a přehled výstav, o autorce - Bibliografie na s. 539–582, rejstřík jmenný - Výpravná monografie podrobně mapuje životní osudy a uměleckou tvorbu českého estetika, kritika a teoretika umění, knižního grafika, publicisty Karla Teige (1900–1951). Význam knihy nespočívá v interpretačním úsilí o zachycení Teigeiho mnohovrstevnaté osobnosti, ale v precizní práci s dobovými materiály a texty, díky nimž se podařilo shromáždit, utřídit a ukotvit dílo Karla Teige v souvislostech českých i světových dějin umění. Na základě přímých citací známých i zapomenutých Teigeových textů, prací jeho generačních soupeřů, autentických vzpomínek i dokumentů zprostředkovává autorka fascinující příběh myšlenkového vývoje a názorového zrání jednoho z nejinspirativnějších, byť v mnoha ohledech rozporuplných tvůrců české moderní kultury. -- ISBN 978-80-7437-171-4 (váz.)

MITCHELL, Erik T.

Metadata standards and Web services in libraries, archives, and museums : an active learning resource / Erik Mitchell. -- Santa Barbara ; Denver : Libraries Unlimited, 2015. -- 290 s. : il. -- Poznámky v textu, grafy, diagramy, tabulky, o autorovi - Bibliografie na s. 267–271, rejstřík - Monografie, která se zabývá metadatovými standardy a internetovými službami v knihovnách, archívech a muzeích, poskytuje sadu nástrojů pro navrhování, vyvíjení a implementaci metadatově bohatých informačních systémů a zároveň zkoumá náročné problémy a možnosti v této oblasti. Čtenáři tak získají konceptní znalosti a dovednosti, které jim umožní analyzovat a transformovat strukturovaná data, rozvíjet metadatově bohaté informační systémy a navrhovat systémy s ohledem na uživatelské potřeby a vědomí digitální gramotnosti. -- ISBN 978-1-61069-449-0 (brož.)

OBSESSION,

Obsession, perversion, rebellion : twisted dreams of Central European animation / edited by Olga Bobrowska, Michał Bobrowski. -- 1st ed. -- Bielsko-Biala : Galeria Bielska BWA, 2016. -- 227 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- Částečně italský text - Úvod, poznámky v textu, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík - Obsahuje též: Dream as a second life :

a semiotic-psychoanalytical model of Jan Švankmajer's film / Jiří Neděla - Animation as detonation : anti-civilizational and counter-cultural aspects of the philosophical attitude of the cinema of Jan Švankmajer / Bogusław Zmudziński - Kolektivní monografie se skládá z studií věnovaných podvrtným a potlačeným motivům přítomných v animovaných autorských filmech ze zemí Visegrádu a Itálie. Polští, italsí a čeští badatelé zkoumají umělecká díla v kontextu střeoevropských politik a společností, stejně jako analyzují kariéry jednotlivých umělců z regionu. Autoři upozorňují na několik témat, např. na otázku bezmocných v polském animované satíře, podobnosti v animovaném dokumentárním žánru v rámci Nové čínské školy animace a současné polské a české produkce, intertextové vztahy mezi animovanými westerny a hranými filmy Sergia Leoneho nebo Sama Peckinpaha, umělecké osobnosti Jana Švankmajera, Zdzisława Kudly a Alexandra Sroczynského. -- ISBN 978-83-87984-94-6 (brož.)

OSKAR

Oskar Werner - seine Filme / Raimund Fritz (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2014. -- 583 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie O. Wernera, o autorech - Rejstřík - Výpravná kolektivní monografie přibližuje v analytických textech a bohaté, kvalitně reprodukovatelné obrazové dokumentaci umělecký i lidský portrét rakouského herce Oskara Wernera (1922-1984), zejména jeho mezinárodní filmovou kariéru. -- ISBN 978-3-902781-22-2 (brož.)

ÖSTERREICHISCHE

Österreichische Filmografie. Bd. 1, Spielfilme 1906-1918 / Anton Thaller (Hg.). -- Wien : Verlag Filmarchiv Austria, 2010. -- 554 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Autor předmluvy Ernst Kieninger - Úvod, výňatky - Bibliografie v textu a na s. 535-538, rejstřík jmenný, názvový a předmětový - První svazek katalogu rakouských filmů zahrnuje všechny zjištěné hrané filmy rakouské výroby z let 1906-1918 (dochované i nedochované), reklamní a kulturně osvětové filmy, filmy koprodukční, filmy cenzurou zakázané, filmy nedokončené. Jednotlivé filmy jsou řazeny abecedně, u každého je uveden název filmu, rok výroby, výroba a ateliéry, cenzurní údaje, distribuce, datum premiéry, exteriéry, filmoví pracovníci, herci, obsah, výňatky dobového tisku, soudobá dokumentace, prameny, bibliografie. Publikace je doplněna o několik rejstříků, bohatou fotografickou dokumentaci a barevné reprodukce plakátů. -- ISBN 978-3-902531-70-4 (váz.)

PAUER, Marián

Karol Plicka / Marián Pauer. -- 1. slovenské vyd. -- Bratislava : Vydavateľstvo Slovart, 2016. -- 367 s. : il., por-

tréty, faksim. -- Úvod, životopisná data, filmografie K. Plicky, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 354-355 a 359-361, rejstřík - Výpravná monografie podrobně mapuje život a tvorbu československého etnografa, folkloristy, sběratele lidových písní, fotografa, scenáristy, filmového režiséra, kameramana a pedagoga Karla Plicky (1894-1987). V knize se nachází bohatý obrazový materiál — Plickovy fotografie Bratislavy, Prahy, českých a slovenských měst, hradů a zámků, přírody, portréty obyčejných lidí slovenského venkova, záběry z jeho filmů, ale i fotografie umělce při práci, faksimile dobové korespondence, rukopisy notových zápisů, vzpomínky jeho blízkých či fotografie z rodinného alba Plickových. -- ISBN 978-80-556-1289-8 (váz.)

PISTERS, Patricia

The neuro-image : a Deleuzian film-philosophy of digital screen culture / Patricia Pisters. -- Stanford : Stanford University Press, 2012. -- x, 370 s. -- (Cultural memory in the present). -- Poznámky na s. 307-356, o autorce - Rejstřík - Kniha přibližuje globalizovanou kinematografii 21. století prostřednictvím nového konceptu „neuro-obrazu“, jehož trojitou povahu autorka precizuje a čerpá přitom z výzkumu tří oblastí — deleuzeovské (schizoanalytické) filozofie, digitální internetové kultury a neurovědeckého výzkumu. -- ISBN 978-0-8047-8136-7 (brož.)

POPULAR

Popular culture in the twenty-first century / edited by Myc Wiatrowski and Cory Barker. -- 1st publ. -- Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2013. -- xx, 178 s. -- Poznámky v textu, výňatky, citáty, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 161-171, rejstřík - Nacházíme se v zajetí populární kultury: jedná se o produkty, které konzumujeme, filmy, které sledujeme, hudbu, kterou posloucháme, a knihy, které čteme. Děje se tak na našich televizích, našich telefonech a našich počítačích. Kolektivní monografie nabízí v textech 15 autorů rozmanitý výběr současného bádání o populární kultuře v 21. století z nejrůznějších perspektiv. Tyto eseje, upravené z prezentací na první výroční Ray Browneově konferenci o lidové kultuře, která se konala v Bowling Green State University v roce 2012, přispívají k probíhajícímu dialogu o významu populární kultury jak v akademickém, tak našem všedním životě. Tato kolekce akceptuje rozmanitost, hloubku a šíři studií o populární kultuře tím ve zkoumání současné televize, filmu, videoher, internetového fanouškovství, kultur a subkultur, pohlaví, sexuality a politiky identity. -- ISBN 978-1-4438-4933-3 (váz.)

PURVES, Barry

Stop-motion animation : frame by frame film-making with puppets and models : second edition / Barry J C Purves. -- 2nd ed. -- London ; New York : Bloomsbury, 2014. -- 227 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Basics animation). -- Autor předmluvy Adrian Kohler - Úvod, chronologický přehled, o autorovi - Rejstřík - Druhé, doplněné vydání monografie anglického animátora zkoumá, demonstruje a praktickými radami doplňuje na příkladech děl průkopníků a inovátorů animovaného filmu z celého světa (zastoupeni jsou i čeští tvůrci Karel Zeman, Břetislav Pojar, Jan Švankmajer), jak lze všemi prvky filmové tvorby — kamera, výtvarná koncepce, pohyb, barva, osvětlení, střih, hudba a vyprávění — dosáhnout díky metodě pookénkové nebo fázové animace loutek a živých modelů jedinečné umělecké formy. -- ISBN 978-1-4725-2190-3 (brož.)

RRR

RRR rozhovory / [k vydání připravily Terezie Pokorná a Edita Onuferová ; redakční spolupráce a bibliografie Lucie Malá]. -- vyd. 1. -- Praha : Revolver Revue, 2016. -- 772 s. -- (Revolver Revue ; sv. 101). -- Další název v titulu: RR rozhovory - Ediční poznámka - Knižní výbor z rozhovorů publikovaných v Revolver Revue, případně Kritické Příloze RR od samizdatových počátků (1985) do současnosti (2016). Zpovídání různých generací, původů, osudů, zkušeností i profesního zaměření se tu ocitají v blízkých, ale také nečekaných a překvapivých sousedstvích a souvislostech. Jsou mezi nimi živí i dnes už mrtví spisovatelé, výtvarníci a fotografové, hudebníci, překladatelé, teoretici a kritici (mj. básník a filmový kritik Andrej Stankovič), historici a badatelé i další osobnosti vyznačující se pozoruhodnou prací, působením a postoji, spojenými nezdídkou s mimořádným osobním příběhem a zpravidla také nesnadnou zařaditelností, nejen pokud jde o jejich hlavní „oborové“ zacílení. -- ISBN 978-80-87037-84-3 (váz.)

RYŠKA, Pavel

Pionýři a roboti : československá ilustrace a vizuální kultura 1950-1970 / Pavel Ryška, Jan Šrámek. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Paseka ; Brno : Fakulta výtvarných umění VUT, 2016. -- 159 s. : barev. il., faksim. -- Úvod, poznámky v textu, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 156-159, rejstřík - Objevná monografie badatelů v oblasti výtvarné kultury mapuje zlatou éru československé ilustrace, kdy po létech stalinistického socialistického realismu začaly do vizuální tvorby pronikat nejprogresivnější postupy. Vedle pérovek se znovu objevily koláže a kombinované techniky, které se z novin, časopisů a knih rozšířily do nejrůznějších propagačních prostředků i na televizní obrazovky. V přehledně uspořádané knize se tak setkávají nejrůznější oblasti

výtvarné tvorby — od ilustrací v dětských časopisech a diafilmů přes díla ovlivněná bruselským stylem i americkou karikaturou až po odvážná zobrazení hrůzy, smrti a erotiky v publikacích pro dospělé. Na závěr jsou připojeny medailony výtvarníků. -- ISBN 978-80-7432-745-2 (Nakladatelství Paseka : váz.). -- ISBN 978-80-214-5409-5 (Vysoké učení technické v Brně : váz.)

SABHARWAL, Arjun

Digital curation in the digital humanities : preserving and promoting archival and special collections / Arjun Sabharwal. -- Amsterdam : Chandos Publishing, 2015. -- xiii, 167 s. : barev. il. -- (Chandos information professional series). -- Předmluva, citáty, výňatky, grafy, diagramy, o autorovi - Bibliografie na s. 151-160, rejstřík - Monografie nabízí spojující rámec pro uchovávání, propagaci a zpřístupnění digitálních sbírek. Archivy a oddělení zvláštních sbírek mají dlouhou tradici v uchovávání a zajišťování dlouhodobého přístupu k záznamům institucí, vzácných knih a dalších unikátních primárních zdrojů, včetně rukopisů, fotografií, nahrávek a artefaktů v různých formátech. Rovněž je zajištěna jejich pečlivá kurátorská péče, aby tyto záznamy zůstaly k dispozici výzkumným pracovníkům a veřejnosti jako zdroje poznání, paměti a identity. Se vznikem analogových a digitálních mediálních formátů v těsném sledu přicházejí nové normy, technologie, metody, dokumentační a pracovní postupy pro zajištění bezpečného skladování a přístup k obsahu a související metadata. Autor knihy se zabývá obšírně pojmoslovím úkolů digitálního kurátorství s interdisciplinárními metodami, které kombinují digitální filozofii a historii, informační architekturu, sociální síť a další témata pro takový rámec. Jednotlivé kapitoly se zaměřují na specifika každé oblasti. -- ISBN 978-0-08-100143-1 (brož.)

SHEN, Qinna

The politics and magic : DEFA fairy-tale films / Qinna Shen. -- Detroit : Wayne State University Press, 2015. -- xv, 311 s. : il. -- (Series in fairy-tale studies). -- Seznam vyobrazení, výňatky, poznámky na s. 259-284, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 289-301, rejstřík - Monografie americké germanistky, která v pěti kapitolách porovnává německé filmové pohádky s původními literárními verzemi stejných příběhů a analyzuje úpravy provedené ve filmových adaptacích studia DEFA. Její archivní práce rekonstruuje kulturně-historický kontext, v němž byly filmy natáčeny a přijímány, a zařazuje filmy do širšího historického obrazu studia DEFA. Název knihy nemá naznačovat, že pohádkové filmy studia DAFA byly jen hlásknými troukami oficiální ideologie a propagandy. Naopak autorka ukazuje, že filmy oscilují od politicky dogmatických k implicitně podvrtným, od kýčovitých k experimentálním. Tvrdí, že pohádkový plášť jim dovolil zprostředkovat ideologii subtilním, ne-

přímým způsobem, který umožnil divákům zapomenout na chvíli na politiky studené války a ponořit se do světa kouzel, kde politika na sebe vzala alegorickou formu. -- ISBN 978-0-8143-3903-9 (brož.)

SLAVÍKOVÁ, Hana

Franz Cap : průvodce životem a dílem filmového režiséra Františka Čápa / Hana Slavíková. -- Vyd. 1. -- Brno : Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2016. -- 176 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 170-173, rejstřík jmenový - Monografie se snaží přiblížit výjimečnou tvůrčí osobnost filmového režiséra českého původu Františka Čápa (1913-1972), který emigroval v roce 1949 do Německa a uspěl na festivalech v Benátkách a Cannes. Stal se zakladatelem moderní slovinské kinematografie. Půl roku působil v Tel Avivu. Jeho filmová a televizní díla se uplatnila v široké mezinárodní distribuci, v Evropě, Asii i USA. Jeho příběh je zároveň prizmatem, jímž je nahlížena neklidná situace válečné a poválečné Evropy. Text staví na vzájemné interakci faktografických pasáží a beletristicky laděných ploch, rezonujících s principy filmového střihu. Přináší nové poznatky, jež jsou výsledkem několikaletého tvůrčího bádání mezi pamětníky a v archivech u nás, ve Slovinsku, Německu, Itálii a Izraeli. -- ISBN 978-80-7460-108-8 (brož.)

SLOVNÍK

Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800-2008) / Lubomír Slavíček (ed.) ; ve spolupráci s Polanou Bregantovou, Andělou Horovou a Marií Platovskou. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2016. -- 2 sv. (1807 s.). -- Část. souběžný anglický text - Úvod, poznámky v textu, zkratky - Bibliografie na s. 21-35 a v textu, rejstřík jmenový a šifer - Obsahuje: 1. sv. A-M.970 s. - 2. sv. N-Ž. [835] s. - Dvousvazkový biografický a bibliografický lexikon zahrnuje osobnosti, jejichž dílo je již uzavřeno, a to včetně dosud opomíjených historiků umění německé národnosti, ale značný důraz klade také na představení současných představitelů tohoto oboru všech generací. Zájemce ve slovníku najde biografické a bibliografické informace o pracovnících působících v muzejních a galerijních institucích, na pracovištích památkové péče, na vysokých školách a v akademických ústavech, o teoreticích, výtvarných kritikách a publicistech, o kurátorech výstav současného umění atd. Autoři zachycují také osobnosti, které působily či působí v zahraničí. -- ISBN 978-80-200-2094-9 (váz.)

STOCKINGER, Peter

Audiovisual archives : digital text and discourse analysis / Peter Stockinger. -- 1st publ. -- London : ISTE : Wi-

ley, 2012. -- xix, 354 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu, tabulky, slovníček pojmů, o autorovi - Bibliografie s. 302-306, rejstřík - Monografie nabízí systematický a komplexní přístup z teoretického i praktického hlediska k otázkám nových možností využívání audiovizuálních archivů ve výzkumu, vzdělávání nebo jakémkoli jiném profesionálním či neprofesionálním kontextu. -- ISBN 978-1-84821-393-7 (váz.)

SVATOŇOVÁ, Kateřina

Mezi-obrazy : mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery = In between images : cinematographer Jaroslav Kučera's media practices / Kateřina Svatoňová ; [odborná redakce Lucie Česálková ; konzultovali Tereza Kučerová, Štěpán Kučera]. -- Vyd. 1. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy : Národní filmový archiv : MasterFilm, 2016. -- 367 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, citáty, seznam vyobrazení, anglické resumé - Bibliografie na s. 366-367, rejstřík jmenový a názvový - Výpravná monografie je kritickým zpracováním zcela neznámé pozůstalosti jednoho z předních českých kameramanů Jaroslava Kučery, spolupracovníka Věry Chytilové, Vojtěcha Jasného, Karla Kachyni, Zdeňka Podskalského, Oldřicha Lipského či Petra Weigla. Kniha se pokouší jednak o teoretické uchopení práce kameramana a jeho základních mediálních praktik v jejich obecnosti, jednak o postižení specifických postupů Jaroslava Kučery. Skrze archiv umělce dovoluje proniknout k jeho myšlení obrazem, přiblížit se jeho pohledu a zkoumat vazby mezi jeho vlastní fotografickou a soukromou filmovou tvorbou a profesionálním natáčením. Zároveň se snaží o načrtnutí plastického obrazu některých specifických rysů umělecké i populární tvorby socialistického Československa. -- ISBN 978-80-7004-174-1 (váz.)

SZCZEPANIK, Petr

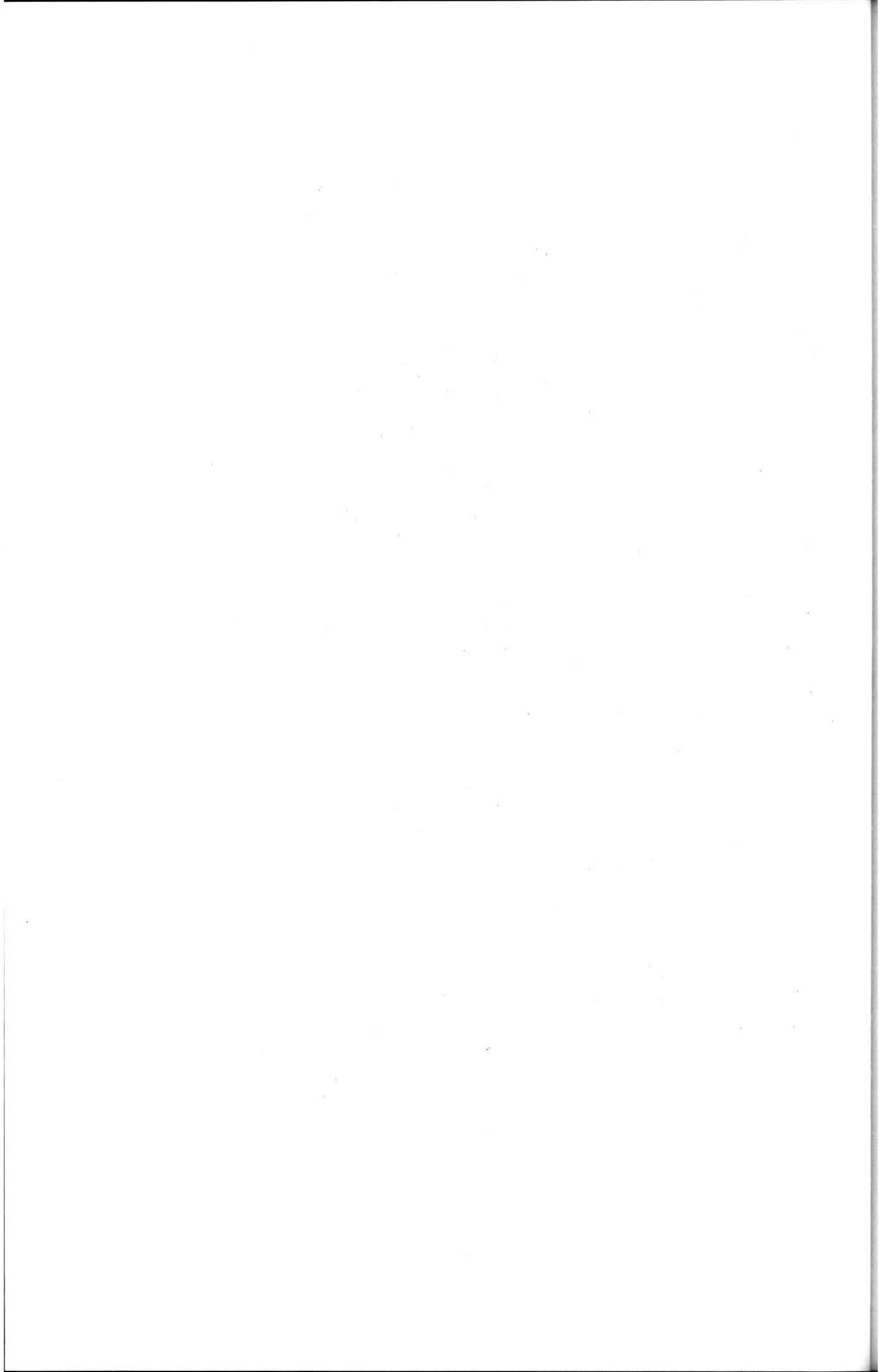
Továrna Barrandov : svět filmařů a politická moc 1945-1970 / Petr Szczepanik ; [odborná redaktorka Alena Prokopová]. -- Praha : Národní filmový archiv, 2016. -- 418 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, tabulky, ediční poznámka, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 385-391, rejstřík filmografický a jmenový - První souhrnná knižní analýza historie filmového studia Barrandov od zstátnění do počátků normalizace se zabývá jeho organizací práce, vnitřním sociálním životem, specifickými či nepsanými pravidly a konflikty s politickou mocí. První ze tří částí monografie definuje státně-socialistický modus filmové produkce doplněný o historický přehled systémových variací tohoto modelu v českém filmu a kapitoly o členech štábů a sociálně-ekonomických podmínkách jejich činnosti. Druhá část obsahuje tři sondy do proměn produkční kultury v reakci na vnější politické tlaky. Třetí část knihy se věnuje tradičním konceptům filmové

estetiky, autorství, stylu a žánru, a nabízí jejich nové pojetí z produkčního hlediska: jako výsledků skupinové kreativity, spolupráce a konkurenčních vztahů uvnitř pole. -- ISBN 978-80-7004-177-2 (váz.)

V

V obecném zájmu : cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014 / Michael Wögerbauer, Petr Píša, Petr Šámal, Pavel Janáček a kol. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015. -- 2 sv. (1661 s.) : il. (některé barev.), faksim. -- Úvod, poznámky v textu, redakční a ediční poznámka, anglická resumé, o autorech - Bibliografie ve 2. sv. na s. 1589–1636, rejstřík jmenný - Obsahuje: Svazek I. 1749–1938. 863 s. - Svazek II. 1938–2014. [788] s. - Dvousvazková kolektivní monografie zkoumá proměny cenzury literatury a tisku od nástupu osvícenství až do počátku 21. století a masového rozšíření internetu. Výklad je chronologicky rozdělen do osmi částí. Na úvod každé z nich je zařazena rámcová kapitola, která podává obecný přehled o podobě a proměnách cenzury daného období. Soustředí se přitom především na instituce, které cenzuru vykonávají, a na dopady této regulace na fungování dobového literárního provozu. Za každou rámcovou kapitolou následuje blok případových studií, které na vybraných tématech ukazují působení literární cenzury v detailu. -- ISBN 978-80-200-2491-6 (Academia : váz.). -- ISBN 978-80-88069-11-9 (Ústav pro českou literaturu AV ČR : váz.)

Připravil Miloš Fikejz.



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.

Herectví mezi filmem, divadlem a televizí*(uzávěrka: 31. prosince 2017)*

Hostující editorka: Šárka Gmitterková

Abstrakty příspěvků v maximálním rozsahu 200 slov zasílejte do 30. června na adresu sagm@seznam.cz.

Ačkoliv herecké ztvárnění postav představuje integrální součást filmových děl, způsoby představení, sehrání či ztělesnění konkrétních figur zůstávají stále málo probádané. Za pocítovanou nepatřičností herecké problematiky v oblasti filmové teorie stojí hned několik faktorů. Filmové herectví má tendenci vzpírat se analýze, unikat přesnějšímu popisu a být nenápadné. Většina diváků cítí, že rozezná dobrý, respektive přesvědčivý herecký výkon od špatného, tedy nerealistického či neautentického. Vyselektovat však jednotlivé performativní prostředky — vzhled, postoje, gesta, hlas a mimiku — jejich prostřednictvím porozumět konkrétnímu výkonu i procesu jeho vzniku představuje mnohem složitější úkol. Kinematografie v tomto ohledu není příliš nápomocná, neboť už od klasického období tíhne k herecké neviditelnosti. Vznikající hvězdný systém rovněž upevnil koncepci herectví ve smyslu absence tvůrčí práce, jako prostého bytí před kamerami. V éře plastických hvězdných obrazů, které prezentovaly filmové role jen jako další z důvěrně známých podob konkrétní star ostatně zbývalo velmi málo prostoru pro reprezentační herecké techniky. Ty naopak v kinematografii převážily zhruba od poloviny století, s nástupem tzv. „Metody“, kterou na základě učení Konstantina S. Stanislavského vystavěl herec, pedagog a režisér Lee Strasberg. Metodické herectví lépe vyhovovalo potřebám amerického kulturního prostředí, neboť vyzdvihovalo individualitu namísto kolektivní souhry. Ozvěny tohoto přístupu dodnes rezonují v univerzálním oceňování těch hereckých kreací, při nichž dochází k extrémním fyzickým proměnám hercova těla ve jménu naprostého odevzdání se roli.

Převažující nezáměr o herecké otázky ve filmovém diskurzu způsobuje rovněž sepětí herecké profese s divadlem. Řadu let se filmová teorie soustředila primárně na náležitosti ryze kinematografické, kam postava a její ztvárnění nespádaly. Ve svém kreativním rozměru znamenalo vytváření figury nechtěné dědictví divadelní praxe; naopak ve filmově-technologickém rámci je sehraná úloha zredukovaná na výsledek rámování, pohybů kamery, mizanscény a střihových operací. České (resp. československé) prostředí výše naznačené pozice de facto kopírovalo a herecké záležitosti tak přináležely spíše teatrologii — například relevantní portréty hereckých ikon pocházely až na výjimky od divadelních historiků (Vladimír Just o Vlastovi Burianovi, Zuzana Sílová o Otomaru Krejčovi a další); naopak filmová věda vydala k herecké problematice doposud jen kusé příspěvky (zejména *Iluminace* č. 1, roč. 2005 a 2012). Takovému rozvržení sil napomáhají také sami herci; pokud píší své životní vzpomínky nebo poskytují rozhovory, inklinují spíše k upřednostňování umělecky zásadnější práce divadelní než filmové a později televizní.

Jedním ze základních rysů lokální kinematografie je simultánní zaměstnání herců v několika kulturních či mediálních průmyslech, mezi nimiž se úspěšní performeři přesouvají i v průběhu jediného dne. Právě tato charakteristická existence uvnitř několika uměleckých a mediálních systémů představuje hlavní téma chystané *Iluminace* zacílenou na oblast herectví. Pro připravované číslo vnímáme pojem herectví nejen jako samotný performativní proces, ale

jako věc institucionální, národní či jednotlivé výkony jako objekty divácké či kritické recepce. Protože téma otevíráme hlavně z důvodu nedostatečného domácího pokrytí problematiky, jsou prioritou příspěvky zkoumající české (případně slovenské) herecké prostředí. Ambicí připravovaného čísla tak zůstává nejen otevření okruhů, kterým badatelé dosud věnovali nulovou nebo pouze minimální pozornost, ale hlavně postihnout české dramatické umělce, komiky a komičky či filmové stars v celé šíři jejich performativních schopností a transmediálních kariér.

Předestřená témata tedy nepředstavují jediné možné, ale s ohledem na interdisciplinární vymezení čísla pouze doporučené oblasti, do nichž mohou autoři své příspěvky zasadit.

- Analýza jednotlivých hereckých výkonů či srovnání několika individuálních případů v rámci žánrových konvencí, konkrétního časového období, média a/nebo typu produkce
- Neviditelní herci a/nebo viditelné hvězdy (včetně uchopení hvězdných osobností jako v první řadě herců)
- Specifika a paralely filmového, divadelního a televizního herectví, včetně proměnlivých představ o jejich ideálních podobách, metodách a rizicích
- Reflexe hereckých výkonů v diskurzu odborné kritiky a/nebo recepce divácká, případně fanouškovská
- Institucionální dějiny (mezioborového) herectví — herecké vzdělání a příručky, odbory a/nebo konkrétní směrnice, podniky či společnosti
- Mezi bytím a hraním - fenomén neherectví, typáže a/nebo komparsu
- Obsazení — casting, agenturní zastoupení, proces výběru a selekce
- Transmediální performativita včetně problematiky adaptace — fikční postavy a jejich různé ztělesnění a sehrané podoby migrující napříč různými mediálními platformami a/nebo uměleckými druhy
- Mezinárodní kariéra — čeští herci a herečky v zahraničních (ko)produkcích a obráceně
- Meta-herectví a kulturní paměť — herecké pojetí a ztělesnění významných historických postav

Stručný výběr literatury:

Baron, Cythia L. – Carson, Diane (eds.) (2004): *More than Method. Trends and Tradition in Contemporary Film Performance*. Detroit: Wayne State University Press.

King, Barry (1991): *Articulating Stardom*. In: Gledhill, Christine (ed.): *Stardom. Industry of Desire*. Abingdon and New York: Routledge.

Klevan, Andrew (2005): *Film performance. From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower Press.

Naremore, James (1988): *Acting in the Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Pearson, Roberta (1992): *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Rutte, Miroslav (1944): *Filmové herectví*. Praha: Knihovna Filmového kurýru.

Vostrý, Jaroslav (2013) *Sláva a bída herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Vostrý, Jaroslav (2014): *O hercích a herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Wojcik, Pamela Robertson (ed.) (2004): *Movie acting. The Film reader*. Abingdon and New York: Routledge.

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

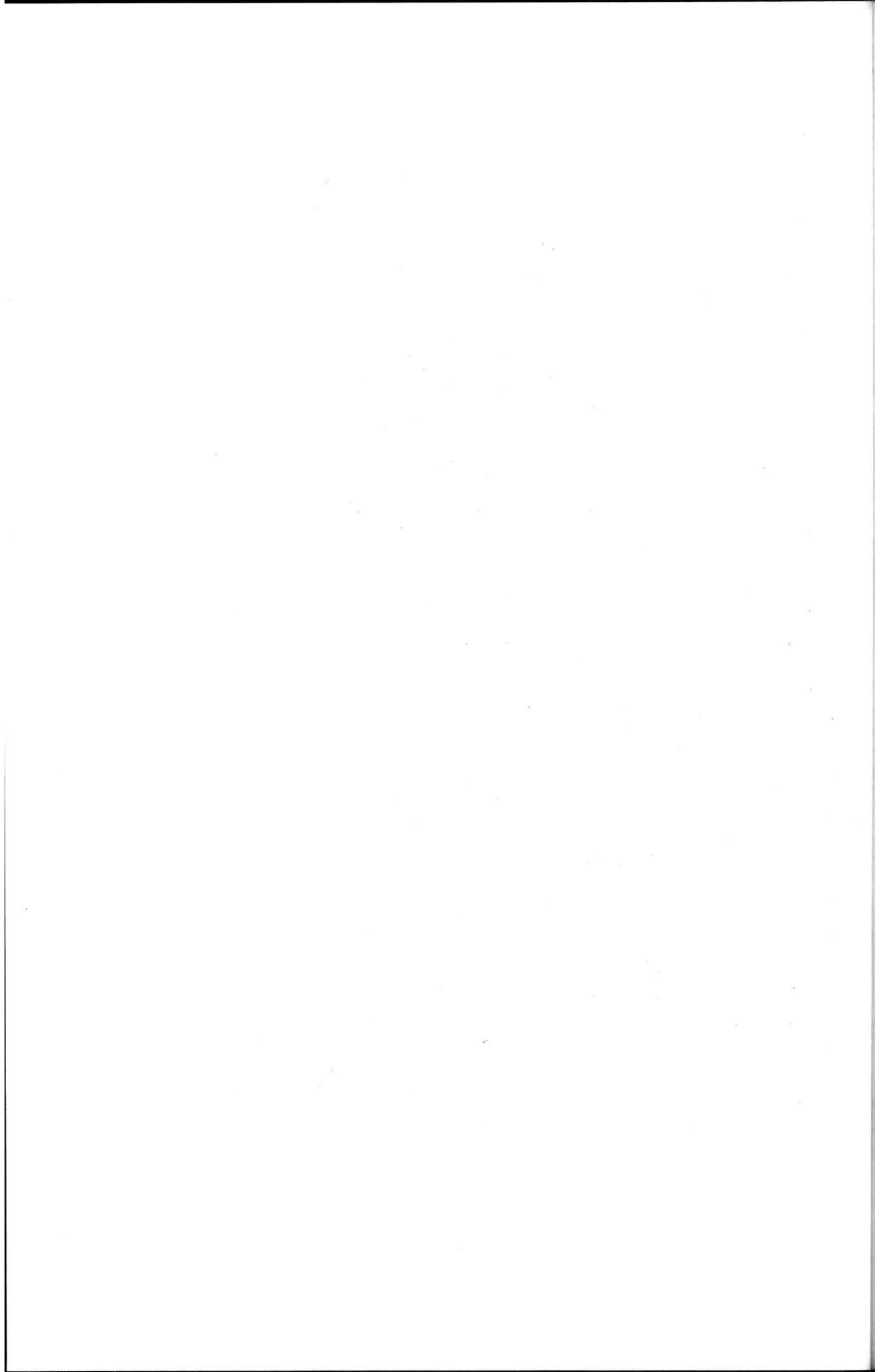
Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započetím recenzního řízení jazykové 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 navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

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

Další ustanovení

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

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



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.

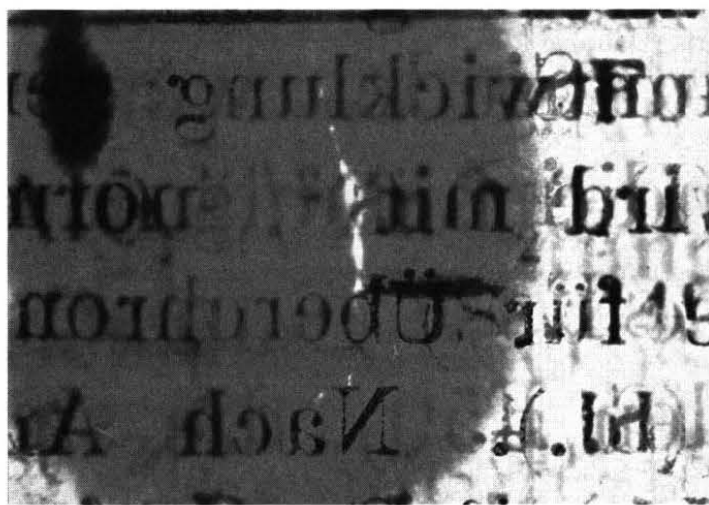
Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

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

Mezi-obrazy: Archiv kameramana Jaroslava Kučery



Dům umění města Brna
The Brno House of Arts

Dům pánů z Kunštátu
Dominikánská 9, Brno
dum-umeni.cz

19 4 – 11 6 2017

Statutární město Brno dotuje provoz Domu umění města Brna, příspěvkové organizace

Mediální partneři





ZLATÝ VOČÍ 2017

MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ
FESTIVAL STUDENTŮ
TEORIE AUDIOVIZE

18.-19. května 2017
Studentský klub Celetná
Praha 1

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 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, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová,
Tereza Cz Dvořáková, Radomír D. Kokeš, Jakub
Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek,
Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio,
Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková,
Kateřina Svatoňová, Jaroslav Švelch

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: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2017. /

The manuscript was submitted in March 2017.

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 4/2016

ARTICLES

Mikołaj Kunicki: A Church-State Conflict. Jerzy Kawalerowicz's *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* and Cinematic Projections of Catholicism in Władysław Gomułka's Poland

THEMED ARTICLES

Editorial

Jakub Třešňák: *CIRKUS BUKOWSKY* as a Reflection of Organizational Changes in Czech Television

Michal Šašek: The Postponed Resuscitation of the Production of Children Series. Analysis of the Establishment and Operation of „Děčko“ — the Specialized Public Service TV Channel for Children — in Terms of Development of the Live-action Series Production

Lucie Králová: “Head and Stomach”. The Masterclass Format as a Basis for the Exploration of Conceptions of Documentary Filmmaking in the System of Public Service Broadcasting: Current Trends in Documentary Filmmaking in Europe as Practiced by the Public Service Broadcasting in Denmark, Sweden and Czech Republic

ANALYSIS

Radomír D. Kokeš: *MODRÉ STÍNY* as a Restrained Detective Story. Emphasizing, Repression and Traditions of Crime Fiction

OBSAH ILUMINACE 4/2016

ČLÁNKY

Mikołaj Kunicki: A Church-State Conflict. Jerzy Kawalerowicz's *MOTHER JOAN OF THE ANGELS* and Cinematic Projections of Catholicism in Władysław Gomułka's Poland

ČLÁNKY K TÉMATU

Editorial

Jakub Třešňák: CÍRKUS BUKOWSKY jako odraz organizačních proměn České televize

Michal Šašek: Odložená resuscitace dětské seriálové tvorby. Analýza vzniku a fungování specializovaného veřejnoprávního kanálu pro děti Děčko z hlediska vývoje hrané seriálové tvorby

Lucie Králová: „Head and Stomach“. Formát *masterclass* jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: Současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky

ANALÝZA

Radomír D. Kokeš: MODRÉ STÍNY coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce