

ILUMINACE

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

4 / 2017

Ročník / Volume 29

OBSAH

Články

- Martin Blažíček:** Čarodějné filmy pro lid. K československému filmovému undergroundu 80. let 5
- Radomír D. Kokeš:** Vítězslav Nezval, role fotogenie a myšlenkový obrat 31

Analýza

- Ondřej Pavlík:** Filmy Angely Schanelec mezi nudou a vzrušujícím očekáváním. Minimalistický pohyb v pomalé kinematografii 47

Hlasy z praxe

- Petr Bilík:** Na filmové produkci je nestandardní úplně všechno. Rozhovor s Jaromírem Kallistou 69
- Radim Procházka:** Film Labs Should Be Communities. An Interview with Matthieu Darras, Artistic Director of TorinoFilmLab 79

Ad fontes

- Luboš Marek:** Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H. (1945–1947) 90

Obzor

- Zuzana Černá:** Příběhy uvnitř dějin (Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA 2017) 93
- Tereza Cz Dvořáková:** Amatérský film jako kulturní dědictví (Siegfried Mattl – Carina Lesky – Vrääth Öhner – Ingo Zechner /eds./, *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Wien: Österreichisches Filmmuseum — SYNEMA — Gesellschaft für Film und Medien 2015) 96
- Kateřina Krtilová:** Média času, dějin, současnosti, budoucnosti (Tomáš Dvořák a kol., *Temporalita /nových/ médií*. Praha: NAMU 2016) 100
- Matěj Forejt:** Toto není výstava, je to něco víc. (Ester Krumbachová: Sněžný muž — Nosit amulet — Zamotávat archiv. Tranzitdisplay, Praha, 14. 12. 2017 – 21. 2. 2018, autorky Zuzana Blochová a Edith Jeřábková) 104

Příloha

- Přirůtky Knihovny NFA 107

CONTENTS

Articles

- Martin Blažíček:** Magical Films for People. On the Czechoslovak Film Underground of the 1980s 5
- Radomír D. Kokeš:** Vítězslav Nezval, the Role of Photogénie and a Turn of Thought 31

Analysis

- Ondřej Pavlík:** The Films of Angela Schanelec: Between Boredom and Excited Anticipation. Minimalistic Motion in Slow Cinema 47

Film Industry Voices

- Petr Bilík:** Film Production is Entirely Non-Standard. An Interview with Jaromír Kallista 69
- Radim Procházka:** Film Labs Should Be Communities. An Interview with Matthieu Darras, Artistic Director of TorinoFilmLab 79

Ad fontes

- Luboš Marek:** Czech Administration of the Company Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H. (1945–1947) 90

Horizon

- Zuzana Černá:** Stories Within History (Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA 2017) 93
- Tereza Cz Dvořáková:** Amateur Cinema as Cultural Heritage (Siegfried Mattl – Carina Lesky – Vrääth Öhner – Ingo Zechner /eds./, *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Wien: Österreichisches Filmmuseum — SYNEMA — Gesellschaft für Film und Medien 2015) 96
- Kateřina Krtilová:** Media of Time, History, Present, Future (Tomáš Dvořák a kol., *Temporalita /nových/ médií*. Praha: NAMU 2016) 100
- Matěj Forejt:** This Is Not an Exhibition. It Is More than That. (Ester Krumbachová: *Sněžný muž — Nosit amulet — Zamotávat archiv. Tranzitdisplay*, Praha, 14. 12. 2017 – 21. 2. 2018, autorky Zuzana Blochová a Edith Jeřábková) 104

Appendix

- New Acquisitions of the NFA Library 107



Martin Blažíček

Čarodějné filmy pro lid

K československému filmovému undergroundu 80. let

Od počátku 80. let se začíná v českém prostředí profilovat skupina tvůrců, kterou bychom mohli považovat za představitele druhé generace československého undergroundu.¹⁾ Jde o autory generačně mladší, volně navazující na aktivity kolem skupiny The Plastic People of the Universe. Jejich tvorba vychází z amatérských filmových podmínek, s nimiž sdílí i řadu vnějších znaků, odehrává se ale mimo formální prostředí amatérských klubů, ve společensky vyloučeném prostředí undergroundu. Společně s deklarovaným příklonem k neinstitutizovanému amatérismu tak transponují témata undergroundové kultury do komplexní kultury filmové, která zahrnuje nejen filmy samotné, ale i nové typy institucí, artikulovaných témat, distribučních mechanismů i estetických preferencí.

Tato studie se bude nejprve věnovat vnějšímu vymezení a určujícím podmínkám existence undergroundových filmů, zejména pak jejich vztahu ke skupině filmů amatérských a kontinuitě s předchozími generacemi československého undergroundu. Dále bude sledovat okolnosti vzniku undergroundových kolektivů, zejména kolem tvůrce vystupujícího pod pseudonymem Čaroděj OZ, a na příkladech vybraných filmů bude ilustrovat různé fáze její činnosti. V závěru budou krátce představeny podmínky distribuce filmů a jejich reflexe na stránkách samizdatového tisku. Studie vychází především z rekonstruovaného korpusu několika desítek filmů z období 70.–80. let v Centru audiovizuálních studií FAMU, které byly ve většině případů digitalizovány a poprvé uvedeny v obnovené premiéře v letech 2014–17.²⁾ Dále pak z rešerší samizdatového tisku v období prvního uvedení filmů, z doprovodných autentických dokumentů a z řady rozhovorů vedených se samotnými tvůrci. Rozhovory s tvůrci (Pablo de Sax, Čaroděj OZ, Karra, Pigi, Jan SágI)

-
- 1) Druhou generací undergroundu jsou označováni zástupci generace poloviny 80. let, kteří v řadě ohledů nově definují konkrétní praxe a postoje podzemního hnutí po jeho násilném potlačení v polovině 70. let.
 - 2) Ve většině případů jde o filmy uvedené naposledy v letech 1985–86. Tyto filmy vykazují řadu nestandardních postupů a metod při promítání, včetně odděleně přehrávaných asynchronních zvukových stop. Filmy byly rekonstruovány v rámci dostupných možností do co možná nejautentičtější podoby, včetně stanovení rychlostí, synchronizačních značek a podobně. Jejich digitálně rekonstruovaná podoba je výsledkem rešerší standardů a unikátních technických postupů z doby uvedení a spolupráce se samotnými tvůrci.

byly realizovány v průběhu digitální rekonstrukce filmů zmíněného tvůrčího okruhu. Jejich cílem byla především základní kontextualizace filmů, tvůrci nadále odpovídali na okruh otázek zaměřených na osobní motivace v počátcích tvorby, inspirace a další zkušenosti s „jiným filmem“, na konkrétní praktické postupy natáčení, produkce a prezentace filmů a na vztah k dalším skupinám amatérského nebo nezávislého filmu v ČSSR.

Filmy stojící mimo oficiální kinematografii spadají v tomto období obvykle do dále nerozlišované skupiny filmu amatérského,³⁾ jež sdružuje jak filmy rodinné či soukromé, filmy natáčené v klubech⁴⁾ kinoamatérů, ale i filmy na okraji amatérského spektra, které sice splňují charakteristiku neprofesionální tvorby, ale v mnoha ohledech vykazují obdobný typ jinakosti jako filmy označované za *experimentální*, *nezávislé*, *umělecké* nebo filmy *okrajové*, jak budu uvádět pro potřeby tohoto textu.⁵⁾ Právě v této hraniční oblasti se nachází nejen filmy skupiny undergroundu, ale i filmy některých výtvarníků, které přímo k fenoménu filmového amatérismu odkazují, například filmy Ludvíka Švába nebo filmy vznikající v podmínkách klubové činnosti, avšak řadící se svou povahou k spíše filmům nezávislým (např. Martin Čihák, Pavel Dražan, Pavel Bárta). Na rozdíl od jmenovaných tvorba autorů undergroundu vznikala ve velmi oddělené paralele k činnosti typických kinoamatérů. Jde současně o filmy absentující ve známých či institucionálně spravovaných archivech.

Jakkoliv je tvorba okrajových filmů v 80. letech obvykle asociována s infrastrukturou amatérského hnutí, zdá se, že je více než nutné odlišit konkrétní motivace, produkční zázemí i specifické formální postupy, které různí filmaři v rámci této skupiny zastupují. V tomto bodě nám řada autorů může současně klást cílené překážky tím, že sami sebe jako amatéry deklarují, vzpomeňme například jinak vlivný, leč u nás dobově neznámý text Stana Brakhage „In defense of amateur filmmaker“ (1971).⁶⁾ Toto přijetí pozice amatéra tak může na tvorbu těchto tvůrců implikovat kritéria, která budeme na dílo uplatňovat, ačkoli v řadě případů se z pozice tvůrců jedná spíše o vědomě symbolické gesto nebo jde o cílené přijetí jistých strategií či postojů. Pro amatérský film 80. let je snad nejtypičtějším znakem samotné institucionální vymezení amatérismu v podobě filmových klubů, přehlí-

3) Obsáhleji se definici amatérského filmu věnuje například: Roger Odin, *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 5–33; Martin Čihák, *Amatérský film*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000; Alexandra Schneiderová, *Performance v rodinném filmu*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 69–83; Jiří Horníček, *Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie (Film History — monotematické číslo o amatérském filmu)*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 254–257; Miloš Kameník, *Nový český amatérský film*. Diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010 atd.

4) Problematice filmového amatérismu v souvislostech zájmových a podnikových klubů se rozsáhle věnuje například Veronika Jančová, *Poloprofesionál nebo „profesionální amatér“? Filmová tvorba mezi amatérismem a profesionalismem*. *Illuminace* 28, 2016, č. 2, s. 45–60. Dle Jančové existuje v rámci organizovaného amatérismu řada atypických rysů, které jej charakterizují spíše jako rozsáhlejší paralelní filmovou praxi zahrnující různé typy institucí a aktivit na pomezí profesionálního a rodinného filmu. Mezi ně patří i přednášková a vzdělávací činnost, zakázková tvorba pro podniky nebo filmové přehlídky a festivaly.

5) Různé vlastní sebedefinice nicméně svědčí o vnitřní rozpolcenosti undergroundové skupiny. Například plakát festivalu Zlaté brýle z roku 1985 zánově vymezuje filmy jako alternativní, amatérské, home movies nebo rock-video films. Jiné dobové festivaly referují o filmech jako psychedelických, novoromantických, novovlnných atd.

6) Stan Brakhage, *In defense of amateur filmmaker*. *Filmmakers Newsletter*, Summer 1971.

dek a festivalů. Amatérské kluby byly obvykle jako volnočasová aktivita zastřešeny některou státní organizací,⁷⁾ představují produkční platformu, která poskytuje přístup k jinak finančně nedostupné filmové technice a materiálu, studiovému vybavení, ale nakonec i k samotné síti festivalů, jako byla Mladá kamera Uničov (od 1973) nebo Brněnská 16 (od 1960). I v těchto souvislostech nacházíme řadu filmů okrajových, zvláště po generační obměně poloviny 70. let generací tvůrců jako Pavel Bárta, Pavel Dražan, později Ivan Tatíček nebo Pavel Marek. Jejich filmy představují odklon od předchozího typu amatérismu směrem k relativně svobodomyšlnému používání metafor a formulacím závažnějších myšlenkových poselství, do jisté míry navazující formálně i obsahově na tradice nové vlny. I tito tvůrci však vědomě zůstávají v souvislostech amatérského hnutí, účastní se festivalů a jejich práce je nakonec i samotným amatérským hnutím pozitivně reflektována.

Filmy undergroundové oproti tomu stojí zcela mimo amatérskou klubovou činnost a na zmíněných festivalech této doby uváděny nebyly, avšak v mnoha ohledech jsou s filmy „tvůrců okraje“ spřízněné, jedná-li se o volbu témat i výrazových prostředků, jimž vedou alegorická obrazová podobnoství. Martin Čihák a Michal Bregant⁸⁾ hodnotí kulturu okrajového filmu v tomto období jako obecně svobodomyšlnou a otevřenou a pojmenovávají jeho podvojnost jako alternativu *krajní* (underground) a *reálnou* (kinoamatéři), přičemž jako hlavní rozdíl vyzdvihují cílenou schopnost kinoamatérů překonávat svá vlastní technická či řemeslná omezení. Pro filmy okrajové — amatérské je příznačná snaha o „řemeslnou kvalitu“, často přítomná v sebehodnocení amatérů nebo v hodnocení filmových festivalů, jinými slovy vědomé vstřebávání filmové řeči a, byť pouze teoretická, možnost podílu na filmovém průmyslu. Řada amatérů nakonec usilovala o filmovou kariéru a v budoucnu dosáhla přijetí na filmové školy nebo se po roce 1989 etablovali jako profesionálové.

Jak podotýká Jančová,⁹⁾ jádrem této dvojpočnosti může být i samotné produkční zázemí *reálných* amatérů. Podnikové i amatérské kluby činnost členů nejen materiálně i finančně podporovaly, ale i dále rozvíjely řemeslnou stránku amatérů prostřednictvím vzdělávacích aktivit. V tomto byl klubový amatérismus považován nejen za formu lidové tvořivosti, ale za poloprofesionální společensky prospěšnou aktivitu. Organizovaný filmový amatér měl pozici v mnohém zjednodušenou, alespoň pokud jde o finanční stránku produkce filmů, tato však byla v mnohém vykoupena tematickou kontrolou produkovaných filmů nebo přímo zakázkovou tvorbou pro konkrétní podniky.

Tvůrci filmů *krajní* alternativy samozřejmě neměli přístup k technickému vybavení, které využíval běžný klubový amatér. Formální kvalita filmu a subjektivně popisovaná jako „řemeslnost“, „uměleckost“, „filmovost“ nebo „profesionalita“ pro ně byla nejen nedosažitelná, ale často ani nepřilíš podstatná, pokud by měla být součástí vztahu k některé státní instituci. V tomto smyslu šlo až o proklamovanou rezignaci na hodnoty vysokého

7) Například ROH Texlen Úpice, v němž působil Miroslav Janek, nebo Závodní klub pracovníků ministerstva obchodu, pod nímž byl veden Český klub kinoamatérů (ČKK) zastřešující filmaře z Prahy. Dále například rozhovor se členem ČKK Pavlem Vrbatou: Jiří Horníček, *Kinoamatéři: točit filmy po svém*. In: Vladimír 518 (ed.), *Kmeny 0*. Praha: Bigg Boss & Yinachi 2013, s. 213.

8) Martin Čihák – Michal Bregant, *Skutečnější než realita*. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 424.

9) V. Jančová, c. d.

umění nebo filmovou profesionalitu ve prospěch výrazové autenticity. Režiséři v rozhovorech opakovaně zmiňují finanční nedostupnost být nezákladnějšího vybavení a popisují řadu specifických technik, jakými se tato omezení pokoušeli obejít. Mezi ně patří absence stativu, cena a kvalita filmového materiálu, absence stříhového vybavení, možnost synchronního zvuku nebo technika sdílená více tvůrci.

V tomto bodě je možné zmínit, že filmy undergroundu nejsou v konečném důsledku natolik formálně odlišné od filmů amatérského okraje. Jde u nich spíše o gesto vědomého odmítnutí ambicí. Podobná, kulturně podmíněná strategie ignorování by stála za delší rozbor a zdá se být analogicky přítomna i v jiných subkulturách 80. let, jako je ruský nekrorealismus (Jevgenij Jufit), americké Cinema of Transgression (Nick Zedd), britský novoromantický film¹⁰⁾ (John Maybury) nebo východoněmecká skupina Autoperforation-sartisten (Via Lewandowsky). Práce těchto tvůrců jsou rámovány tématy distopie a civilizační krize poloviny 80. let doprovázené negací či ignorováním „pravidel filmové řeči“, jako je excesivní používání ruční kamery, přímý střih v kameře, rozpad dramaturgické stavby nebo inspirace úpadkovými žánry hororu a travestie. U řady filmů z tohoto období lze vypozařovat společné formální postupy i konkrétní vizuální podobnosti, mezi něž patří zájem o distorze těla, dokumentární sledování „běžného povrchního života“ v protikladu k vytržené situaci protagonistů nebo zaměření na distopickou architekturu továrních provozů. Jde o tvůrce stojící z různých důvodů na okraji společnosti z vlastního rozhodnutí a jejich filmy jsou přijímány dobově jako neprofesionální, formálně a obsahově nepřijatelné či opomenutelné.¹¹⁾

Druhá generace

Z hlediska kontinuity undergroundu lze 80. léta považovat za dobu generační obměny. Nová generace tvůrců se v prostředí undergroundu od konce 70. let přirozeně pohybovala, účastnila se koncertů, happeningů, byla jí dostupná samizdatová periodika, avšak sama sebe vnímá jako skupinu relativně odtrženou od dění 60. a 70. let. Jediným filmařem undergroundu byl navíc v 70. letech osamocený Jan Ság, jehož tvorba nebyla v další dekádě prakticky známá. Více než jeho autorské filmy (UNDERGROUND, 1972, SAMIZDAT, 1972) dosáhly větší známosti záznamy koncertů a happeningů (BOSÁKOVÉ HODY, 1972, HANIBALOVA SVATBA, 1974). Přitom právě jeho autorské filmy by mohly být ojedinělým příkladem formálně-strukturálního přístupu v českém nezávislém filmu.¹²⁾ Ságlova tvorba pro Primitives Group, respektive scénická řešení koncertů Fish Feast (1968) a Bird Feast

10) Například viz Lucy Reynolds, *A Certain Sensibility*, Cerith Wynn Evans and John Maybury, ICA. Dostupné online: <http://www.luxonline.org.uk/histories/1980-1989/a_certain_sensibility.html>, [cit. 30. 10. 2017].

11) Susanne Pfeffer (ed.), *You Killed Me First: Cinema of Transgression*. Berlin: Walther Koenig, 2012; Olesya Turkina, *Necrorealism*. In: Nelly Podgorskaya (ed.), *Necrorealism*. Moskva: Moscow Museum of Modern Art 2011, s. 6.

12) Alespoň dle znaků strukturálního filmu dle P. Adamse Sitneye — pevně fixované postavení kamery, využití flickr-efektu, práce se smyčkami a opakováním, přefilmování fotografií a diapozitivů. P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. New York: Oxford University Press 1974, s. 407. V tomto ohledu se definici strukturálního filmu nejvýrazněji blíží Ságlov film UNDERGROUND, který tvoří pouze jediný statický záběr pohyblivého schodiště.

(1969), vykazuje až nečekanou souběžnost s dobovým proudem expanded cinema. Zřejmou inspiraci formálním filmem nese i nerealizovaný scénář skupiny DG 307 publikovaný v časopise *Vokno* č. 5 (*Mařenickej Stařec*, 1978).¹³⁾ Ten byl koncipován jako série deseti záběrů označených písmeny a–j s předepsanou partiturou určující délky a pořadí.¹⁴⁾ Čihák a Bregant vyslovují domněnku, že

v letech normalizace se dá mluvit o alternativním filmu ve spojení s okruhem The Plastic People of the Universe, ale v tomto případě, podobně jako později při organizování neoficiálních výstav, koncertů, performancí apod., šlo obvykle spíše o využití filmu jako dokumentačního média...¹⁵⁾

Zdá se, že jejich předpoklad je velkou měrou umocněn důrazem na rekonstrukce dokumentárních materiálů v 90. letech, zejména Českou televizí, zatímco autorská tvorba tohoto období zůstává dodnes spíše neznámá.

Z pozice tvůrců 80. let lze, podobně jako v hudbě, filmovou scénu chápat jako generační,¹⁶⁾ ustanovující vlastní estetické normy, tvůrčí komunity i divácká očekávání. Samotná existence filmové skupiny mimo oficiální dění a odchod mimo centrum ve smyslu sociálním i geografickým byly zřejmým důsledkem společenské ostrakizace. Ta vycházela z opakovaně deklarovaného vnitřního pocitu společenského úpadku, nereformovatelnosti a v důsledku potřeby vytvářet společnost vlastní. Motivace „opouštění společnosti“ jsou přítomné v řadě zaznamenaných rozhovorů. Jak je patrné z úryvku rozhovoru s Pigi, tato generace také citlivě vnímala prožívání života v normalizaci jako zásadní nevýhodu oproti generacím předchozím:

...já jsem měla pocit, že je prostě konec. Že žijeme v nějakém strašidelném systému. Opravdu jsem nad tím přemýšlela, jak to, že v tu dobu lidi normálně fungovali [...]. Ty lidi, co byli o pět let starší než my, třeba chytli ty zbytky osmašedesátého, kdy se ještě něco dalo dělat. Ale my jsme byli opravdu ztracený. Já jsem to brala, že jsme úplně odepsaný, cokoliv chtěl člověk slušně nebo poctivě dělat, tak to prostě nešlo...¹⁷⁾

13) DG 307, *Mařenickej Stařec*. *Vokno* 5, samizdat, 1981, s. 48.

14) Scénář filmu *Mařenickej Stařec* metricky vyjadřuje kombinace několika záběrů: po úvodních titulcích (a–d) měla následovat ručně kreslená čára na průhledném filmu (e), exteriérový záběr (f, *Stařec* a obloha), který měl být natáčen časosběrně v průběhu jednoho dne po okénku jedenkrát za hodinu, dále pak dvanáct záběrů g–i po pěti vteřinách, zachycujících architekturu Mařenického kostela. Ty měly být cyklicky prolínány g1–h1–i1, g2–h2–i2 a zakončeny opět vertikálou (e).

15) M. Čihák – M. Bregant, c. d., s. 424. Z kontextu však není zcela jasné, jaké konkrétní tvůrce do „okruhu Plastic People“ zařazují.

16) Obdobně lze sledovat generační proměnu v hudbě undergroundu. V kontrastu k vlivům, které měla na undergroundovou hudbu 60. letech zejména americká hudba (Frank Zappa, Velvet Underground), 80. léta přináší dle vedených rozhovorů silnější inspirace post-punkovou hudbou, new wave a později elektronickou hudbou. Ve filmech je tento posun zřetelný ve volbě doprovodné hudby nebo i v inspiracích ve filmové hudbě autorské.

17) Rozhovor s Pigi vedl Martin Blažíček, srpen 2014, Studijní sbírka CAS FAMU.

Nejen pro filmové tvůrce je příznačný odklon od centra dění na venkov, viz například fenomén tzv. baráků.¹⁸⁾ Tvůrci undergroundu současně nechtěli být pravými amatérskými filmaři nebo se účastnit amatérských festivalů, nechtěli být ani profesionály. Vnímají svoji pozici mimo hlavní společenský i kulturní proud jako legitimní životní prostor:

Lidé kolem mě věděli, že existuje nějaká Rychnovská osmička, asi se to dočetli v novinách. Dokonce některé z těch počátečních tragikomických filmů tam z legrace poslali, ne, že by soutěžili. [...] Samozřejmě ho nevzali do soutěže a čím více filmů odmítli, tím byli kamarádi spokojenější. [...] Nebyla potřeba se účastnit nějakých polooficiálních soutěží, protože jsme si vytvořili nám bližší alternativu. (Čaroděj OZ)¹⁹⁾

Mě nikdy nenapadlo, že bych se zúčastnil nějakého oficiálního festivalu. Tehdy takový amatérský festivaly byly, a když jsem ty filmy viděl, připadalo mi to hrozně trapný a ani by mě nenapadlo se toho zúčastnit. Přišlo mi to svazácký, napůl bolševický. [...] Víím, že to existovalo, ale nenapadlo mě se tam mezi ně cpát. (Pablo de Sax)²⁰⁾

Ocitají se v prostoru společenské izolace, která je dobrovolná i vynucená zároveň. Cesta do undergroundu je v jejich případě vědomým rozhodnutím, obvykle doprovázeným nepřijetím na střední či vysokou školu z politických důvodů, nemožností najít práci, špatným posudkem nebo jinými projevy šikany. Jejich izolovaná a fragmentovaná paralelní polis je předznamenána již apelem „Zprávy o třetím českém hudebním obrození“ (1975) Ivana M. Jirouse,²¹⁾ požadujícím na rozdíl od proreformního postoje západního undergroundu „...vytvoření druhé kultury. Kultury, která bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jim vládne establishment“.²²⁾ V tomto duchu se přirozeně odvíjela řada dalších aktivit filmové skupiny, jako bylo vydávání samizdatových periodik a reflexe vlastní tvorby na jejich stránkách, organizace vlastního filmového „průmyslu“, prezentace, vlastní filmové festivaly, ocenění, filmová studia a další aktivity s vyloučením veřejnosti. Požadavek nezávislosti a tvorba zastupných institucí tvorbu undergroundu zřetelně odděluje zároveň od profesionálního i amatérského filmového dění, nad rámec obvyklé definice okrajových filmů je charakterizuje výlučná pozice v totalitním zřízení. I když skupina existovala de facto v ilegality, nedošlo k žádnému přímému konfliktu se státní mocí. Tento fakt lze přičíst přiměřenému

18) Fenoménu každodennosti a komunitnímu životu v době normalizace se věnuje například František Stárek – Jiří Kostúr, *Baráky: souostroví svobody*. Praha: Pulchra 2010.

19) Rozhovor s Čarodějem OZ vedla Alexandra Moralesová, 2012. Studijní sbírka CAS FAMU.

20) Rozhovor s Pablo de Saxem vedl Martin Blažíček, 2014. Studijní sbírka CAS FAMU.

21) Ivan M. Jirous, *Zpráva o třetím českém hudebním obrození*. In: Martin Machovec (ed.), *Pohledy zevnitř*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2008, s. 34.

22) Postavení undergroundové komunity uvnitř české společnosti se dále věnuje např. Martin Machovec, *Podzemí a underground*. *Paměť a dějiny* 9, 2015, č. 1, s. 4–13; nebo Mirek Vodrážka, *Vytvoř si systém, nebo tě zotročí něco jiného*. *Paměť a dějiny* 9, 2015, č. 1, s. 14–26. Dle Machovce tento sebezáchovný postoj krystalizoval v letech 1975–80 a je předzvěstí modu vivendi existence „mimo společnost“, stejně jako vyústěním reflexe vlastní výlučnosti undergroundu. Nicméně jako takový je v 80. letech průběžně ironizován stejnou měrou jako samotné represivní mechanismy společnosti. M. Machovec, *Pohledy zevnitř*, s. 128.

stupni utajení,²³⁾ ale i relativní nekonfliktnosti samotných filmů. Ty až na výjimky nejsou silněji angažované nebo protirežimní, anebo je tato rovina v nich pouze latentní. Mezi jejich častá témata patřila konfrontace svobodomyšlných jedinců s represivní mocí představovanou armádou, policií nebo systémy sledování. Tvůrci samotní nicméně ve srovnání s generací sedmdesátých let svou činnost za protistátní či vyhrcoené ilegální nepovažovali. Jak popisuje Pigi, v komunitě kolem filmových tvůrců nepanoval v souvislosti s projekci a festivaly přímý pocit ohrožení:

Když jsme dělali nějaký přehlídky, třeba na Buděnkách, tak tam bylo plno známých lidí. Nebylo to protistátní. Je to asi v té době nezajímalo, myslím, že to nestíhali nějak registrovat. Že někdo točí filmy, že se ty lidi scházejí, že si to promítají, myslím, že to šlo mimo ně. Je zajímavé nějaký koncerty Plastiků a takový.²⁴⁾

Třetím důvodem je samotná povaha filmu jako média sice masového, avšak díky značné náročnosti procesu natáčení, kopírování a projekce pro masové šíření nevhodného. V tomto ohledu představoval větší nebezpečí samizdatový tisk a alternativní hudba, jejíž kopírování bylo činností proveditelnou doslova na koleně.

V rámci konkrétních společenských, ekonomických i politických vymezení 80. let tak můžeme skupinu undergroundových filmů charakterizovat jako: scénu ohraničenou přibližně léty 1980–86; tvůrce tvořící v ilegalitě, mimo profesionální i amatérskou sféru; tvůrce výhradně využívající formát filmu Super-8;²⁵⁾ tvůrce utvářející paralelní instituce produkce a distribuce a zaměřující se na omezené divácké skupiny.

Pokud jednotlivé undergroundové skupiny existovaly vůči sobě v relativní izolovanosti, totéž platí i o jejich vztahu k ostatním kulturním aktivitám 80. let. Praxe domácích a paralelních kulturních scén je stejnou měrou popsána v prostředí výtvarném, hudebním i divadelním. Bytové divadlo Vlasty Chramostové (od 1976) nebo Divadlo na tahu Andreje Kroba (od 1975) představují typy platforem tvůrců disidentského okruhu. Obdobně forma bytových přednášek (Jiří Brabec, Egon Bondy) nebo výstav (Eugen Briekcius) implikuje nejen vytržení do privátního prostoru, ale i specifické — intimní či prostorově i co do počtu divácky omezené podmínky prezentace.²⁶⁾ V tomto smyslu jsou aktivity filmových skupin přirozeným pokračováním aktivit ekosystému domácí undergroundové kultury. Z rozhovorů s narátory z filmového prostředí vyplývá, že jim tyto aktivity byly známé, necítili se však příliš jejich součástí. Oproti generaci, která přichází bezprostředně po normalizaci, směřují tvůrci 80. let ke skutečnému paralelismu velkou měrou oproštěného od angažovaných obsahů. Filmy jsou pouze jednou součástí aktivit skupin, které zahrnují také vydávání časopisů, výstavy, hudební produkce, překlady a edice literatury, nahrávání vlastních rozhlasových pořadů, tyto aktivity však zůstávají namířeny především dovnitř skupiny.

23) Všichni zastoupení tvůrci například vystupují pod přezdívkami a krycími jmény, která se navíc často proměňovala.

24) Rozhovor s Pigi, c. d.

25) S výjimkou prvních několika let existence skupiny, kdy byly využívány Normal-8 kamery Admira.

26) Jiří Voráč, Divadlo a disent: příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970–1989). In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada teatrologická a filmologická = Otázky divadla a filmu = Theatralia et cinematographica* 47, 1998, č. Q1, s. 23–46.

Skupiny a studia

Filmaři undergroundu netvoří jednotnou skupinu, dalo by se spíše mluvit o rozdrobené síti kolektivů, složených vždy z několika autorů. Ti sdíleli společnou kameru a další technické vybavení, vypomáhali si při natáčení a tvořili první publikum filmů. Skupiny existovaly zpravidla v návaznosti na konkrétní pražská i mimopražská centra undergroundové kultury, jako byl statek Čaroděje OZ ve Žďirci, byt ve Vrchlického ulici v Praze a kolonie Budánky, dále pak menší skupiny ve městech Přerov, Přelouč, Krátká nebo Olomouc. Představu o objemu produkce a počtu tvůrců poskytuje například katalog *Meliés*,²⁷⁾ který pouze v období 1979–83 uvádí celkem 64 filmů a téměř desítky tvůrců a filmových studií. Po identifikaci a sjednocení pseudonymů, které se v mnoha případech proměňovaly film od filmu, lze považovat za jednu z neplodnějších skupinu kolem skupiny *Čarodějné filmy pro lid* (alternativně *Psychadelické filmy pro lid*, JPB films, Jen pro blázný films, Čarodějné films, Lšd, Crazy video systems, OZ komp). Název skupiny v prostředí undergroundu představoval zejména rozšířenou značku režiséra a v řadě případů je spíše recesistickou či sebeironizující hříčkou než formálně pevné označení skupiny. Na druhou stranu o filmových skupinách takto referují dobová samizdatová periodika (*Vokno*, *Jen pro blázný*, *Opium pro lid*, *Sado Maso*).²⁸⁾ Čarodějné filmy byly „filmovou společností“ — značkou Čaroděje OZ (alternativně Blumfeld SM, Řehoř Samsa, Lšd atd., vlastním jménem Lubomír Drožd), nejčastěji spolupracujícího s Pablem de Sax (alternativně Pablo, André Beton, vlastním jménem Pavel Veselý), Pigi (vlastním jménem Irena Gosmanová) a Karrou (vlastním jménem Vladimír Gaar). O tomto kolektivu bývá někdy referováno jako o „skupině kolem Čaroděje“, zejména v rámci vedených rozhovorů. V této neformální skupině najdeme u jednotlivých tvůrců i názvy další: filmy, jejichž režisérem je Pablo, bývají označovány *Studiem Pabla de Saxe* (alternativně *Pneumatický knedlík*, *Masox*), v případech spolupráce s jinými tvůrci například jako *Studio Vykupitel* (Pablo de Sax a Pigi). Ve filmech Pigi najdeme označení *Pigi films* (alternativně *Pigierott films*, *Filmový klub neslyšících*), ve filmech Karry *Studio Brambůrka*, v jeho spolupráci s Tomášem Mazalem pak *studio GAMA*. Tento čtyřčlenný kolektiv tvořil v undergroundové scéně relativně samostatnou jednotku danou jednak osobní provázaností, vzájemnou asistencí, hereckým účinkováním i společným vlastnictvím kamery a další filmové techniky.²⁹⁾ Obdobných kolektivů existovala celá řada, uvedme *Dejvické studio kinematografické* (alternativně *DSK*) *Milana Březnovského* (alternativně *Milan Kožená Kalhota*), *Pelc* a *Tyrolka* *Tomáše Mazala*,

27) Katalog *Meliés* představuje anotovaný soupis filmů z let 1979–83, zahrnuje filmy zpravidla uvedené na některém z undergroundových festivalů. Vladimír Gaar (ed.), *Meliés aneb Od A do Z našimi filmy*. Samizdat 1984.

28) Mimo jiné: Čaroděj OZ, *Psychadelické filmy pro lid*. *Vokno* 3, 1981, č. 5; Čaroděj OZ, *Stáhněte roletu*. *Jen pro blázný* 1980, č. 1; *Opium pro lid* 1, 1979, č. 1–2; Čaroděj OZ, *Zápisky z temného kouta s výhledem na bílou zeď*. *Vokno* 6, 1987, č. 12; Anketa 6ti filmových tvůrců „na volné noze nové vlny“. *Sado Maso* 1, 1983–84, č. 1.

29) „My jsme si kameru všichni půjčovali a když bylo třeba, tak jsme si pomáhali. Kdo pomohl, s čím mohl, [...] navzájem jsme si ve filmech hráli, prostě jako v rodině.“ Rozhovor s Pigi, c. d.; „Sdílely se kamery určitě, promítačka taky musela běžet. [...] Složili jsme se na kameru, já, Čaroděj, Pigi a pan Karra. Super osmička, kvartžka. [...] V podstatě jsme byli pořád spolu. S ostatními jsme kamarádili, jeli jsme k nim na návštěvu, oni přijeli k Čarodějovi na chalupu, ale to jádro jsme byli my čtyři.“ Rozhovor s Pablem de Saxem, c. d.

NEU

performance OF
THE HOME BEAUTIFUL
&
AMATEUR

8mm ROCK VIDEO-FILMS

A) předfilm

"Elisabeth Wiener -LIVE " -5 min./Č.OZ/

"CO NÁM ZBEJVÁ " -10 min. / S-M movies /

"KOUPELNOVÁ ZÁHADA" -5 min. / Hygienické Studio /

"ZA SPÁSU DUŠÍ " - 6 min. /Studio VYKUPITEL/

"OKO ZA OKEM ,ZUB ZA ZUBEM " 10 min. /Č.OZ/

"CHLADNEŠ , CHLADNU " -10 min. /S-M movies/

"Z KOUTA DO KOUTA " -9 min. /S-M movies/

" PÁTEK V.V."-5 min. /Massala films/

"INTERRUPCE" -13 min. / Č.OZ /

"R U K A" -5 min. /S-M movies /

" VOČI. " -5 min. /S-M movies /

"POESIE " -5min. /Massala films /

MUSIC : Hyeny , Sahara , Precedens ,
P.P.U. , Garáž , Č.OZ , Superchlap ,
Z jedné strany na druhou , Vykupitels,etc.

total time : 85 min.

B)

"PTÁCI " - 10 min. /Studio PAKA /

"BACH NA ZAHRADĚ " -9 min / Č.OH /

"HYNKU ! EGONE ! " + -15 min /S-M movies/

"Sich Des Todes Blasses Bild" -25 min /PIGI films/

"POHÁDKA PRO ŠILENCE " -7 min /De SAX movies/

"HAI HER"/2.verze - 7 min /De SAX movies/

"NA VĚČNÉ ČASY " -25 min / De SAX movies/

"JEN PRO DOBŘETĚ " -8 min /Jen Pro Blázný films/

"KAMASUTRA " - 8 min /Jen Pro Blázný films/

total time : 95 min.

PRO DIVÁKY BEZ FILMU
JEDNOTNÉ VSTUPNÉ :
1 láhev Pepsi/Coca/Coly !
pro pořadatele a personál

was?
wie?
wo?

86 OZ productions

Plakát festivalu Zlaté brýle, 1986. Archiv Vladimíra Gaara

Alvin Dassa Aleše Drvoty, Aquarius Jana Patrika Krásného, další skupina byla soustředěna kolem Abbé Libanského. Filmy skupiny kolem Čaroděje patří dosud mezi jediné, které jsou alespoň v základní úrovni digitalizovány a jejich dokumentace je dostupná pro další výzkum.³⁰⁾ Převážně o této skupině bude řeč i v následujícím textu.

První filmy a východiska

Iničiační vliv na filmovou tvorbu skupiny kolem Čarodějných filmů měla divácká zkušenost s rodinným filmem. Relativní dostupnost projektoru Meos Duo (prodáváného od roku 1977), kamery Admira 8F, později Quartz DS-8 a několika typů černobílého i barevného DS8 filmu, pokrývala v osmdesátých letech potřeby realizace amatérských snímků.³¹⁾ Dle vedených rozhovorů byl samotný pocit jednoduchosti a dostupnosti, zažívaný na projekcích rodinných filmů, impulsem k vlastní tvorbě.

Na začátku byla projekce u jednoho kamaráda, kam jsme přišli na pozvání jako lidé zvenčí. Promítaly se tři nějaké tragikomické 8mm filmy, co točili kamarádi onoho kamaráda. Při projekci se všichni pořád smáli, film se zadržoval, zasekával a propaloval. Ten dotyčný byl ale připraven, že se film dříve nebo později zastaví nebo bude třeba převíjet. [...] Bylo evidentní, že brzy bude další promítání, ale nemělo smysl se za měsíc nebo čtvrt roku dívat na ty filmy, co jsme už viděli. Shodou okolností jsem zjistil, že máme doma kameru Admira a v kufru staré rodinné filmy. Napadlo mě pustit tam některé nebo je sestříhat do podoby, na kterou se dá dívat. Našel jsem film ze starší dovolené a říkal si, že když k tomu dám nějakou absurdní hudbu — třeba Briana Ena, tak že to může vypadat úplně jinak než rodinný film, a navíc se to ještě třeba pustí zpomalene. Ve filmu jsem byl já jako osmileté dítě, což bylo pro všechny samo o sobě dost atraktivní, moji rodiče a prarodiče. Nebylo to nic světoborného, ale asi úplně první film, co jsem udělal. (Čaroděj OZ)³²⁾

Tato cesta spontánně přijatého a později opouštěného amatérismu je pro underground 80. let naprosto klíčová a je také východiskem z absence kontextu, která byla způsobena nedostupností jakýchkoliv filmů tohoto typu v Československu. Nebylo doloženo, že by se některý z tvůrců setkal s projekcí experimentálního, formálního nebo výtvarného filmu a tento fakt by mohl i částečně vysvětlit dominanci formátu hraného filmu v undergroundové tvorbě. Pojem jiná kinematografie pro tyto tvůrce ztělesňovaly především filmy z ob-

30) Centrum audiovizuálních studií FAMU digitalizovalo filmy Čaroděje OZ v roce 2012, filmy Karry, Pabla a Pigi v letech 2014–15.

31) Inverzní formát Kodak Super-8 v kazetách byl uveden na trh již v roce 1965, v českém prostředí však šlo převážně o formát DS8 na cívkách, který korespondoval s ruským kamerovým systémem Quartz. Mezi dostupné materiály na českém trhu patřily FOMA, Orwo a Agfa. Filmová kamera Quartz, která se na východoněmeckém trhu prodávala koncem 70. let za 706 marek, představovala jedinou dostupnou technologii pro filmaře undergroundu. Viz Zenit Quartz DS8-3 dle online <http://super8wiki.com/index.php/Zenit_Quarz_DS8-3>, [cit. 10. 1. 2016].

32) Rozhovor s Čarodějem OZ, c. d.

dobí němé kinematografie, filmy Normana McLarena uvedené několikrát v českých kinech a filmy Wernera Herzoga,³³⁾ v nichž také najdeme jednu z inspirací pro frekventovaný typ protagonisty undergroundových filmů: výlučné jedince pohybující se v konformní společnosti, kteří vědomě či nevědomě vyvolávají absurdní či vyhrocené situace.

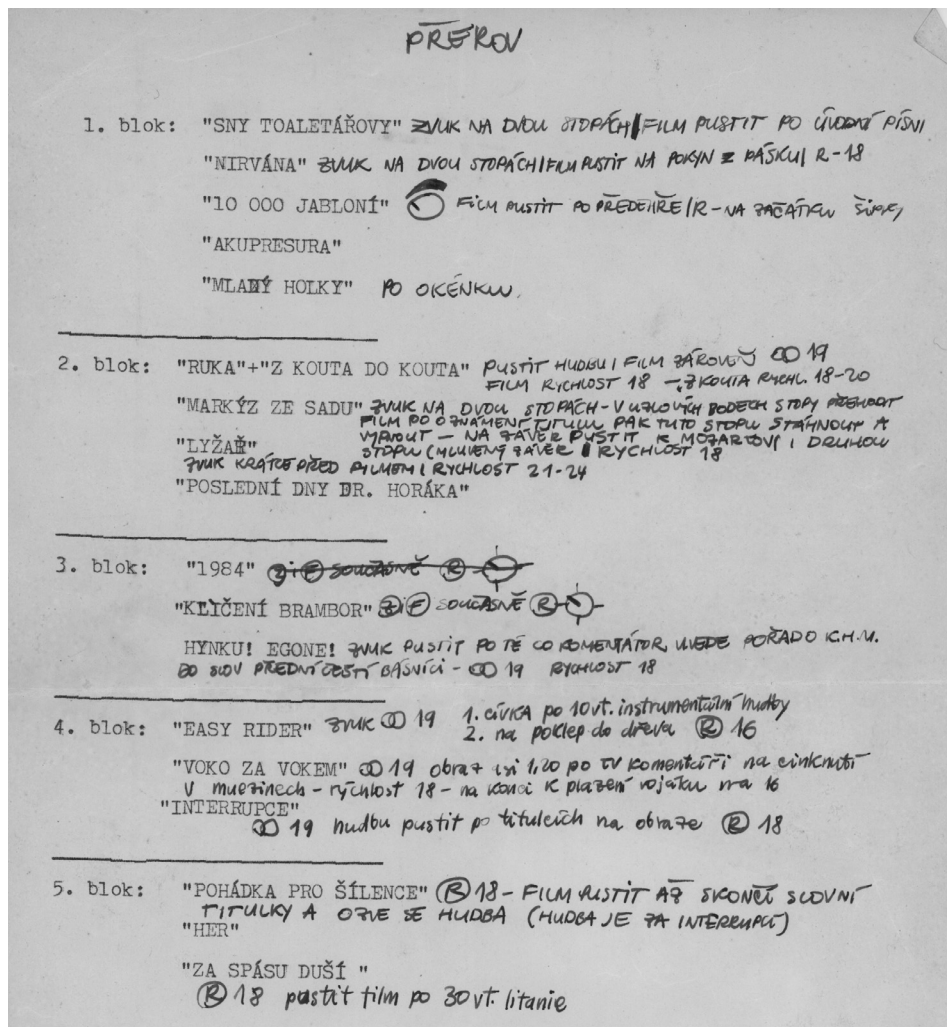
Východiska amatérismu se v prostředí undergroundu přenáší do rodinného ducha natáčení, hereckého obsazování blízkého okruhu přátel a rodiny, ale i v počátečním příklonu k parodickým žánrům, vymezujících se vůči velké kinematografii. Ve filmech jako *PERNÝ DEN OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1980), *EASY RIDER OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1983),³⁴⁾ *PSYCHO* (Karra, nedatováno, po roce 1983) jsou původní náměty oživeny začleněním dobových reálií, osob a skupin, jejich fikční svět propojuje aktuální životní prostor tvůrců s ikonickými charaktery západní kultury. Kupříkladu *EASY RIDER OZ* je remakem původního *EASY RIDER* natočený jako příběh hudební skupiny Surovej kompot, v níž účinkují oba režiséři (v reálném světě hrající ve skupině Ovoce & Zelenina). Dále tu v parodickém duchu vystupují postavy Andyho Warhola, drogový dealer, příslušník sboru SNB, militantní feministka, hippies, prostitutky a euroindiáni. Zvláštní pozici v tomto období zaujímá dosud nerekonstruovaná Pablova prvotina *POSLEDNÍ DNY DR. HORÁKA* (Jiří Vnouček, Ludvík Hradílek, Pablo de Sax, 1980), která je parodickou revizí legendy o Juliu Fučíkovi. Pozoruhodnost tohoto filmu nespočívá ani tak v expozici dobové ožehavého tématu, jako v jeho rozvinutí na základě memoárů skutečných pamětníků odbojové organizace. V jejich podání, hraničícím s urbánním folklorem, kolaborující Fučík uniká na konci války do jihoamerického exilu.

Vrcholem parodické linie jsou pak dvě komické travestie *QUEEN OF CHINA TOWN* (Čaroděj OZ, 1982) a *ZAMILOVANÁ* (Čaroděj OZ, 1982). První z nich je remakem dobového hudebního pořadu *ZPÍVÁ AMANDA LEAROVÁ*, v němž je beze změny využit původní televizní zvuk a v roli zpěvačky se objevuje Karra. Film imituje původní studiové videoklipy v podmínkách panelákového bytu, včetně rukodělných dekorací a rekvizit a prokládá je záběry ze zákulisí a šatny. Druhý je postaven na zpomaleném záznamu skladby „Zamilovaná“ od Lenky Filipové. Hlas zpěvačky se zpomalením mění v mužský a hlavním protagonistou je do ženské role stylizovaný Pablo. V oblasti komických a parodických filmů je pak ještě možné zmínit film *KÁMASÚTRA* (Čaroděj OZ, 1985), který je karikaturou dobové záliby v alternativních religiózních praktikách a je inspirován skutečnými pražskými postavami lidových jogínů. Hlavní hrdina (Pablo) v něm instruktážně předvádí polohy kámasútry s plastovou reklamní figurínou doprovázen čtením slovenské edice této knihy.

Samostatnou kapitolou je v oblasti komických a parodických filmů tvorba Karry. Jeho filmy mají ve většině případů podobu skeče, gagu či vypointované jednoduché situace. Ve filmu *HELGA* (1982) je jí charakter „dívky do větru“, která dává přednost bezstarostnému životu před těhotenstvím a čerstvě narozené dítě odhazuje v parku do koše, *PSYCHO* (ne-

33) Například rozsáhlý článek Čaroděje OZ v jeho vlastním samizdatu Sado Maso uvádí: „Hrdinové Herzogových filmů nejsou nějaká monstra nebo příšery z jiného světa, které by sloužily samoúčelné exhibici, [...] ale jsou esencí všeho lidského zkarikovaného ad absurdum. [...] [Herzog] se k dosažení svého názoru nerozpakuje využít ani arzenálu těch nejbizarnějších představ a halucinací.“ Čaroděj OZ, Filmy Wernera Herzoga — Fatamorgana celoloidu. *Sado Maso* 2, 1984, č. 2.

34) Hodinový *EASY RIDER OZ* měl premiéru v roce 1983, ale natáčen byl již od podzimu 1980. Film *PERNÝ DEN OZ* dosud nebyl rekonstruován.



Program projekce s poznámkami pro promítače. Po roce 1986. Archiv Vladimíra Gaara

datováno, po roce 1983) je volnou parafrází svého filmového předobrazu zasazenou do prostředí staré Prahy. Karrovy filmy v rámci skupiny asi nejvíce vykazují znaky lidovosti, lidového humoru na hranici interních dobových hříček uzavřeného kolektivu.

U počátečních filmů je zjevně důležitý nejen jejich komický efekt, ale i jejich směřování zpět do komunity tvůrců, která čítala kolem dvaceti členů. Jsou určeny pro konkrétní publikum. To v nich často i účinkuje a sleduje vlastní obraz skrze film. I filmy mimo komicko-parodickou polohu představují i jakési ohledávání terénu, pokoušení vlastností nově objeveného média mířící do vlastních řad. Čarodějova prvotina BLAHOŠLAVENÝ UKLÍZEČ (1980) zachycuje ve statické kompozici epizody ze života uklízeče, pro nějž je životní prostor redukován na úklidové práce v malém kruhovém bazénu. Hlavní inspirací a protagonistou je Pablo, v té době skutečně zaměstnán jako uklízeč:

Uklizeč se rodí/objevuje hned na začátku filmu/života uvnitř jámy, z níž pravděpodobně není úniku (vesmír? osud? společnost? kruh? nekonečno? koloběh životů? smrt?). Ačkoliv je jeho osud jakoby již předem určený a nezvratný, uzavřený do uvržení v hlubíně jámy, snaží se vědomě či nevědomě jít kupředu (jakkoli absurdní se to může uvnitř kruhové jámy zdát).³⁵⁾

Zvláště v Čarodějově tvorbě působí aktuální životní prožitky jako tvůrčí impulzy — nemožnost úniku z bezvýchodného zaměstnání (SNY TOALETÁŘOVY, 1981), policejní represe a internace v psychiatrické léčebně (MARKÝZ ZE SADU, 1981), základní vojenská služba (NIRVANA, 1982) nebo témata ochrany životního prostředí (10 000 JABLONÍ, 1983). Postavy jeho filmů často podléhají nezvratnosti vnějších okolností, jsou doslova vláčeny životem, uvrhovány do bezvýchodných situací. Jako alternativa tomuto světu se ve filmech prosazuje snové, imaginativní prožívání či paralelní vidění reality ve formě halucinací. Hlavní postavy SNŮ TOALETÁŘOVÝCH a NIRVANY upadají do vizí rozkvetlé přírody, podmořských krajin, ryb a korálů, po nichž následuje opětovné procitnutí do reality nebo smrt. 10 000 JABLONÍ klade parodicky do kontrastu poezii japonského lyrického básníka a mechanizované kácení jablečného sadu místním zemědělským družstvem.

Představuje-li Čaroděj OZ a Karra příklon k hranému filmu, tvorba Pabla a Pigi se blíží spíše observačnímu dokumentu s částečně inscenovanými prvky. Pablo de Sax již od počátku směřuje k formě společenské karikatury, jeho filmy zdůrazňují bizarní povahu lidových rituálů, jako je hasičské cvičení (TROUBILI HASIČI DO POCHODU, 1983) nebo venkovské tancovačky (LOVECKÉ VÝJEVY Z JIŽNÍCH ČECH, 1982). V prvním z nich Pablo vytváří kontrast mezi prvky lidových zábav (tanečníci, zpěváci, historická požární technika) a dobově frekventovanými přehlídkami branné připravenosti. Situaci zachycuje jako absurdní panoptikum postav a dějů, jakési vytržené ponuré bezčasí, v němž vedle sebe přirozeně existuje zdánlivě nesouvisející. Obvykle formou vnitrozáběrové montáže zachycuje vnitřní protikladnost situací (např. koňské povozy — auta, folklorní soubor — policie, dětské hry — likvidace požáru, tradiční hudba — Národní výbor). Takto vytvářené napětí pro Pabla představuje především prostředek k vyjadřování vnitřní absurdity okolní společnosti. Tak je tomu i v LOVECKÝCH VÝJEVECH a v KOÁNU (1983), kde dosahuje téhož efektu skladebně: v téměř neo-dadaistickém duchu kombinuje nesouvisející fragmenty tanečních zábav, televizních estrád, zpráv, vesnických zabijaček, dětských pohádek apod.

Kombinaci hraných scén a dokumentárního materiálu nalézáme ve filmech Pigi. V jednom z prvních, PRAGA KAPUT REGNI (1982), je děj situován ve stylizovaném prostředí magické Prahy 80. let, do světa sestaveného surreálnými a meyrinkovskými motivy volně prostupujícími reáliemi pozdního socialismu. V něm sleduje cesty několika postav, především hudebníků představovaných členy filmového okruhu. Jak bude typické i v její další tvorbě, herci v převážné části filmu „představují sami sebe“, v některých případech natáčení proběhlo i přímo v jejich zaměstnání nebo zachycuje běžné aktivity jejich života. Proti této rovině pak stojí jejich vysoce stylizovaná alter-ega, často výrazně kostýmovaná nebo maskovaná. Skrze ně Pigi do vyprávění vnáší rovinu téměř magického vnitřního prožívání postav, vyjadřující pocity vyhraněného individualismu nebo společenského vyřazení.

35) V. Gaar, c. d., s. 8.

Počáteční období tvorby skupiny, které lze ohraničit přibližně roky 1980–84, je charakterizováno vysokou produkcí žánrově různorodých filmů, především krátkých délek. Filmy často čerpají z uzavřeného světa kolektivu. Na tuto fázi lze nahlížet i jako na explorační období, hledání přístupů k nově objevenému médiu, ale i způsobů natáčení, produkce i distribuce. Souběžně můžeme o tomto období uvažovat jako o cestě od amatérského zaujetí k vědomému rozvíjení obecnějších a závažnějších témat, od dostředné orientace skupiny směrem k orientaci navenek, k čemuž přispívala i rostoucí popularita uvedených filmů v podzemní komunitě. Zároveň v tomto období krystalizuje autorský rukopis jednotlivých tvůrců.

Druhá fáze a distopie

Když bylo v roce 1984 vyhlášeno téma výročního filmového festivalu jako „1984 (rok G. Orwella)“³⁶⁾ šlo o zřejmý podnět k artikulaci náročnějších, společensky angažovanějších témat. Zároveň tento požadavek přirozeně ztělesňoval směřování skupiny k celistvějším a propracovanějším filmovým tvarům. Zatímco pro první období jsou příznačné komediální a parodické formy, v této etapě — ať jde o filmy Orwellem inspirované, nebo ne, nacházíme díla vážnější, obrazející se důrazněji k divákům mimo uzavřený okruh tvůrců. Orwellovo 1984, jako naplňující se obraz temné budoucnosti, bylo vzorem filmů 1984 (Čaroděj OZ, 1984), POKUŠENÍ SV. ANTONÍNA ANEB VÍKEND STARÉHO MISTRA (Čaroděj OZ, 1984), PROCES 1984 (Pablo de Sax, 1984), AKUPRESURA (Pigi, 1984). V této linii by se mohla nacházet i parafráze městské symfonie MY ŽIJEME V PRAZE (Pablo de Sax, Tomáš Mazal, 1985), která je ale vystavěna spíše kolem průvodce a vypravěče Egona Bondyho. Jako nejprizmatičtějšího zástupce tohoto období je však nutné vyzdvihnout dvacetiminutovou POHÁDKU PRO ŠÍLENCE (Pigi, 1985). Schéma vyprávění vychází z bajky, v níž je společenský úzus života socialismu přenesen do zvířecích výběhů pražské ZOO. Z tohoto prostředí uniká hlavní postava — vlk, ve filmu ztvárněný Erikou Gosmanovou. Ocítá se v reáliích dobové Prahy jako postava ze svého předchozího světa vytržená, konfrontovaná s prvky lidových zábav a pouťových atrakcí, masových spartakiádních slavností, v závěru se pak proměňuje v novoromantického ptáka smrti v zasněžené krajině. Film vypovídá o bezvýchodnosti osobní situace individua, které nedokáže konformně splynout se svým okolím, jež nevykazuje známky nadměrné represe jako spíše nepřipustný a obecně sdílený společenský normativ překrývající jinak absurdní mechanismy běhu společnosti. Prvky zábavy a masově sdíleného konzumerismu na jedné straně tu tvoří protipól k dekadentní stylizaci protagonisty, který téměř ztělesňuje veškeré anti-sociální atributy, zastává vůči svému okolí vyčleňující a výsměšné postoje. Tato linie může být vnímána i souběžně s vývojem ve sféře oficiálního amatérského filmu, v němž v polovině 80. let nastupuje nová generace tvůrců přinášející nebyvale otevřené reflexe společenského klimatu.

36) „Organizační výbor filmového festivalu Zlaté brýle 1984 připomíná, že do soutěže tematicky označené a vymezené pojmem „1984“ (rok G. Orwella) můžete přihlásit jakýkoli nový film s touto tematikou do konce září 84 — právě tak jakýkoli další nový filmový materiál bez specifického omezení do soutěže o Zlaté brýle, vítány jsou snímky absurdní, nově romantické a mysl rozšiřující — OZHOUSEbureau.“ Sado Maso 1, 1983–84, č. 1.



Poslední dny dr. Horáka (Jiří Vnouček, Ludvík Hradílek, Pablo de Sax). Foto z natáčení, 1980. Foto: archiv Pabla de Saxe

Po formální stránce jde v těchto filmech typicky o rozvíjení dvou separátních, časově i místně oddělených linií, typicky ve formě paralelní montáže, v níž jedna linie představuje svět protagonisty a druhá svět mimo něj. Poměrně častým režijním postupem je vkládání fiktivních postav do skutečného světa. Protagonistka *POHÁDKY* se pohybuje v kostýmu zvířete po ideologicky exponovaných místech, jako Kongresové centrum (původně Průmyslový či Sjezdový palác), Letenská pláň a další.³⁷⁾ V podobném duchu lze nahlížet i přímou Orwellovu adaptaci, místně lokalizovanou, 1984 (*Čaroděj OZ*) nebo adaptaci volnou — montážní, *PROCES* 1984 (Pablo). V nich je shodně přenesen děj původního románu do okolí již neexistujícího Stalinova pomníku na Letné. Protagonista prvního z nich je postupně podrobován opakovaným represím a výslechům, uvězněn, převychován a znovu vypuštěn do společnosti. Volná adaptace *PROCES* 1984 sice zcela postrádá jakoukoliv naráci, v souladu s *Čarodějovým* filmem se ale soustřeďuje na mechanismy sledování (průmyslové kamery, kartotéky, datové evidence), monumentální architektury a zakončuje naturalistickou jateční scénou.

Série apokalyptických filmů, k níž by mohla patřit i sociálně satirická *AKUPRESURA*, tematicky odvíjená kolem stereotypů socialistické rodiny, předznamenává obecnější alego-

37) Pro filmy undergroundu je i jinak příznačná strategie hry v reálném prostředí, která spočívala v natáčení s herci ve skutečných situacích nebo v průběhu probíhajících společenských happeningů, jako například armádní přehlídky (*CO NÁM ZBEJVÁ*, *Čaroděj OZ*), mírové oslavy (*BOJUJEME ZA MÍR*, *Pigi*), oslavy 1. máje a spartakiáda (1984, *Čaroděj OZ*), metro (*CHLADNU*, *CHLADNEŠ*, *Čaroděj OZ*) apod.

rie v závěrečném období existence skupiny (např. *INTERRUPTCE*, Čaroděj OZ, 1986, *NA VĚČNÉ ČASY*, Pablo de Sax, 1986). Zároveň uvádí některé novoromantické prvky, které později nacházejí uplatnění zejména v hudebních videoklipech, neboli „rock video-films“, jak je skupina s odkazem na západní televizní videoklipy nazývala.³⁸⁾ Těmi jsou rozsáhlejší práce s kostýmem, líčením a expanze symbolického jazyka novoromantismu zahrnující protiklady ohně a vody, religiózní symboly a atributy smrti. Přelomovým filmem tohoto období by tak mohlo být Čarodějovo *POKUŠENÍ SV. ANTONÍNA*. Hlavní postavou je starý malíř přijíždějící do venkovského sídla. Do jeho okolí postupně začínají pronikat postavy z universa Hieronyma Bosche, zjevují se charaktery fantaskních démonů, příšer a i on sám se zde objevuje v jakémsi poustevnickém alter-egu pokoušeného askety. Ač se jedná o zjevnou historizující transpozici, opět vedenou v paralelní linii vůči reálné přítomnosti, Čaroděj aktualizuje démonické postavy s pomocí bizarních masek (například postava s televizorem namísto hlavy) nebo lokalizací děje do prostoru opuštěných skládek. Jistou formu panoptikální vytrženosti mají i filmy spjaté s postavou Vincenta Venery. *PLEŠ UPÍRŮ* (Pablo de Sax, 1986) a *ŠIVŮV TANEC* (Pablo de Sax, 1986) zachycují spontánní exhibici tohoto excentrického charakteru v jeho vlastním domácím prostředí. V polovině osmdesátých let byl Venera jednou z pražských hrabalovských postav, spontánní hudebník a malíř, proslulý dlouhými fantasmagorickými monology s konspiračním podtextem, svým vlastním fikčním světem, ve kterém sám představoval centrální roli. Oba filmy jsou výsledkem jednoho odpoledního natáčení, které dle zaznamenané zvukové stopy probíhalo téměř v reálném čase.

Video 85

Souběžně s linií angažovaných filmů poloviny 80. let skupina začala rozvíjet i svébytnou polohu neoromantického nihilismu ve formě hudebních videoklipů. Formát hudebního videa, „Video 85 á 8mm“,³⁹⁾ byl také ohlášeným tématem festivalu Zlaté brýle. Paradoxně se právě zde projevuje kontinuita předchozích dekad undergroundu v podobě již studiové kapely Plastic People of the Universe (videoklipy *RUKA a Z KOUTA DO KOUTA*, Čaroděj OZ, 1986, *MLADÝ HOLKY*, Pablo de Sax, 1986) a Z jedné strany na druhou (*SIEH DES TODES BLASSES BILD*, Čaroděj OZ, 1985). Dobově aktuálnější polohy představuje *Precedens* (*CHLADNU, CHLADNEŠ*, Čaroděj OZ, 1985) a Jan Sahara Hedl (*CO NÁM ZBEJVÁ*, Čaroděj OZ, 1986), vlastní hudební soubory z okruhu undergroundových filmařů zastupují Hyeny (*ARMÁDNÍ*, Pigi, konec 80. let, *INTERRUPTCE*, Čaroděj OZ, 1986).

Stylově lze hudební filmy vnímat v několika liniích. První z nich představuje kontinuitu domácích témat postavenou na humorné nadsázce a sebeironii, s hereckou účastí úz-

38) Formulace se objevuje na dobových, korespondenčně šířených letácích. Archiv Vladimíra Gaara.

39) Téma roku 1985 bylo vyhlášeno prostřednictvím korespondenčně šířeného letáku jako „VIDEO 85 á 8mm!!! snímek doprovázený vlastním /nebo půjčeným avšak neprofesionálním/ hudebním doprovodem — anebo naopak: písnička, hudba, zvuk vlastní/nebo půjčené domácí neprof. produkce/ doprovázený ‚vhodným‘ video ztvárněním...“ Ačkoliv byla technologie videa u nás téměř nedostupná, v rámci skupiny byla od počátku pozitivně reflektována, řada z tvůrců ji vnímala jako médium budoucnosti. Zdroj: Soukromý archiv Vladimíra Gaara.

kého okruhu tvůrců. Do této skupiny patří filmy pro Plastic People. Ti jsou sice ze stejného kulturního světa, na druhou stranu jde o okruh generačně vzdálený, v mnoha případech vnímaný jako respektovaný kulturní fenomén. O vztahu skupiny k předchozím generacím undergroundu mimo jiné vypovídá komentář k natáčení jednoho z klipů:

Neměl jsem v plánu nějaký velký projekt. Věděl jsem jen, že chci natočit Mejlu, jak svaňuje igelitové pytlíky. Pracoval pro META Praha, družstvo invalidů. Zdálo se mi hodně absurdní, že takový hudebník a zpěvák, undergroundová hvězda, sedí v hnusném kutlochu a pět hodin denně svaňuje igelitové pytlíky [...] Mejlu jsem potkal a zeptal se ho, jestli si ho můžu natočit do filmu. Když mi řekl přijď, s kamarádem jsme dorazili do Mníšku pod Brdy, kde měl chalupu, chvíli jsme tam točili, jak svaňuje a jak hraje kulečník. Pak jsem jel domů a přemýšlel, co s tím udělám dál. (Čaroděj OZ)⁴⁰⁾

Čarodějovy práce s Plastic People vznikaly v soukromém prostředí chalupy Milana Hlavsy a jsou spíše aktuální hereckou improvizací na dané téma. Pablovy MLADÝ HOLKY jsou pak zcela parodický film, v němž pouze zachycuje zpomaleným pohybem důchodkyně v pražských ulicích. O mnoho vážněji působí filmy z linie novoromantické. Pro filmy s Precedens využívá Čaroděj celý rejstřík novovlnné ikonografie, umísťuje hudebníky do zimních krajin s hořícími ohni, ve filmech se objevují lebky, kostely, dekadentní kostýmy, postavy krácející v lesích, piety nebo hřbitovní sochy andělů. Zcela zvláštní povahu pak mají hudební filmy s narativními prvky, k nimž patří oba filmy skupiny Hyeny. V nich se stávají hudebníci součástí obdobně pitoreskního universa, jaké představuje PRAGA KAPUT REGNI nebo POKUŠENÍ SV. ANTONÍNA. Hudebníci jsou umístěni do průniku dobových a historických reálií Prahy, v případě třináctiminutové INTERRUPTCE je jí prostředí romantických dvorků a středověkého popraviště postupně se transformující v politické projevy socialistických funkcionářů.

Vzhledem k běžné praxi asynchronních zvukových stop na formátu Super-8 se k hudebním filmům váže ještě jedno specifikum: většina z nich zcela volně pracuje s hudební předlohou tak, aby délkou či proporcemi odpovídala obrazu — tedy vztah zcela opačný, než by byl u videoklipu obvyklý. Ve zvukových pásech je často opakována některá část skladby, případně skladba celá, v některých případech jde o několik spojených skladeb dohromady nebo je na konci nahrávky opakována část tak, aby umožňovala volný konec filmu dle délky obrazu. Tento postup, zcela vzdálený obvyklému pojetí videoklipu, byl vynucen neexistující synchronizací zvuku s obrazem, je ale i výsledkem ekonomické rozvahy o ceně filmového média: pokud je film funkční v dané délce, byla by škoda cenný materiál vyhodit. Vzhledem k množství provedených zásahů tak výsledná díla představují spíše autonomní celky než ryze užité formy doprovodu obrazu k hudbě.

40) Rozhovor s Čarodějem OZ, c. d.

Konec skupiny a nedokončené filmy

Skupina tvůrců kolem Čarodějných filmů končí svou tvorbu zcela náhle v roce 1986. Závěr její tvorby je doprovázen ztrátou kamery, která již nebyla nahrazena, a řada filmů zůstala rozpracována. Některé jsou i nadále zcela neznámé, produkce jiných byla zastavena těsně před dokončením. To se týká i adaptace Hesso *STEPNÍHO VLKA* (Čaroděj OZ), v němž jednu z hlavních rolí představoval rovněž Vincent Venera. Za nedokončený je pokládán i Pablův film *NA VĚČNÉ ČASY* (1986), který vznikl na základě přímé inspirace Reggiovým *KOYAANISQATSI*. Pablův film přejímá formu vizuální básně, kterou však umísťuje do prostředí rozsáhlých industriálních komplexů v severním okolí Prahy. Film byl dle dostupných záznamů promítnut v roce 1985 na festivalu Zlaté brýle s autorskou hudbou natočenou přímo k sestřiženému obrazu, původní záznam hudby je nicméně ztracen. Podobný osud potkal i řadu filmů Pigi, z nichž se v autentické podobě dochovaly pouze čtyři, stejně jako filmy Karry (např. *PTÁCI*, Pablo de Sax, Karra, 1985). Filmy v mnoha případech postrádají zvukovou stopu, u jiných filmů je dochován naopak pouze zvukový pás.

Konec skupiny nicméně nelze spojovat pouze se ztrátou filmové kamery. K přerušení tvorby pravděpodobně vedly i souběžné proměny ve vývoji technologií a změny ve společenském klimatu. Skupina jistou dobu usilovala o zakoupení videokamery, což se kolem roku 1987 podařilo, ale situace ve společnosti těsně před rokem 1989 stejně jako osobní důvody jejich členů nevedly k obnovení tvorby. Videokamera byla po roce 1987 využívána mimo jiné pro natáčení *Originálního Videojournalu*, na němž se nikdo z filmové skupiny nepodílel, některé z filmů se nicméně staly jeho součástí. Ani filmy již existující nebyly po roce 1989 veřejně promítány, většina titulů zůstala v soukromých archivech tvůrců. Výjimku tvoří film *MY ŽIJEME V PRAZE*, který díky návaznosti na osobnost Egona Bondyho a skupinu Plastic People vydalo v roce 2007 nakladatelství Guerilla Records na DVD.

Prezentace filmů

Jak již bylo řečeno, uzavřený charakter tvorby skupiny a nemalá technická složitost zvukového Super-8 filmu předem vylučoval jakékoliv širší uvedení. Typickým způsobem uvedení byla soukromá bytová projekce pro omezenou skupinu diváků. Není známo, že by byly v průběhu osmdesátých let filmy uvedeny ve skutečně veřejném prostoru. O atmosféře projekcí vypovídá například citát z časopisu *Vokno* z roku 1987:

Třicet, možná čtyřicet lidí společně našlapaných do místnosti pět krát čtyři metry, a to na celých pět hodin, není jistě nic příjemného. Naštěstí jedna bílá zeď zůstala volná, takže tíha okamžiku plnou vahou padá na promítače z „OZ-entertainment“ a „S/M-movies“, a je tedy na nich, aby nastávajících pět hodin naplnili vlastní filmovou projekcí á 8mm. Nelehký úkol udržet pozornost této divácké smečky v pomyslné kleci a v mezích divácké etiky — zvlášť pak, jde-li o reprezentanty pražské „subkultury“. [...] Každých pět minut se ozve bušení na dveře; další opozdilci, kteří si nemohli odpustit dvě piva na účet filmů, co se cpou do kuchyně, z níž se promítá skrz dveře. [...] Opilí nachmelenci hází hradbu kabátů na pečlivě připravené cívky

s filmama vedle promítačky, všechno se řítí dolů. Eskymáckej pes Malamut Číta [...] se choulí přímo tam, kde má mít promítač poslední zbytky místa na nohy.⁴¹⁾

Popisovaná situace z Free Film Festivalu of OZ v roce 1987 zachycuje typické okolnosti uvedení undergroundových filmů. Tento festival však nebyl jedinou akcí tohoto druhu. Představoval jistý vrchol prezentací filmového kolektivu. Ta se odehrávala v různých místech, spřátelených bytech, barácích a usedlostech v Praze i mimo Prahu. Přesný pohyb filmů po festivalech, ani počet projekcí, není znám. Na základě rozhovorů a dochované dokumentace je zřejmé, že obsáhl i odlehlé části Čech a Moravy. Nedatovaný seznam filmů z Přerova (po roce 1986) například uvádí 5 projekčních bloků s minimální délkou 30 minut, další projekce byly doloženy v Olomouci, v Přelouči a na dalších místech.⁴²⁾ Ačkoliv tato praxe zdánlivě naznačuje veřejné uvedení, ve skutečnosti se týkala pouze velmi uzavřených kolektivů, často svázaných se spřáteleným tvůrcem nebo filmovou skupinou v jiném městě.

...vyjeli jsme s filmy na Moravu. Táhlí jsme promítačku, řekli jsme jen, co mají zajistit: kotoučovej magnetofon s dvě stopama, nejlépe dva, kdyby jeden odešel, aby byl náhradní. Daly se technický instrukce a pak bylo na nich, koho si tam pozvou. V Olomouci se dělalo několik projekcí, v Přerově myslím taky, to dělal jeden kluk, co vydával Mašurkovské podzemné. Byl to spíš víkendovej výjezd, nebo jsme si někdy vzali dovolenou. [...] Vždycky tam přišli lidi, který v té komunitě prověřovali, koho pozvou a koho ne. Je možný, že se tam nikdy nedostal žádný fízl. Víím, že na jednom promítání byl takovej člověk, co se nám nezdál, nikdo neřikal, že ho zná, tak jsme ho poprosili, jestli by odešel. Tak odešel. (Pablo de Sax)⁴³⁾

Putovnímu Free Film Festivalu však předcházela řada méně velkolepých akcí, například v Krátké (Cratka Cup, 1979–80), Lovčicích a Přelouči (Filmový festival nepracujících, 1979, 1981), v Praze — Jižním Městě (Home Movies, South Town 1980–82) a zejména Zlaté brýle, které se konaly ve Žďárci na Kokořínsku minimálně jednou ročně v letech 1980–87.⁴⁴⁾ Představují-li filmová studia a kolektivy jistý pokus o imitaci skutečného filmového průmyslu, totéž platí i o festivalech. V rámci jednotlivých ročníků byly udělovány divácké ceny, existovaly přehledné programy, plakáty, reflexe v samizdatovém tisku nebo byly předem vyhlašovány soutěžní okruhy.

Vrátíme-li se k autentickému popisu festivalového dění, je zřejmé, že tento atypický formát projekce zásadně proměňuje způsob, jakým je film divácky vnímán. Forma Super-8 projekce představovala téměř návrat do období rané kinematografie. Promítač, jeden z režisérů vybavený poznámkami a veškerou technikou, objížděl jednotlivá místa a promítal celé pásmo, v některých případech i opakovaně. Projekce samotná byla zcela v jeho rukou, stál před úkolem rozhodnout o pořadí filmů, rychlosti projekce i zvukovém

41) Charlie a Kid, Zápisky z temného kouta s výhledem na bílou zeď. *Vokno* 6, 1987, č. 12.

42) Soukromý archiv Vladimíra Gaara.

43) Rozhovor s Pabem de Saxem, c. d.

44) Například dle V. Gaar, c. d.; dále pak autentické tištěné reklamní materiály, plakáty a pozvánky.

doprovodu. Této skutečnosti si byli tvůrci velmi dobře vědomi a u řady filmů můžeme rozpoznat některá tvůrčí rozhodnutí s vědomím tohoto módu prezentace. To se týká například velikosti obrazu — filmy jsou určeny pro malé promítací plátno odpovídající formátu Super-8, jako takové neposkytují větší možnost orientace v obraze a vedou k prožívání času jako subjektivně rychlejšího.⁴⁵⁾ Oddělená reprodukce zvuku a obrazu sice přinesla řadu omezení, ale poskytla i možnosti kreativní práce s více zvukovými stopami a volné míchání přímo zvuku v průběhu projekce filmu. Zvuk navíc v řadě případů značně předbíhá či přesahuje délkou obraz, obsahuje úvod režiséra, mluvené titulky nebo přímo poznámky pro promítače. Tento přesah byl obvykle určen k výměně obrazové cívky. Proměnlivá rychlost filmu byla využívána pro vyrovnání synchronnosti projekce, ale i jako samotný výrazový prostředek. Některé projekční instrukce obsahují detailní rozpis promítacích rychlostí pro konkrétní místa filmu, zdali je vyžadována synchronnost nebo konkrétní synchronizační body. U některých filmů je uváděna variabilní rychlost v rozsahu 3–18 fps.⁴⁶⁾ Komunitní charakter události, projekce pro konkrétní skupinu lidí, která je předem obeznámena s okolnostmi vzniku díla, jeho myšlenkovými východisky, má určitý typ očekávání, stejný hodnotový systém. Projekce má charakter společenského setkání s předpokládanou osobní vazbou diváků k filmům.

Jak z uvedeného vyplývá, zkušenost diváka s autentickou projekcí undergroundových filmů představuje významně odlišný mechanismus v porovnání se standardizovanou projekcí.⁴⁷⁾ Autoři sami, obeznámeni s technikou promítání a projekční situací, v těchto filmech často usilují o využití tvůrčího potenciálu popsanych okolností, jako je proměnlivá rychlost projekce nebo volně improvizovaný zvuk. Alternativní systém prezentace pak představuje i významný faktor formující estetické či formálních rysy filmů samotných.

Texty, sebereflexe a další narativy

Je zřejmé, že reflexe undergroundových filmů v 80. letech nemohla probíhat na stránkách oficiálních periodik. Z několika desítek dobových samizdatových tiskovin⁴⁸⁾ se problematice filmu věnuje jen malé množství. Opět jako jeden z hlavních důvodů můžeme spatřovat značnou nedostupnost technického vybavení pro samotné sledování filmů i unikát-

45) Viz např. Tom Trosciano – Timothy S. Meese – Stephen Hinde, Perception while watching movies: Effects of physical screen size and scene type. *i-Perception* 3, 2012, č. 7, s 414–425. Dostupné online: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3485833/>>, [cit. 20. 12. 2016].

46) Jedním z příkladů může být film 1984 sestávající ze dvou dílů obrazových a jednoho záznamu zvukového. Mezi oběma kotouči existuje mírný přesah hudby, jeho projekční instrukce pak uvádí, že po ukončení prvního dílu je nutné vyměnit cívky a znovu spustit projekci do dvaceti vteřin. Instrukce pro VOKO ZA VOKEM, ZUB ZA ZUBEM (Čaroděj OZ, 1986) uvádí, že obraz začíná po osmdesáti vteřinách zvuku rychlostí 18fps a poslední scénu lze dle potřeb promítat rychlostí 16fps.

47) Tato specifika vyvolávají řadu otázek o ideálním stavu rekonstrukce a prezervace filmů. Můžeme dokonce uvažovat o tom, zdali by neměly být rekonstruovány jako projekční situace. V každém případě výše uvedené distribuční mechanismy brání tomu, aby byly filmy dnes bez problémů sledovány v autentických podmínkách. Ačkoliv je v rámci zachování autenticity díla vhodné, aby tvůrce do procesu rekonstrukce významněji nevstupoval, je v případě filmů undergroundu nutné imitovat procesy, které spoluvytvářely původní projekci (například živý mix zvuku, změny rychlosti, začátek a konec obrazu).

48) Johanna Posset, *Česká samizdatová periodika 1968–89*. Brno: R&T 1991.



Pohádka pro šílence (Pigi, 1985)



Koupelnová záhada (Pigi, 1985)

nost filmových materiálů — jednalo se o inverzní filmový materiál existující v jednom exempláři. Zatímco hudební nahrávky či texty bylo možné s vynaložením přiměřeného úsilí distribuovat, výroba nebo zápůjčka filmových kopií a jejich projekce představovala nepřekonatelný úkol. I přesto, že z oblasti západního experimentálního filmu nebyly v Česku uvedeny prakticky žádné filmy, lze nalézt ojedinělou publikaci textu o americkém undergroundu v podobě textu Eda Emshwillera „Obrazy z podzemí“ v časopisu *Vokno*.⁴⁹⁾ Pokud jde o reflexi filmů z českého prostředí, dílčí publikace lze najít opět na stránkách dvou čísel časopisu *Vokno*⁵⁰⁾ a dále třech časopisů, jež v osmdesátých letech vydával pod různými pseudonymy Čaroděj OZ. Jde o *Opium pro lid* (1979–82), *Jen pro blázny* (1980–82) a *Sado-maso* (1983–86).⁵¹⁾ Již zmíněné páté číslo *Vokna*⁵²⁾ věnuje značnou část i nerealizovaným scénářům (např. *Mařenickej Stařec* /Dg 307/; *Kreatura noci* /František Stárek/). Další rozsáhlý prostor je vyčleněn prvním filmům společnosti Psychadelické filmy pro lid (MARKÝZ ZE SADU, BLAHOŠLAVENÝ UKLIZEČ, SNY TOALETÁŘOVY). Z velké části jde o programové texty filmů, je zřejmé, že se obrací ke čtenáři, který se značnou pravděpodobností filmy neviděl a ani neuvidí. V tomto smyslu hrají texty roli zástupného, zprostředkujícího média, soustředí se na detailní popisy děje, reálií, průběhu natáčení. V mnoha ohledech však vizuální jazyk filmů interpretačně rozvádí nebo o nich lze uvažovat jako o textové extenzi fikčního světa. Několikaveršinová scéna MARKÝZE ZE SADU, která ve filmové podobě neobsahuje dialogy ani mezititulky, je například popsána následovně:

Vidíme orgánova ústa černě namalovaná, vyslovit ono obligátní a vždy autoritativní: občanský průkaz! Markýz jen pokrčí rameny, jako by nechápal, oč tu běží, možná je opravdu nechápe, možná opravdu nepatří do této doby...⁵³⁾

49) Text Eda Emshwillera *Obrazy z podzemí* v osvětovém duchu detailně popisuje filmy amerického undergroundu, mimo jiné *MOTHLIGHT* Stana Brakhage, *CHELSEA GIRLS* Andyho Warhola nebo počátky newyorského Film-Makers' Cooperative. *Vokno* 3, 1981, č. 5.

50) *Vokno* 3, 1981, č. 5; *Vokno* 6, 1987, č. 12.

51) J. Posset, c. d.

52) *Vokno* 3, 1981, č. 5.

53) Čaroděj OZ, *Psychadelické filmy pro lid*. *Vokno* 3, 1981, č. 5.

Texty o skupině Psychedelické filmy jsou v tomto i v dalších případech psány výhradně Čarodějem OZ. Ačkoliv zaujímá zdánlivě objektivní distanc, jde převážně o texty sebeinterpretací, budující kolem skupiny volný narativ osobních příběhů, postřehů z natáčení, popisů technických nesnází apod. Ve všech textech jsou zachovávány prvky hry na filmový průmysl, o spolutvůrcích referují jako o „vlastnících filmového studia“ apod. V textech je nicméně patrná velká míra nadsázky, sebeironie, přiznané, avšak neustále hrané hry, což je v kontextu časopisu *Vokno* postoj ojedinělý. Čaroděj OZ sám o sobě referuje výhradně ve třetí osobě.

Tyto prvky sebeironizace a hry Čaroděj rozvíjí i na stránkách vlastních periodik. V roce 1981 v *Jen pro blázny*⁵⁴⁾ nacházíme v textu „Stáhněte roletu!“ krom přepisu programových textů a anotací i jeho vlastní rozhovor se sebou (autorsky značený jako rozhovor JPB s Č.OZ). V následujícím čísle téhož periodika⁵⁵⁾ se pak věnuje v článku „Trpaslíci s kamerou 8mm“ i dalším filmovým kolektivům, včetně filmů historicky starších z období z let 1979–80 — Alvin Dassa Company, Španělské filmy, Studio Brambůrka, Pingvín (alternativně Pigi films) a Giorgionne. Časopis *Sado-maso*, který byl volným pokračováním *Jen pro blázny*, v prvním čísle roku 1983 otiskuje rozsáhlejší anketu se šesti filmovými tvůrci „Anketa 6ti filmových tvůrců na volné noze nové vlny“.⁵⁶⁾ Dosavadní tvorbu a své plány do budoucna komentují Pablo de Sax, Pelc (Magická Praha films, Pelc–Tyrolka), Karra, Pigi, J. Patrik Krásný (Aquarius) a Čaroděj OZ.

V *Sado-maso* i dalším Čarodějově periodiku *Opium pro lid* se objevují pozvánky, grafické reklamní koláže a anonce filmů či festivalů. Jednou z nich je i reklama na samizdatový katalog *Méliés aneb od A do Z našimi filmy*,⁵⁷⁾ která je nejkompletnějším soupisem podzemní filmové kultury do roku 1983. Obsahuje především autorské anotace filmů s datem vzniku, hereckým obsazením, informace o uvedení na festivalech apod. Z velké části jde o texty převzaté z jiných zdrojů doplněné o osobní poznámky a další editorské vstupy Karry. Poslední známou publikací k filmům undergroundu je autentický popis festivalové projekce ve *Vokně* v roce 1987⁵⁸⁾ (Čaroděj OZ pod pseudonymem Charlie a Kid). Ten se věnuje především hudebním filmům natočeným po roce 1985 a barvitě popisuje řadu reálií v průběhu festivalu — průběh a organizaci projekce, reakce publika, dramaturgii programu apod.

Výskyt podzemních filmů na stránkách samizdatových periodik můžeme chápat jako vědomé budování rozsáhlejšího světa fiktivního „filmového průmyslu“. Téměř všechny texty jsou sebereflektující — jsou psány samotnými autory filmů, převážně Čarodějem OZ, bez výjimky zachovávají sebeironický odstup, parafrázuji, imitují či parodují žánrové konvence oficiálních filmových časopisů. Jako takové jsou dokladem vědomé sebestylizace, vytváření sebeobrazu tvůrců.

54) Čaroděj OZ, Stáhněte roletu. *Jen pro blázny* 2, 1981, č. 2 1/2.

55) Čaroděj OZ, Trpaslíci s kamerou 8mm. *Jen pro blázny* 3, 1982, č. 3.

56) Filmová anketa 1983/84. *Sado-maso* 1, 1983–84, č. 1.

57) Vladimír Gaar (ed.), c. d.

58) Charlie a Kid, Zápisky z temného kouta s výhledem na bílou zeď. *Vokno* 6, 1987, č. 12.

Závěr

Filmy českého undergroundu představují významný a ne zcela probádaný korpus dějin českého filmu mimo oficiální proudy. Jejich vícečetná povaha v sobě zahrnuje prvky filmového amatérismu, strategie anti-systémovosti, odmítání uměleckosti přístupu a profesionality. Jako takové je možné je zařadit do kulturních proudů 80. let, do období, v němž pod tlakem společenských proměn stoupá v nezávislých hnutích potřeba autentických vyjádření doprovázená absencí vrcholně estetických, výtvarných nebo vizuálně vyvážených forem. Jak bylo naznačeno, tato strategie je v souladu s dobovým hnutím označovaným jako post-punk, souběžně vznikajícím ve východním i západním kontextu. Jejich umístění v centru kolabujícího socialistického režimu je pro ně stejně tak iniciačním i destrukčním momentem, s nadsázkou je možné je v duchu akademické klasifikace považovat za antagonistickou fázi avantgardy, v níž aktéři již neusilují o jakékoliv reformativní kroky. Řada z filmů příznačně tematizuje sebevraždy, bezvýchodnost, nemožnost života nebo úniky do snových, paralelních světů, z nichž je však vždy nutný návrat do reality. Formálně filmy undergroundové skupiny vykazují známky transgresivní nadsázky, pracují s efektem nedokonalosti, důrazem na stylizovanou amatérskou povahu hereckých výkonů, trikových záběrů, masek, kostýmů a dekorací. Formální dokonalost je v případě těchto tvůrců podřízena aktuálnosti a naléhavosti sdělení, hojně frekventovaným typem protagonisty je jedinec vytržený ze společnosti, hledající paralelní životní prostor. Častým antagonistou jsou oproti tomu představitelé systému, represivní státní dozor, policie nebo armáda. V této protikladnosti je rozvíjen i metaforický jazyk, rozvádějící obě polarity v řadě přímočarých podobenství.

Pokud je období konce 80. let typické přetlakem vedoucím ke společenské agónii, produkce těchto tvůrců příznačně končí s uvolněním poměrů kolem roku 1987. Tento rok také souběžně představuje počátek konce média Super-8 filmu jakožto média první volby. Je-li úzký film prvním dostupným médiem na počátku 80. let, na jejich konci se jím stává stále rozšířenější VHS kamera. Tvorba skupiny se tak symptomaticky uzavírá v okamžiku společenského i technologického obratu, jde o poslední generaci tvůrců, která pracuje s filmem jako s živým a aktuálním médiem.

Popsaný tvůrčí okruh je pozoruhodný komplexností produkčního systému, vlastními specifickými způsoby produkce, distribuce i diváckými očekáváními. Disponuje autonomní sítí festivalů i vlastních provázaných periodik. Následuje strategii paralelismu pozdního undergroundového hnutí a zcela vědomě vytváří společenství, v němž jsou obvyklé společenské instituce a mechanismy nahrazovány jejich vlastními. Zdánlivý nedostatek ambicí uvedených tvůrců, jejichž filmy prakticky nebyly nikdy prezentovány veřejně, tak míří exkluzivně dovnitř skupiny. V tomto smyslu je možné jejich tvorbu sledovat jako tvorbu komunitní, která reflektuje především témata a problémy uvnitř uzavřeného okruhu tvůrců i diváků, avšak zároveň obsahuje cenné svědectví o tomto unikátním okamžiku v dějinách neoficiální kultury.

Studie vznikla v Centru audiovizuálních studií FAMU na základě institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU.

Citované filmy:

10 000 jabloní (Čaroděj OZ, 1983), *1984* (Čaroděj OZ, 1984), *Akupresura* (Pigi, 1984), *Armádní* (Pigi, 80. léta), *Blahoslavený uklízeč* (Čaroděj OZ, 1980), *Bojujeme za mír* (Pigi, 1983), *Bosákové hody* (Jan Ság, 1972), *Chladnu, chladneš* (Čaroděj OZ, 1985), *Co nám zbejvá* (Čaroděj OZ, 1986), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Easy Rider OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1983), *Hanibalova svatba* (Jan Ság, 1974), *Helga* (Karra, 1982), *Chelsea Girls* (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966), *Interrupce* (Čaroděj OZ, 1986), *Koán* (Pablo de Sax, 1983), *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), *Kreatura noci* (scénář, František Stárek, 1981), *Kámasútra* (Čaroděj OZ, 1985), *Lovecké výjevy z jižních Čech* (Pablo de Sax, 1982), *Markýz ze sadu* (Čaroděj OZ, 1981), *Mařenickej Stařec* (scénář, DG 307, 1978), *Mladý holky* (Pablo de Sax, 1986), *Mothlight* (Stan Brakhage, 1963), *My žijeme v Praze* (Pablo de Sax, Tomáš Mazal, 1985), *Na věčné časy* (Pablo de Sax, 1986), *Nirvana* (Čaroděj OZ, 1982), *Perný den OZ* (Čaroděj OZ, Karra, 1980), *Pleš upírů* (Pablo de Sax, 1986), *Pohádka pro šílence* (Pigi, 1985), *Pokušení sv. Antonína aneb víkend starého mistra* (Čaroděj OZ, 1984), *Poslední dny dr. Horáka* (Jiří Vnouček, Ludvík Hradílek, Pablo de Sax, 1980), *Praga Kaput Regni* (Pigi, 1982), *Proces 1984* (Pablo, 1984), *Psycho* (Karra, nedatováno, 80. léta), *Ptáci* (Pablo de Sax, Karra, 1985), *Queen of China Town* (Čaroděj OZ, 1982), *Ruka* (Čaroděj OZ, 1986), *Samizdat* (Jan Ság, 1972), *Sieh des Todes Blasses Bild* (Čaroděj OZ, 1985), *Šivův tanec* (Pablo de Sax, 1986), *Sny toaletářovy* (Čaroděj OZ, 1981), *Stepní vlk* (Čaroděj OZ, nedokončeno, 1987), *Troubili hasiči do pochodu* (Pablo de Sax, 1983), *Underground* (Jan Ság, 1972), *Z kouta do kouta* (Čaroděj OZ, 1986), *Zamilovaná* (Čaroděj OZ, 1982).

Martin Blažíček

Je mediální umělec a pedagog FAMU — Centra audiovizuálních studií. Ve své teoretické práci se zabývá vztahy mezi výtvarným uměním, novými médii a filmem, v poslední době pak zejména na filmovou kulturu československého undergroundu. V letech 2014–2017 se podílel na rekonstrukci několika desítek undergroundových filmů z 80. let, dramaturgicky připravuje přehlídky filmů z této kolekce u nás i v zahraničí, externě spolupracuje mj. s MFDF Jihlava.

SUMMARY

Magical Films for People*On the Czechoslovak Film Underground of the 1980s***Martin Blažíček**

The study focuses on the cultural circle of the Czechoslovak underground through a specific case study of a group of filmmakers around an author working under the name Čaroděj OZ. The first part explores the wider context of the underground environment in an attempt to clarify and define the background of the generation that worked during the era of so-called normalization at the turn of the 1980s. It also defines the position of underground films in relation to amateur films and describes the specific artistic motivations of the group. Taking individual films as examples, the study comments on the selected period of film production, describing its genre characteristics and influences. Special chapters are dedicated to period film festivals, modes of presentation and the formation of image and self-reflection of the production of the group in samizdat journals.

Radomír D. Kokeš

Vítězslav Nezval, role fotogenie a myšlenkový obrat

Jakou stopu zanechal Vítězslav Nezval v dějinách českého myšlení o filmu? Jeho úloha bývá historiky teorií marginalizována s ohledem na avantgardní tendence v českém filmu,¹⁾ v nichž hrály dominantní roli programově-teoretické příspěvky o filmu od Karla Teigeho.²⁾ Pokusím se však dokázat, že pozice Vítězslava Nezvala je významnější. A to i s vědomím, že hovoříme-li o filmově teoretizujícím programu napojeném na avantgardní východiska a teze Devětsilu, mají vskutku články Bedřicha Václavka, Jiřího Voskovce či právě Vítězslava Nezvala v porovnání s Karlem Teigem spíše střípkovitý, nahodilý či přinejmenším nesoustavný charakter.³⁾

Konkrétněji řečeno, Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl ve společné studii „České myšlení o filmu do roku 1950“ Nezvala staví především do vztahu poetismu české avantgardy spojené s Devětsilem a takzvaného filmového impresionismu avantgardy francouzské, přičemž centrálním spojujícím konceptem shledávají francouzský pojem *fotogenie*, když píší:

Teigeho koncepce poetistického filmu připomíná svými argumenty a pojmy Jeanerétův a Ozefantův program puristické malby, navazuje však bezprostředně také na Dellucovu teorii fotogenie. Dellucem popularizovaný pojem fotogenie našel

-
- 1) K pojmu avantgardních tendencí namísto avantgardy srov. Michal Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: ČSFÚ 1992, s. 137. Bregant preferuje pojem avantgardní tendence, protože „pro dvacátá léta nemáme v českém filmu skoro nic „avantgardního“, jen teoretizující publicistiku Karla Teigeho a nemnoha dalších z okruhu Devětsilu.
 - 2) Srov. například Viktoria Hradská, *Česká filmová avantgarda*. Praha: ČSFÚ 1976, s. 26–86, kde na texty Vítězslava Nezvala takřka nenarazíme a diskuze o filmové teorii je vedena majoritně na příkladech z Teigeho. K Teigemu srov. též úvodní studie Petra Krále v knize Petr Král (ed.), *Karel Teige a film*. Praha: Filmový ústav 1966, s. 5–40.
 - 3) Mám nyní na mysli především dvacátá léta, jakkoli tyto diskuze pokračovaly dále — jak ukazuje nejen v citovaném článku Michal Bregant, ale třeba i Lucie Česálková, *Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu*. In: Petr Ingrle – Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno: Moravská galerie 2014, s. 93–135.

důležité místo také v textech ostatních autorů Devětsilu, především u básníka Vítězslava Nezvala, a stal se ústředním tématem poetistické teorie filmu. [...] Na rozdíl od radikální Teigeho koncepce čistého filmu [...] Voskovec i Nezval volí kompromisnější přístup: vedle „světelné lyriky“ obrazu se podle nich fotogenická podstata filmu může realizovat i v dramatickém ději. [...] Zvláště v Nezvalově případě je zřejmé, že tato redefinice vychází z pragmatictější představy filmu jako formy populární kultury, která musí efektivně komunikovat s masovým publikem.⁴⁾

Podobně i Vladimír Mlčoušek umísťuje v knize *Vítězslav Nezval a film* Nezvalovu teoretickou činnost coby eklektickou na průsečík (a) české avantgardy — Karla Teigeho a experimentální filmařky i teoretičky Zet Molas, s níž měl Nezval milostný poměr, (b) francouzské avantgardy, představované zejména Louisem Dellucem.⁵⁾ Nakonec nicméně dospěje k závěru, který bohužel dále nerozvíjí, a sice že

tím ovšem nemá být řečeno, že by snad Nezval pouze přejímal cizí názory. V jeho přednášce je řada vlastních, osobitých postřehů (týkajících se např. specifčnosti filmového námětu, libreta, scénáře; dramatické funkce jednotlivých druhů záběrů apod.).⁶⁾

Lze ale tuto přednášku z roku 1926 zařadit pod filmově avantgardní tendence Devětsilu a postavit ji funkčně na roveň článků Karla Teigeho, Bedřicha Václavka nebo Jiřího Voskovce? Jistě, s pojmem fotogenie pracuje, ale zaprvé pouze částečně v rámci členitějšího systému uvažování a zadruhé poukazuje na jeho nejednoznačnost a významovou proměnlivost, když „jest chápán nejrůznějším způsobem“.⁷⁾ Právě odpověď na tuto otázku je jedním z pilířů mého problémově, nikoli přehledově vystavěného článku.

Mým *hlavním argumentem* totiž je, že mezi roky 1925 a 1926 došlo v myšlení Vítězslava Nezvala o filmu k významnému a docela překvapivému zvratu, když se v řadě ohledů postavil když ne do opozice, pak do značného nesouladu s tvrzeními raženými ještě o rok dříve. Přesněji, Nezvalovy příspěvky z roku 1925 — zejména „Teigeho kniha o filmu“ a „Fotogenie“⁸⁾ — lze považovat za blízké východiskům, rámcům i pojmosloví Devětsilu. Oproti tomu jeho příspěvky z roku 1926 — zejména „O filmových námětech“ a přednáška „Film“⁹⁾ — navzdory sdílení některých termínů reprezentují významný posun k nepo-

4) Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl, České myšlení o filmu do roku 1950. In: Týž (eds.), *Stále kinéma: antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 32–33.

5) Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. Praha: ČSFÚ 1979, s. 27–34.

6) Tamtéž, s. 34.

7) Vítězslav Nezval, Film. In: Týž, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 109.

8) Vítězslav Nezval, Teigova kniha o filmu. In: Týž, *Manifesty*, s. 42–49 (původně vyšlo v roce 1925 na části, první část v *Rudém právu* 19. dubna a druhá i třetí část v *Rozmachu*, a to 1. května a 15. května); Vítězslav Nezval, Fotogenie. In: Týž, *Manifesty*, s. 52–57 (původně vyšlo v časopise *Český filmový svět* v červnu 1925).

9) Vítězslav Nezval, O filmových námětech. In: Týž, *Manifesty*, s. 119–122 (původně vyšlo v časopise *Český filmový svět* v březnu 1926); V. Nezval, Film, s. 101–115. Přednáška byla přetištěna z rukopisu tužkou v PVN, vznikla v roce 1926, „snad jako skica ke knize *Dramatický film*, kterou Nezval měl v úmyslu napsat v roce 1926“. Milan Blahynka, Poznámky a vysvětlivky. In: Vítězslav Nezval, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 530.

měrně věcnějšímu, praktičtějšímu a zjevně kritičtějšímu způsobu myšlení. Mým *vedlejším argumentem* je hypotéza, že Nezval už ve své studii „Fotogenie“ zřejmě nezáměrně vpašoval do vymezení svého klíčového pojmu některé novátorské rysy, jež mu o rok později umožnily ho funkčně, ač s odlišnou rolí estetické hodnoty posouvat. Dokonce by se dalo říci, že proměňující se způsob jeho nakládání s tímto pojmem byl překvapivě blízký některým rysům uvažování o literárním díle u ruských literárněvědných formalistů. Tato korelace mohla být mimoděčná — leč nikoli nepatrná.¹⁰⁾

1925: fotogenie > námět

V recenzně pojatém článku „Teigova kniha o filmu“ se Nezval otevřeně přihlásil k Teigeho pojetí filmové teorie. Skutečnost, že Teigeho kniha *Film*¹¹⁾ je sestavena z poměrně samostatných článků, které vzájemně komunikují jen volně, je v Nezvalově recenzi potlačena na vrub snahy představit Teigeho projekt jako syntetizující, zahrnutelný pod obecnější rámce, koncepce a pojmy. Zřejmě nejobecnějším rámcem, koncepcí i pojmem je *poetism*. Zatímco na jedné straně nicméně Nezval o Teigem napíše, že „jeho metodou je fotogenie, jeho programem poetism“,¹²⁾ hned na té další prohlásí, že poetism „nechtěl být programem“, ale „metoda, jak nazírat na svět“.¹³⁾ Program, který nechtěl být programem? A jestli je fotogenie metodou poetismu coby programu, jaká je její role v poetismu coby metody? Nakolik jsou podobné úvahy liché, odhalí o pár řádků níže finální tvrzení, že poetism „je umění budoucnosti, jež se teprve rodí, a jedním z jeho vyjadřovacích materiálů je filmový aparát“.¹⁴⁾ Mnohem nosnější pojmem než samotný ambiciózní, leč ve vztahu k filmu funkčně poněkud neuchopitelný poetism, je v Nezvalově recenzi i v jeho ostatních textech z pojednaného období již několikrát zmíněná *fotogenie*.

Jak píše Pavel Skopal:

V dějinách filmových teorií je pojem fotogenie úzce spjat se dvěma klíčovými tématy rané i klasické teorie: prvním je snaha definovat „esenci filmu“, vymezit film jako svébytné umění — fotogenie jako definiční znak nového umění (srov. Louis Delluc, Jean Epstein, Béla Balázs, Rudolf Arnheim); druhým je „epistemologický“ potenciál filmu, schopnost nového média pronikat za povrch věcí, odhalovat to, co je pouhým

10) S tím pak spíše jako *doplňkový argument*, který nebudu detailněji rozvíjet, ač vyplývá z povahy rozebírané přednášky, souvisí skutečnost, že Vítězslav Nezval se na rozdíl od Karla Teigeho jeden čas aktivně kriticky věnoval stavu a problémům dobové české kinematografie — a jeho články z roku 1926 by bylo možné spíše než k souvislostem programových příspěvků avantgardních teoretiků *analogicky* vztáhnout k některým praktičtější zaměřeným textům z dvacátých let, jakkoli tyto samozřejmě byly podstatně ambicióznější, podrobnější a rozsáhlejší. Srov. Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto. Snůška nejdůležitějších základních pokynů s praktickými příklady*. Praha: American Film Co. 1923; Karel Smrž, *Film*. Praha: Prometheus 1924; Jan Stanislav Kolár, *K filmu*. Praha: Fechtner a spol. 1927.

11) Karel Teige, *Film*. Praha: Václav Petr 1925.

12) Vítězslav Nezval, Teigova kniha o filmu. In: Týž, *Manifesty*, s. 48.

13) Tamtéž, 49.

14) Tamtéž.

okem neviditelné — fotogenie jako výsledek odhalení, realizovaného okem filmové kamery (Balázs, Epstein, Dziga Vertov, Walter Benjamin).¹⁵⁾

Ačkoli Guido Aristarco tento pojem připisuje už Riciottu Canudovi,¹⁶⁾ významným se stal díky textům Louise Delluca z let 1919 a 1920. Podle Richarda Abela pojem vyplýval z Dellucova „zájmu o jedinečnost filmového obrazu a prostředkující moc kamery/obrazu“.¹⁷⁾ Podle Abela „předpokládal, že ‚skutečné‘ (faktické, přirozené) je základem pro filmovou reprezentaci a signifikaci. Současně ale předpokládal, že ‚skutečné‘ bylo transformováno kamerou/obrazem — a to bez pozbytí ‚opravdovosti‘, změněné do něčeho zcela nového“.¹⁸⁾ Je ovšem otázkou, nakolik lze *obecně* o fotogenii uvažovat v souvislosti s formalistickým konceptem ozvláštnění automatizovaného,¹⁹⁾ jakkoli Jean Cocteau se mu vskutku blíží, když říká, že u věcí zprostředkovaných kamerou/obrazem „věříme, že je vidíme poprvé“.²⁰⁾ Podobně pak Dellucovu koncepci fotogenie v roce 1927 uchopil i ruský formalista Boris Ejchenbaum, když psal, že

fotogenie tvoří „zaumnou“ podstatu filmu, která je v tomto smyslu analogická „zaumnému“ prvku hudebnímu, slovesnému, malířskému, pohybovému a jinému. Pozorujeme ji na plátně mimo jakékoli vazby se syžetem — v postavách, v předmětech, v krajině. Nově vidíme věci a pocítujeme je jako neznámé. [...] Fotogenie využívána jako „výraz“ se mění na „jazyk“ mimiky, gest, věcí, rakurzů, záběrů apod., které jsou základem filmové stylistiky.²¹⁾

Jenže by bylo značně zjednodušující uchopovat fotogenii jen v tomto smyslu, protože její pojetí se v následujících diskuzích i koncepcích významně měnilo, když plnila úlohy výše zmíněné Pavlem Skopalem. Odhalování povahy filmové konstrukce bylo totiž nad rámec výše řečeného podle Davida Bordwella v teoriích tzv. francouzských filmových impresionistů založeno na dvou načrtnutých, problematických normativních konceptech: (a) popření, že si filmová struktura může cokoli vypůjčovat z dramatické nebo literární struktury, (b) tvrzení, že filmová struktura by měla být založena na „vizuálním rytmu“.²²⁾ Filmová konstrukce by měla stavět nikoli na vyprávění, nýbrž na rytmických vztazích

15) Pavel Skopal, *Fotogenie*. Cinepur 2006, č. 46.

16) Guido Aristarco, *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis 1968, s. 66.

17) Richard Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939. Volume 1: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 109–110. K fotogenii v raných francouzských filmových teoriích srov. též Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2001, s. 82–83.

18) R. Abel, s. 110.

19) Tamtéž.

20) Jean Cocteau, *Carte blanche. Paris-Midi*, 28. dubna 1919, citováno přes R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, s. 110.

21) Boris Ejchenbaum, *Problémy filmovej stylistiky*. In: Peter Mihálik (ed.), *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1986, s. 142.

22) David Jay Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. Iowa City: The University of Iowa 1974, s. 122.

mezi obrazy.²³⁾ Není přitom pro nás nyní určující, nakolik tito avantgardní umělci ve vlastních filmech svá programová prohlášení naplňovali či nenaplňovali,²⁴⁾ nýbrž jak je formulovali — a jakou (rozmanitou) roli v tom hrála fotogenie.

Karel Teige na jedné straně předložil fotogenicky založenou teorii čistého filmu, která v praktických příkladech hodně čerpala z německých filmů i teorií — a zdůrazňovala optický rytmus,²⁵⁾ a na druhé straně se Jiří Voskovec ve svém textu „Fotogenie a suprarealita“ z roku 1925 rétorikou blížil právě francouzským impresionistům, když sice přiznával filmu dějový rozměr, ale tento byl normativně omezován. Voskovec přitom rozlišil dva druhy kinografie: (a) čirá kinografie, (b) „dokonalá optická epika, film s dějem, jenž však nesmí být ani adaptací literárního románu, ani přepracováním divadelního kusu, film, jehož dějové zápletky jsou stejně suprarealistické jako filmované předměty“.²⁶⁾ Nezval ovšem k fotogenii přistupoval odlišně, jakkoli v roce 1925 stále převážně v souvislostech avantgardní rétoriky.

Vrátíme-li se k jeho recenzi na Teigeho knihu *Film*, je právě fotogenie jedním z jejích centrálních prostředků, když píše, že

v nejširším slova smyslu je [fotogenie] součet *filmových* složek ve vztahu k fotografické čočce, citlivé desce a dvoubarevnému valéru mezi černou a bílou, světlem a stínem. Teige právem nenalézá perspektiv filmu mimo tuto fotogenii. Proto zavrhuje vše literární, divadelnické ve smyslu dramatu. Film není v ději; je v nesmírném počtu fotogenických situací, jež skládají nový reálný útvar.²⁷⁾

Tvrzení je rozcestníkem k rozpravě o Teigeho sympatiích k americkým žánrům, francouzským impresionistickým filmům či k filmům abstraktním — i k nesympatiím k české kinematografii.²⁸⁾ Je rozcestníkem ke zdůraznění Teigeho pojetí dynamické optiky filmu, kdy „optické a výtvarné zákony jsou tedy podkladem Teigovy metody, jejichž přísným měřítkem je fotogenie“.²⁹⁾ Jinými slovy, Nezval v interpretaci Teigeho pracuje s fotogenií jako s relativně stabilním konceptem, jenž Teigemu umožňuje vystavět vlastní pojetí filmového poetismu.

Stále v roce 1925 nicméně vyšla nejen Voskovcova výše citovaná stať — ale především Nezvalův vlastní článek o fotogenii, přičemž je třeba zdůraznit, že francouzská diskuze

23) Tamtéž, s. 124–125.

24) Viktoria Hradská dokonce píše, že čeští avantgardisté sice na francouzských filmech týchž teoretiků obdivovali roli režiséra a objevné možnosti filmového aparátu, ale „odrazovala je [...] fabulační mělkost a tradiční interpretace tématu“. V. Hradská, *Česká avantgarda a film*, s. 36. Konkrétněji, „nové francouzské filmy stávaly na tradičním scénáři řízeném platnými zákony dramatické výstavby. Filmový děj zůstával konvenční, příliš pomalý, závislý na literární tradici.“ Tamtéž, s. 35–36.

25) Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*. In: P. Král, *Karel Teige a film*, s. 62–63.

26) Jiří Voskovec, *Fotogenie a suprarealita*. In: P. Szczepanik – J. Anděl (eds.), *Stále kinéma*, s. 164. Původně vydáno roku 1925. Ke vztahu Jiřího Voskovce a filmu srov. též Michal Bregant, *Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film*. *Iluminace* 1, č. 1, 1989, s. 95–116, o pojednané stati pak s. 113–114.

27) V. Nezval, *Teigova kniha o fotografii*, s. 43.

28) V těchto souvislostech je třeba dodat, že Teige se hned v úvodu této kapitoly přiznává, že „nejsme oprávněni hovořit o českém filmu“, protože jich viděl málo. Karel Teige, *O českém filmu*. In: P. Král, *Karel Teige a film*, s. 76.

29) V. Nezval, *Teigova kniha o fotografii*, s. 44.

probíhala napříč dvacátými lety souběžně s tou českou, a tak čeští teoretici pracovali se stále živým a proměňujícím se pojmem.³⁰⁾

Hned v úvodu svého článku „Fotogenie“ Nezval vymezuje umění skrze jeho psychické působení na nitro člověka, v němž tak vyvolává druh harmonie pocítovaný při vnímání krásna: „Podle smyslů, jimiž je to které umění vnímáno, vytváří příslušné formy, jež je vyjadřují. Po této stránce je film nové umění ryze optické.“³¹⁾ Estetika filmu je tedy podle něj především estetikou nové optiky, přičemž jeho formovým materiálem shledává vše viditelné a pohybující se.³²⁾ Jelikož však o pár měsíců později stále v roce 1925 Nezval píše, že film estetiku „dosud naštestí nemá, [díky čemuž] má pro budoucnost o jeden zbytečný blok méně“,³³⁾ jde pro něj spíše o rétorické vstupní úvahy, jež ho vedou ke konkrétnějším problémům. Film coby optické umění, coby platónská krása harmonie, k níž necítíme žádné užitkové vztahy, coby nejvyšší estetický ideál je přístupný jen několika málo jedincům svého věku.³⁴⁾ Jak tedy film osvobodit i pro tzv. praktického člověka? A právě v tomto bodě Nezval mimoděk vytváří podmínky pro pozdější obrat k dominující narativitě. Odpovídá, že

aby se stala čistě výtvarná krása vnímatelnou množstvím, je třeba vložit mezi ní a člověka pojítka, jímž je předváděna a zprostředkována — a tím je děj. Děje čistě formové neuspokojí lidského zájmu, jsou samy o sobě obsahem a dějem [...]. Tedy estetiku filmu i s touto zlidštěnou stránkou třeba hledati v poměru optických a pohybových složek v ději.³⁵⁾

Rozlišuje tak dva typy diváků, člověka civilizovaného s vysokou estetickou senzibilitou, pro nějž tvar a pohyb jsou dramatem svého druhu, zaplétáním a rozuzlováním proměňujícího se poměru mezi přímkami, křivkami, pohyby. Pro člověka s menší senzibilitou je nicméně nutné tyto formové kvality předvést v dramatickém ději, takže děj je prostředníkem mezi čistou krásou a lidskými zájmy. A teprve z tohoto docela uchopitelného konceptu generuje Nezval svou *fotogenii*, jež je nicméně v souladu s načrtnutými tezemi dvouúrovňová:

Souhrn všech rodných prvků, jimiž operuje film, nazýváme fotogenií.
Fotogenie jest v důsledcích toho, co bylo řečeno, dvojího druhu: Fotogenie v onom čistě formovém slova smyslu je neustálé drama poměrů tvarů a pohybů ze světla

30) Významným je v této diskuzi například článek Jeana Epsteina „Kinematografie viděná z Etny“, který byl napsán až roku 1926, tedy řadu let po prvních návrzích pojmu fotogenie u Delluca či Cocteaua a pět let po Epsteinových prvních příspěvcích (např. „Dobrý den, filme“). Epstein tu píše: „Filmové umění bylo Louisem Dellucem nazváno fotogenií. Je to šťastně zvolený výraz, který by měl být používán. Co je taková fotogenie? Budu nazývat fotogenickým každý rys věci, bytosti a duši, který zvyšuje její morální kvalitu skrze filmové zobrazení. A jakýkoli rys, který není zvětšen filmovým zobrazením, není fotogenický, není součástí filmového umění.“ Jean Epstein, *Kinematografie viděná z Etny*. In: Týž, *Poetika obrazů*, s. 144.

31) Vítězslav Nezval, *Fotogenie*. In: Týž, *Manifesty*, s. 52.

32) Tamtéž, s. 52–53.

33) Vítězslav Nezval, *Falešný mariáš*. In: Týž, *Manifesty*, s. 70.

34) V. Nezval, *Fotogenie*, s. 53.

35) Tamtéž.

a stínu. A fotogenie v širším slova smyslu je neustálé *drama poměrů tvarů a pohybů ze světla a stínu v ději*. [Zvýraznil RDK.]³⁶⁾

Zatímco první bod víceméně následuje východiska sdílená Teigem či Voskovcem ve variaci na dostupné informace o postupující francouzské diskuzi, v druhém bodě Nezval naznačuje dynamičtější vztah mezi stylem a narativní či nenarativní formou. Diskuze kolem míry zapojování tematické či narativní roviny do díla probíhaly i ve Francii,³⁷⁾ zejména za pomoci rozšíření pojmu fotogenie o koncept kinografie a pomocí stabilizace amerického filmového stylu.³⁸⁾ Delluc v této souvislosti chválil *INTOLERANCI* (1916):

[S]mělý rytmus, vzlet, mohutnost a skvělý důmysl tohoto rozsáhlého filmu si za-slouží náš obdiv a jsou krásným dokladem kinografické současnosti. Toto srovnání přítomnosti s minulostí, skutečnosti a vzpomínky obrazem, jest jedním z nejsvěd-nějších důvodů umění fotogenického. Neznám nic tak vášného jako přepsání v *mo-ving pictures* obcování se vzpomínkou nebo hluboké návraty minula.³⁹⁾

Jak ještě uvidíme, právě k těmto debatám lze Nezvalovu poznámku vztáhnout,⁴⁰⁾ protože jeho myšlení o filmu je už v této stati systémovější a instruktivnější než Teigeho, které se systemizaci spíše vzpírá. Nezval si například hned s definicí fotogenie klade několik klíčových otázek, na něž dále odpovídá: Co je výtvarnost z hlediska filmu? Co je pohyb z hlediska filmu? Co je děj z hlediska filmu? Co je podstatou moderního krásna?⁴¹⁾ Začíná poslední otázkou, kdy podle něj dvacáté století lze z hlediska umění charakterizovat epite-ty: spekulativní, činorodé. Počítá s jednoduchostí prostředků a s maximální dokonalostí a účinností tvaru, přičemž odhazuje ozdoby a stylizaci. Jde o *konstruktivní klasičnost*, při-čemž „film je netypičtějším produktem současné doby.“⁴²⁾ Výtvarnost filmu je dynamická, kdy film coby součet fází má pohyblivou kompozici. Každý jeho záběr (označuje jej jako scénu) coby součet fází tvořících stejnorodý optický rámec pak zanechává v paměti stopu. Je tedy třeba opticky usouvztažnit dva záběry, kdy jeden již existuje jen v paměti.⁴³⁾ Filmový děj tak je podle Nezvala jiného druhu než románový děj, protože je

podřízen všem optickým a pohybovým zákonům a vyplývá z charakteru, to jest ze senzibility, nikoli z fabule. [...] Děj slouží k tomu, aby skloubil a přiblížil divákovi

36) Tamtéž, s. 54.

37) Srov. R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, s. 102–116, 119–213. Je současně třeba reflektovat, že fran-couzská filmová avantgarda představovala mnohem rozmanitější filmařský i teoretický diskurs, v němž lze pozorovat nejen jisté nesouměřitelnosti mezi teoriemi a díly v rámci jednotlivých frakcí, nýbrž i mezi jed-notlivými frakcemi.

38) Tamtéž, s. 208.

39) Louis Delluc, *Filmová dramata*. Praha: Nakladatel Ladislav Kuncíř v Praze 1925, s. 12.

40) Sám ostatně o Dellucových librettech v roce 1926 psal, aniž by použil avantgardního žargonu: „Delluc se ob-divuje ve filmu především více než pohybu psychologické zkratce. [...] Má do velké míry antické citění dra-matické koncepce. Tam, kde film rozrušil jednotu místa, času a děje, Delluc je koncentruje.“ Srov. Vítězslav Nezval, Louis Delluc. In: Týž, *Manifesty*, s. 93.

41) V. Nezval, *Fotogenie*, s. 54.

42) Tamtéž, s. 54–55.

43) Tamtéž, s. 55.

filmové situace, jež jinak by byly toliko výsledek a jako výsek nedokonalé ve svém účinku. Odkud bereme děj, je konvencí. Jak ho přeložíme do jazyka fotogenie, jest podstatnou otázkou a vlastním řešením.⁴⁴⁾

Navzdory zdůrazňování děje jako prostředku pro realizaci dramatu vzájemně na sebe působících tvarů a pohybů ze světla a stínu je Nezvalovo pojetí fotogenie funkčně založené. Klíčové je pro něj hledisko funkčnosti prvku pro celek díla coby vztah jeho částí, kdy není důležitý jednotlivý součet fází (záběr), nýbrž vztah mezi těmito součty fází (vztah mezi záběry). Lze říci, že jestliže myšlení francouzských impresionistů korelovalo s formalistickými návrhy ozvláštnění, Nezval se k myšlenkovým rámcům ruského literárněvědného formalismu implicitně obrací mnohem signifikantněji.

Zprvč posouvá pojem fotogenie od spíše esencalistického konceptu do pozice mechanismu díla — k pojmu blízkému formalistickému vymezení formy, čemuž by ostatně napovídalo i užití pojmu fabule.⁴⁵⁾ Zadruhé, a to mnohem konkrétněji, se Nezvalova argumentace blíží Šklovského uvažování o vztahu mezi fabulí a syžetem, o materiálu a jeho zpracování — a analogii lze pozorovat rovněž v samotné strojové metafoře,⁴⁶⁾ v tendenci k svého druhu konstruktivistickému myšlení o umění.⁴⁷⁾ Nezval píše, že není důležité, odkud bereme děj, nýbrž jak ho přeložíme do jazyka fotogenie. Klíčový je pro něj poměr mezi částmi v celku díla (poměr tvarů, křivek, pohybů, záběrů). Šklovskij pak podobně jako jiní tzv. mechanističtí formalisté podle Petra Steinera připisoval materiálu (a tudíž i ději) roli spíše pomocnou a cenil si ho jen do té míry, do jaké přispíval k technice díla samého.⁴⁸⁾ Fabule — popis událostí, tj. děj — je i podle Šklovského „ve skutečnosti jen materiál pro syžetové zformování. Takovým způsobem syžetem *Evžena Oněgina* není románek hrdinův s Taťanou, ale syžetové zformování této fabule, prováděné vsunováním mnoha dějů přerušujících digresi.“⁴⁹⁾ Důležitý je pak pro Šklovského předpoklad, že „literární dílo jest čistá forma, není to věc, není to materiál, ale *poměr materiálů*“ (zvýraznil RDK).⁵⁰⁾ Třebaže tedy Nezval stále uvnitř avantgardního uvažování o filmu jako fotogenii rozvíjí koncept francouzských teoretiků, činí tak způsobem — ať už záměrně, či nezáměrně —

44) Tamtéž, s. 57.

45) To se v Nezvalově psaní o filmu před rokem 1925 neobjevuje. Možný nepřímý vliv ruského formalismu na Nezvalovo myšlení lze najít v přátelství mezi Vítězslavem Nezvalem a Romanem Jakobsonem, jež se podle Jakobsonova dopisu A. M. Ripellinovi rozvíjelo už během raných dvacátých let: „Do Prahy jsem přišel roku 1920 a v roce 1921 jsem se seznámil se Seifertem. O něco později, ale ještě na počátku dvacátých let, začalo mé přátelství s Bieblem a hlavně s Nezvalem. [...], zvýraznil RDK] Často jsem s lidmi z Devětsílu mluvil o výše zmíněných ruských básnících a o současných problémech tehdejší ruské poezie. Některá z témat ovlivnila rodící se „poetismus“, ale vliv moderní ruské poezie jako takové byl dost slabý, mnohem slabší než francouzské.“ Jindřich Toman, *Příběh jednoho moderního projektu*. Praha: Karolinum 2011, s. 240. Není to neopodstatněná myšlenka, Teige například v roce 1927 napsal studii, v níž se odkazuje jmenovitě nejen k Jakobsonovi, ale i ke Šklovskému. Srov. Karel Teige, Slova, slova, slova. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda 1972, s. 331–354.

46) Srov. Petr Steiner, *Ruský formalismus. Meta poetika*. Brno: Host 2011, s. 49–71.

47) Konstruktivismus se již dříve jinými cestami dostal i ke Karlovi Teigemu, který jeho rysy zanesl i do svého uvažování o umění. Srov. Otakar Máčel, Karel Teige a ruská avantgarda. In: *Avantgarda. Vztah české a ruské avantgardy. K 80. narozeninám Jiřího Fraňka*. Praha: Národní knihovna ČR 2002, s. 31–39.

48) Tamtéž, s. 56.

49) Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003, s. 202.

50) Tamtéž, s. 225. Srov. též P. Steiner, *Ruský formalismus*, s. 56.

spřízněným s raným, tzv. mechanistickým formalismem. I proto se jeho návrh fotogenie nedá jednoduše postavit na průsečík českých a francouzských vlivů, jakkoli šlo o projekt bez většího vlivu.

1926: fotogenie < námět

Z důvodů, jež lze jen těžko dovozovat, ale jedním z nich byl zřejmě vztah s filmovou kritikou a filmařkou Zet Molas (Zdenou Smolovou), ovšem nastal v Nezvalově myšlení o filmu mezi roky 1925 a 1926 neopominutelný posun. Posun od teoretického, spíše abstraktního uvažování k uvažování spíše praktickému, překvapivě instruktivnímu a odvozenému od kritického myšlení. Začal soustavněji psát do *Českého filmového světa* (na jehož vydávání se podílela i Zet Molas), začal polemicky komentovat stav a možnosti dobové české kinematografie — a především napsal článek „O filmových námětech“⁵¹⁾ a připravil rozsáhlou přednášku „Film“, která se nám dochovala v rukopise.⁵²⁾

Přejdeme-li jasný rozměr obhajoby zájmů Zet Molas, byly Nezvalovy příspěvky k českému filmu velmi cenné, založené na obeznámenosti s dobovou produkcí, schopnosti rozpoznat a komentovat slabá místa, stejně jako promýšlet souvislosti — přičemž v řadě ohledů lze říci, že některé jím načrtnuté návrhy představují téma diskuze dodnes:

Českým filmařům musí být jasno, že domácí film, i kdyby si udržel nynější konjunkturu, nemá pro ně valného významu, ježto film za těchto podmínek zůstal by dále na dnešní úrovni, o které víme všichni, že není dobrá, a jeho finanční prosperita může být řešena jen zahraničním odběrem. Jen odběr v cizině dá opravdové oprávnění a váhu domácí produkci. Toť cíl.⁵³⁾

Pro argumentaci této studie však hrají roli spíše pomocnou: reprezentovaly příklon Vítězslava Nezvala k praktičtějším otázkám filmové tvorby, které ačkoli byly soustředěny spíše ke světovému filmu, vztahovaly se právě i k domácímu filmovému prostředí, do něž

51) Vítězslav Nezval, O filmových námětech. In: Týž, *Manifesty*, s. 119–122.

52) Vítězslav Nezval, Film. In: Týž, *Manifesty*, s. 101–115.

53) Vítězslav Nezval, Vyhlídky domácí filmové výroby. In: Týž, *Manifesty*, s. 99. V této souvislosti je zajímavé i to, že český scenárista a režisér z desátých a dvacátých let minulého století Jan Stanislav Kolár v životopisném rozhovoru přiznává, že „do takového šestadvacátého roku se vůbec nerozlišovala kvalita filmů nebo tvůrčí nějaký záblesk. Film jako film, název-název.“ Rozhovor s Janem Stanislavem Kolárem vedli Jaroslav Brož, Zdeněk Štábla, Myrtil Frida, Luboš Bartošek, dr. S. Zvoniček. Národní filmový archiv, sbírka zvukových dokumentů. Jde tedy po několika letech produkční krize (1923–1924) o období počínající diskuze o budoucnosti, možnostech a podobě české filmové výroby, což umožnila i významnější konjunktura. Jan Stanislav Kolár přiznával zásluhy o zásahy do dějin českého filmu Vladislavu Vančurovi, leč Nezvalovi je upíral, ačkoli ani v jeho případě neplatilo tvrzení, „celý Devětsil i Karel Teige čerpali materiál pro svá stanoviska jen ze světového filmu, k českému filmu se chovali přezíravě a nezajímal je. Nehci přehlédnout jejich zásluhy o filmovou kritiku a organizaci filmového tisku, ale pro konkrétní filmové dění skutečně mnoho nepřinesli.“ NFA, f. Kolár Jan Stanislav, k. 3, inv. č. 55, Strusková Eva: Vzpomínání nad sedmdesáti lety — stroj. kopie rozhovoru s Janem Stanislavem Kolárem pro *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 21. Za upozornění na tento rozhovor děkuji Martinu Kosovi.

se začal Nezval ostatně od konce dvacátých let aktivně zapojovat jako scenárista a dramaturg.⁵⁴⁾ Určující jsou pro rozpoznání této změny přitom již zmíněné texty „O filmových námětech“ a „Film“, které oba vznikly v roce 1926, jen není možné rozhodnout v jakém pořadí, protože přednáška „Film“ je nedatovaná — a bohužel na několika místech pouze v poznámkách, které Nezval dále rozvinul během proslovu, což mrzí zejména u načrtnutí reflexe dějin českého filmu.⁵⁵⁾

Východiskem krátkého článku „O filmových námětech“ je důraz na problematiku námětu *na úkor* čistě fotogenické povahy kinematografie, když v případě americké kinematografie Nezval nepovažuje v duchu argumentů výše za samospasitelné, že „americké filmy mají tu nespornou výhodu, že jsou filmové. Dovedly těžít z pohybu.“⁵⁶⁾ Jde dílem o axiologickou kritiku, kdy americké filmy reprezentují nežádoucí hodnoty, a dílem o kritiku dramaturgickou: „[T]ito fyzičtí hrdinové, toť naivnost a konvence sama. [...] Veškeré toto americké hrdinství spočívalo v tom, že si nastavělo množství naivních překážek, k jejichž překonání bylo třeba fyzické obratnosti.“⁵⁷⁾ Aby mohl pro svou argumentaci zachránit Douglase Fairbankse, jehož v dřívějších letech obdivoval, musí mu připsat další hodnotové vlastnosti jako rovnováhu fyzického a spirituálního, plus je podle něj spíše výkvětem španělských románů než synem americké naivní divočiny.⁵⁸⁾ Stejně tak americké náměty kritizuje i v rovině příběhů o boji za svobodu, načež píše, že

vděčíme Americe za její filmovou techniku, kterou Evropa již dostihla. [...] Ale po stránce ducha se od ní záhy definitivně odvrátíme. [...] Bude třeba vytvořit drama-ta, jež by se dotýkala srdcí, zmítala jimi a vedla je cestami peripetií a krizí k štěstí.⁵⁹⁾

Jinak řečeno, hodnotový poměr se oproti výše pojednaným textům z roku 1925 obrací — téma již není podřízeno hře tvarů, přímek a pohybů, nýbrž tyto jsou podřízeny *námětu a dramatickým kvalitám*.

Nejsoustavnějším nositelem Nezvalova posunu postoje ke kinematografii je nicméně přednáška „Film“, ve které nabízí svého druhu systémový teoreticko-kritický návrh komplexnějšího pojetí filmového fenoménu. Prvním významným posunem je samo třikrát v různých souvislostech opakované východisko, že *film je víc než umění*. Je podle Nezvala všestranný jako elektrina, je nositelem rovněž funkcí zpravodajských i vědeckých, je stejně spíše vyjadřovacím prostředkem — řečí, dokáže sbližovat národy, umožňuje nám cestovat, být očitými svědky událostí, odhaluje nám jiné kultury. „Film směřuje civilizace. Je stejně zábavný jako poučný, vědecký jako umělecký. Film je více než umění. [...] Stal se též

54) Srov. V. Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*; v průmyslových souvislostech po roce 1945 rovněž Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

55) Nezval se omezuje jen na bodový soupis: „Český film: 1. potíže a) finance, b) technika; 2. fáze napodobování (*Bílý ráj* [1924]); 3. fáze čistě racionální; 4. fáze konvenční; 5. chyby; 6. výsledek jejich práce; Lamač, Ondráková, Binovec, Veverka, Nedošínská; 7. teoretikové; 8. Zet Molas; Útok na cizinu“ [středníky mezi jednotlivými body doplněny RDK]. V. Nezval, *Film*, s. 115.

56) V. Nezval, *O filmových námětech*, s. 120.

57) Tamtéž.

58) Tamtéž.

59) Tamtéž, s. 121.

řečí umění“ [zdůraznil RDK].⁶⁰⁾ To není perspektiva sdílená s Karlem Teigem ani Jiřím Voskovcem, jde spíše o perspektivu blízkou tzv. systémovým ruským formalistům (jejichž představitelem byl i Roman Jakobson)⁶¹⁾ — a v jistých aspektech i funkční perspektivě českých strukturalistů, kteří o filmu psali až v příštím desetiletí (např. Jan Mukařovský, Roman Jakobson, ale i avantgardě i strukturalismu velmi konvenující Jan Kučera⁶²⁾). Současně jde nicméně o východisko mířící nikoli tolik k abstrahujícímu teoretickému pohledu na filmový fenomén, nýbrž spíše k paradoxně znějící *praktické teorii* nebo *teorii umělecké praxe*. Nezval totiž vzápětí píše:

Nuže, nás zajímá tohoto večera především film jakožto projev umělecké práce. I tento druh filmu není vytvářen toliko lidmi, jež [sic!] se obvykle nazývají umělci. Rozeberme [sic!] film na jednotlivé jeho složky a uvidíme, že jest dílem kolektivu nejrozumnějších odborníků.⁶³⁾

Nezvalova praktická teorie přitom začíná opět u námětu, kterému přiřkl důležitou roli již ve výše pojednaném textu — a který i tentokrát chápe jako nadřazený vlastnostem dříve spojovaným s fotogenií:

První otázkou je, co film vyjadřuje. Je to otázka námětu. Film je schopen vyjádřit jakýkoli námět. Každá i sebenehodnotnější myšlenka či idea může být zfilmována. A přece, dosud si film liboval v námětech určitého druhu. Film volil námět, jenž sám o sobě tkvěl vnějškově v pohybu.⁶⁴⁾

Námětu rozumí (a) jako duši filmu, jež mu dává vnitřní pravdivost,⁶⁵⁾ (b) jako velmi úzce propojenému s žánry. Tyto přitom chápe historicky — a zhodnocuje jejich dějinnou roli stejně jako ustupující význam (kovbojka „již vykonala svou funkci“⁶⁶⁾) a námětovou nedostatečnost („Většina dnešní americké produkce jest po stránce námětů chabá.“⁶⁷⁾). Pojednává o kovbojce, detektivce, historickém filmu, sentimentálním filmu, grotesce a psychologickém filmu, jež vztahuje k americkému i evropskému kontextu. Jakkoli však námět pojímá v souladu s výše řečeným jako duši filmu, záleží podle něj „na tom, je-li dokonale filmově zpracován“.⁶⁸⁾ Fotogenie? Kdepak, libreto a scénář.

V otázkách libreta se přitom Nezval ještě okázaleji přiklání k pravidlům a tradicím, jež byly v česko-francouzské avantgardní diskuzi spíše zpochybňovány až potlačovány. Musí totiž podle něj mít „všecky vlastnosti dokonalé dramatické skladby. Rozvržení děje na expozici, konflikt, zauzlení, peripetii a katastrofu či tzv. katarzi.“⁶⁹⁾ Ano, jestliže o rok dříve

60) V. Nezval, *Film*, s. 101–102.

61) Srov. P. Steiner, *Ruský formalismus*, s. 100–135.

62) Srov. Jan Svoboda, *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007.

63) V. Nezval, *Film*, s. 102.

64) Tamtéž.

65) Tamtéž, s. 104.

66) Tamtéž, s. 103.

67) Tamtéž.

68) Tamtéž, s. 104.

69) Tamtéž, s. 104–105.

rozuměl Nezval ději toliko jako prostředku k realizaci dramatu tvarů, vystupuje nyní do popředí nejen námět, ale především logika syžetové výstavby v libretu. Filmové libreto Nezval chápe jako dramatickou kostru, která při adaptaci románu musí přepracovat jeho vnitřní uspořádání — a zároveň zachovat ducha románu a řídit se jeho myšlenkou. „Libretista jest [přitom] především dramatikem,“ zatímco „všecky filmové vlastnosti mu [libretu] dá teprve scenárista. Scenárista jest vlastním filmovým tvůrcem. Musí proměnit dramatickou koncepci filmového libreta ve film. [...] Dává filmu styl.“⁷⁰⁾ Toto teoretické východisko Nezval v roce 1926 aplikoval i analyticky, a sice v článku „Scénario k *Mademoiselle de Maupin*“, v němž rozebírá adaptaci Zet Molas:

Scénario svým laděním se kryje s laděním románu, po stránce konstrukce jest značně přetvořeno [...]. Jest tu jakási dvojí dramaticčnost. Čistě situační a dějová. [...] Tento dějový kontrapunkt dodává situační dramaticčnosti ještě druhého napětí, ježto již od počátku dává tušit kritický bod, k němuž děj neodvratně spěje. [...] Strídání jednotlivých velikostí scén [opět myšleny zřejmě záběry, pozn. RDK], jejich poměr, logika, trvání, úsporná práce s titulky, vše jest propracováno s definitivní platností až k značení metrů a obrátek při clonění či prolínání.⁷¹⁾

Pro nás je přitom důležitý samotný způsob jeho praktického uvažování, který odpovídá téžím rozvíjeným v přednášce „Film“.⁷²⁾ Ve výkladu o scénáriu přitom navrhuje velikosti rámování (záběrů, v jeho slovníku scén), jež funkčně charakterizuje a vztahuje k rolím ve filmovém dílu, stejně jako posléze prolínání (prolínáčky), zatemnění (zatmívačky), překopírování (dvojexpozice) — a flashbacky.⁷³⁾ I v tomto případě se vzdaluje od některých tezí francouzských kolegů, když navrhuje se detailům spíše vyhýbat a využívat je diskrétním, nevtrávným způsobem (na rozdíl kupříkladu od Jeana Epsteina⁷⁴⁾), stejně jako značně pragmaticky uvažuje i o flashbacích (jež Delluc oslavoval v ukázce pojednané výše).

Naopak roli režiséra pojímá jako mnohem praktičtější a spíše organizační v porovnání s tím, co bychom vzhledem k výhradní roli režiséra u francouzských impresionistických teoretizujících filmařů očekávali — a naopak spíše v souladu s pohledem onoho pozdějšího filmového dramaturga, který klade důraz na scénář jako svého druhu „modrotisk“ vznikajícího filmu:

Režisér musí pochopiti přesně smysl scénária. Zodpovídá za herecké a fotografické výkony. Musí přesně revidovati líčení a kostým herce, míti na zřeteli souvislost jednotlivých scén [tj. záběrů, pozn. RDK], musí působiti na herce sugestivně, aby

70) Tamtéž, s. 105.

71) Vítězslav Nezval, *Scénario k Mademoiselle de Maupin*. In: Týž, *Manifesty*, s. 95–96.

72) Jinými slovy, není pro nás podstatné, nakolik se Nezvalovi podařilo vyvážit poměr mezi kritickou nezaufatostí a osobní zaujatostí, tedy nakolik bylo, či nebylo pozitivní vyznění jeho rozboru ovlivněno vztahem k autorce libreta.

73) V. Nezval, *Film*, s. 105–106.

74) Z řady jeho pojednání o detailech srov. např. krátký, ale v důrazu na fotogenickou roli detailu výmluvný text z roku 1922 Jean Epstein, *Režie detailu*. In: Týž, *Poetika obrazů*. Praha: Herrmann a synové 1997, s. 117–119.

z něho dostal nejpřílehavější výkony od chůze až k mimice. Musí revidovati činnost operátéra, osvětlovačů, architekta a konečně musí aranžovati střihání filmů.⁷⁵⁾

Režisér je klíčový realizátor, organizátor a aktér s největší měrou zodpovědnosti, ovšem není mu přinejmenším implicitně přikládána tak silná umělecká úloha jako na jedné straně libretistovi se scenáristou a na druhé straně hercům, kterým Nezval věnuje velkou část zbývajících rozsahu přednášky. Právě skrze ně Nezval interpretuje použití konkrétních filmových technik či se jejich prostřednictvím opětovně vztahuje k dějinám žánrů, kdy herci spíše než režiséři — s výjimkou D. W. Griffitha — jsou mu klíčem k estetickým dějinám amerického filmu: Douglas Fairbanks pro kovbojku, Charles Chaplin pro grotesku a jako režisér pro psychologický film — a pak řada hereckých hvězd bez konkrétního zařazení, např. Mary Pickfordová, Gloria Swansonová, Lon Chaney, Max Linder, Harold Lloyd, Buster Keaton či Jackie Coogan. A úplně na závěr shrne naopak prostřednictvím režisérských osobností stav francouzské kinematografie — a bohužel jen v bodech bez rozvinutí nabídne nerekonstruovatelný model vývoje české kinematografie. K ní se dokonce váže i posledních několik vět, stvrzujících praktický rozměr přednášky: „A nestačí jen kritizovati. A dnes český film má za sebou již mnoho práce, i když její výsledky nejsou vyhovující. Je třeba nových lidí. Film je především pro nové lidi.“⁷⁶⁾ Ovšem co fotogenie?

Fotogenie se dostává do nových souvislostí: Zaprvé je označena za technický termín. Zadruhé text skýtá svého druhu přehled některých existujících pojetí, Dellucovo, Teigeho nebo Zet Molas, jež podle něj nabídla přesnější definici, že „fotogenie jest vlastnost filmu. Fotogenie jest podle ní ideální dosažení rovnováhy mezi všemi filmovými složkami. Fotogenie jest harmonický součet všech těchto složek. Závisí tedy jednak od libreta, scénária, režie, jednak od fotografie.“⁷⁷⁾ Jde o alternativu Nezvalovy poslední věty z jeho vlastního článku o fotogonii: „Fotogenie tvoří tedy stejnou měrou libretista jako scenárista, režisér, herec i operátér. Fotogenie vzniká jejich absolutně zharmonizovanou spoluprací.“⁷⁸⁾ Není tolik důležité, zda sám tuto myšlenku převzal od Zet Molas nebo v jisté tendenci oslavovat Zet Molas přiřkl jí myšlenku původně svou, podstatná je změna role fotogenie v systému myšlení o filmu. V případě článku z roku 1925 šlo o tvrzení pronášené v souvislostech relativně abstraktní teorie filmu, kde fotogenie byla nadřazena složkám dějovým či obecněji tematickým. Oproti tomu v případě přednášky z roku 1926 jde o tvrzení v souvislostech překvapivě konkrétní teorie filmové praxe, kdy fotogenie je skutečně možný výsledek složitého procesu tvůrčí spolupráce, esteticky motivovaného úsilí o harmonii, o organickou jednotu — přičemž „vše, co porušuje rovnováhu filmu, není fotogenické“.⁷⁹⁾ Jde sice stále o abstraktní, leč vskutku funkčně založený model estetického ideálu, který *může být výsledkem* strukturních vztahů v díle — a *měl by být cílem* konkrétní spolupráce mnoha konkrétních filmových tvůrců.

75) V. Nezval, Film, s. 107.

76) V. Nezval, Film, s. 115.

77) Tamtéž, s. 109.

78) V. Nezval, Fotogenie, s. 57.

79) V. Nezval, Film, s. 109.

Závěr

V článku jsem chtěl poukázat na několik důležitých aspektů filmového uvažování u Vítězslava Nezvala. Ten bývá v porovnání s Karlem Teigem jako autor textů o filmu spíše marginalizován, ovšem ve výše pojednaných aspektech a rámcích představuje docela svébytný, jakkoli třeba unikavý jev v dějinách českého myšlení o filmu. Zprv v tom, jak nečekaný a významný byl jeho obrat od jednoho způsobu interpretace filmového fenoménu k druhému během jednoho roku. A to nezávisle na tom, jakými důvody byl zapříčiněn: Vztahem se Zet Molas? Přátelstvím s Romanem Jakobsonem? Nebo úplně jiným, jenž nelze dovodit a ani ve svých pamětech k tomu nenabízí klíč?⁸⁰⁾ Jednalo se (a) o obrat rétorický. Oproti spíše abstrahujícímu, teoretizujícímu postoji zaujal postoj výrazněji kritický, konstruktivní a více zaměřený na konkrétní tvůrčí praxi. Ale stejně tak (b) šlo o obrat hodnotový. V roce 1925 navrhoval pojetí fotogenie, které bylo zaměřené na abstraktní výtvarné kvality filmu a využívalo námět i dějový rámec coby prostředky zvyšující přístupnost díla pro širší, méně esteticky senzibilní publikum. Avšak v roce 1926 Nezval tento poměr obrátil a do řídicí role postavil naopak námět a kvality dějové výstavby. Zadruhé jsem se snažil podpořit tvrzení, že Nezvalovo myšlení o filmu bylo v obou těchto fázích blízké některým rysům uvažování ruských literárněvědných formalistů⁸¹⁾ i českých literárněvědných strukturalistů.⁸²⁾ To mohlo být způsobeno sdíleným vlivem konstruktivismu přes Karla Teigeho, vlivem setkávání s Romanem Jakobsonem či jednoduše tendencí k praktičtějšímu uvažování o (filmovém) umění. S ním souvisela rovněž tendence dopátrat se logiky vnitřních mechanismů fungování díla i jeho výroby. Popsaný Nezvalův myšlenkový obrat v letech 1925 a 1926 vedl rovněž k rozvoji jeho kritické i komentátorské činnosti na poli české kinematografie. A třebaže tato oblast stála mimo problémově založené cíle tohoto textu, Nezvalovy argumenty na poli chápání stavu, problémů i cílů české kinematografie se nyní více než dříve jeví jako podstatné výzkumné téma — a to nikoli tolik ve vztahu k Nezvalovu působení v české avantgardě, ale zejména vzhledem k jeho pozdější filmařské praxi. Může to však být další důvod, proč považovat stopu Vítězslava Nezvala v dějinách českého myšlení o filmu za zřetelnější, než jak dosud byla rozpoznávána.⁸³⁾

Radomír D. Kokeš

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 a průběžně doplňuje svou filmovou databázi *Počítadlo filmových zá-*

80) Srov. Vítězslav Nezval, *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel 1978.

81) A to navzdory tomu, že ve svých pamětech se od formalismu vysloveně distancoval (nikoli však od konkrétních formalistů, k Jakobsonovi se často hlásí), což ovšem nelze považovat vzhledem k pověsti formalismu a strukturalismu po únorovém převratu za příliš směřodonné. Tamtéž, s. 106–107.

82) S nimi byl v živém profesionálním i lidském kontaktu zejména ve třicátých letech, srov. Ondřej Sládek, *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host 2015, s. 126–135.

83) Za podněty k první, vskutku hrubé verzi tohoto textu děkuji oběma anonymním recenzentům.

běří (douglaskokes.cz/pdz) a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihy *Rozbor filmu* (2015) a *Světy na pokračování. Rozbor možností seriálového vyprávění* (2016).

E-mail: douglas.kokes@gmail.com

Citované filmy:

Bílý ráj (Karel Lamač, 1924), *Intolerance* (David W. Griffith, 1916).

SUMMARY

Vítězslav Nezval, the Role of Photogénie and a Turn of Thought**Radomír D. Kokeš**

The article looks at a number of significant features of the film theory and criticism of the poet and representative of Czech interwar avant-garde Vítězslav Nezval. Nezval tends to be somewhat marginalized as an author of texts on cinema in comparison with Karel Teige but, considering these features and frameworks, he represents a quite unique, albeit somewhat elusive, phenomenon in the history of Czech film theory. First of all, an unexpected and significant turn of thought in his interpretation of the phenomenon of cinema occurred within just one year. The turn was (a) rhetorical. In contrast to his earlier abstracting and theorizing approach, he later adopted an approach considerably critical, instructive and more focused on specific filmmaking practice. The turn was also related to (b) values. He proposed a concept of photogénie in 1925 which was focused on the abstract and visual qualities of cinema and employed the subject matter and story as devices in order to make the work more approachable to a wider, less aesthetically sensitive, audience. Nezval reversed the ratio, however, in 1926 and made the subject matter and quality of story construction the main driving force. Second, The article has attempted to support the claim that Nezval's film theory has affinities, during both these phases, with certain aspects of the theoretical thinking of both Russian literary formalists and Czech literary structuralists. This may have been caused by the shared influence of constructivism through Karel Teige, through encounters with Roman Jakobson, or simply because of a tendency towards practical thinking about (film) art. This practical thinking was also related to an interest in discovering the logic of the inner mechanisms of work and its production.

Ondřej Pavlík

Filmy Angely Schanelec mezi nudou a vzrušujícím očekáváním

Minimalistický pohyb v pomalé kinematografii

Tvorbu německé režisérky Angely Schanelec¹⁾ můžeme řadit do takzvané *pomalé kinematografie*, mezinárodně označované jako *slow cinema*.²⁾ Přívlastkem „pomalý“ autorčiny filmy popisují i filmoví kritici, mezi nimi například Derek Elley, který dokonce hovoří o „nesnesitelné státnosti“.³⁾ Pozvolné plynutí času se také promítá do názvů režisérčiných snímků: MŮJ POMALÝ ŽIVOT (2001), ODPOLEDNE (2007), CESTA SNŮ (2016). A co je nejdůležitější, samotné filmy vybízí ke zklidněnému sledování svými převážně nehybnými kompozicemi, důrazem na velké celky, prodlouženým trváním jednotlivých záběrů, líně se pohybující kamerou, tlumeným herectvím nebo všednodenními dialogy, které primárně nerozvíjejí dramatickou zápletku, ale meandrovitě se krouť napříč banálními historkami a nikam nevedoucím štěbetáním.

Tentýž základní výčet formálních postupů můžeme nicméně pozorovat i v řadě dalších pomalých filmů, a to od geograficky, kulturně i historicky vzdálených tvůrců, jako jsou thajský auteur Apichatpong Weerasethakul, italský režisér Michelangelo Antonioni, český filmař Václav Kadrnka nebo belgická režisérka Chantal Akerman. Nabízí se tedy otázka: Proč právě Angela Schanelec? Čím pro nás mohou být její filmy v souvislostech pomalé kinematografie zajímavé?

1) Angela Schanelec bývá, společně s Christianem Petzoldem a Thomasem Arslanem, chápána jako ústřední figura takzvané berlínské školy, volného uskupení autorských německých filmařů, v počátcích sdruženého okolo Německé filmové a televizní akademie v Berlíně (dffb). Oproti ostatním tvůrcům spojovaným s berlínskou školou přitom Schanelec nejvýrazněji, nejvytrvaleji klade důraz na každodennost svých minimalisticky vyprávěných příběhů. Režisérčinu tvorbu tak lze i pro její formální vyhraněnost a asketičnost přirovnávat například k dílu Chantal Akerman a Roberta Bressona, tedy modernistickým uměleckým filmařům zmiňovaným v souvislosti s pomalou kinematografií.

2) Místo tohoto anglického termínu, který se uchytil i v českém filmově-kritickém prostoru, budu ve své studii používat pojem *pomalá kinematografie*, případně hovořit o *pomalých filmech*.

3) Derek Elley, Review: Passing Summer. *Variety*, 11. 3. 2001. Dostupné online: <<http://variety.com/2001/film/reviews/passing-summer-1200467376/>>, [cit. 20. 1. 2018].

Pomalá kinematografie jako politický vzdor

Začít můžeme u bližšího pohledu na odborný diskurs okolo pomalé kinematografie, tedy na dominantní linie uvažování, jež utváří způsob, jakým se o těchto filmech přemýšlí, debatuje a píše. Leccos napoví samotné označení „pomalá kinematografie“. Pokud budeme o určité skupině filmů mluvit jako o pomalých, automaticky to znamená, že někde jinde existují také filmy rychlejší, nebo dokonce rychlé. Jinými slovy, filmy mohou být pomalé pouze *ve vztahu k* jiným filmům. K jakým?

Relační rozměr pomalé kinematografie se odráží již ve vlivné stati Matthewa Flanagana, která je jedním z prvních pokusů o systematictější uchopení tohoto fenoménu.⁴⁾ Vstup kontemplativních filmů, objevujících se převážně na mezinárodních festivalech, v úvodu svého textu Flanagan navazuje na zrychlující se tempo amerických mainstreamových snímků. Pomalá kinematografie přitom podle něj vytváří vzdorovitou opozici vůči těmto akcelerovaným hollywoodským filmům, jejichž kamera je těkává, střih velmi rychlý a záběry převážně detailní.⁵⁾ Řečeno terminologií Davida Bordwella tak jde o filmy využívající takzvanou zesílenou kontinuitu, která zejména v první dekádě nového tisíciletí dosáhla svého vrcholu v akčních snímcích, jako byla například série filmů o Jasonu Bourneovi.⁶⁾

O protiváze ke kinematografii akce mluví také Ira Jaffre, který toto spojení vetkl přímo do názvu své knihy *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*.⁷⁾ S pomalými filmy coby kontrastní reakcí na „ultrarychlou estetiku“ hollywoodských filmů z přelomu tisíciletí operují také Tiago de Luca a Nuno Barradas Jorge v úvodu svého sborníku *Slow Cinema*.⁸⁾ A nezůstávají v tomto směru pouze u kinematografie, ale souběžně zmiňují také výrazně se zrychlující moderní svět, především s ohledem na závratné tempo, jakým v současnosti vyrábíme a konzumujeme různé komodity, a to včetně těch pocházejících z kulturního průmyslu.⁹⁾

Prvním důležitým rysem uvažování o pomalých filmech je tedy jejich zdánlivě nevyhnutelné opoziční postavení. Jako by nebylo možné si pomalou kinematografii představit bez toho, aniž bychom ji chápali jako tendenci, která se *proti* něčemu vymezuje, ať už pro-

4) Matthew Flanagan, Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 16:9, listopad 2008, č. 29. Dostupné online: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>, [cit. 20. 1. 2018].

5) Tamtéž.

6) Podrobněji k zesílené kontinuitě srov. David Bordwell, Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 5–28.

7) Ira Jaffre, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower Press 2014.

8) Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge, Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas. In: Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, s. 10.

9) Určitou paralelu ke snahám systematictěji uchopit pomalé filmy představuje v českém kontextu článek Zdeňka Holého věnovaný tzv. *vyprázdněné naraci*. Přestože tato stať časově předchází následujícím mezinárodním debatám o pomalé kinematografii, v jistých ohledech se s nimi shoduje. Místo konvenčního děje nabízejí podle Holého filmy s vyprázdněnou narací „vlastní děj, [...] kterým se stává sám film, jeho pohyby“. Na příkladech filmů DVACET DEVĚT PALEM (2003), HNĚDÝ KRÁLÍČEK (2003) a GERRY (2002) pak autor tyto nenarativní pohyby nachází zejména v neurčitých významech nebo znejistujících stylistických postupech. Podobně jako autoři píšící o *slow cinema*, také Holý vnímá zmíněné postupy jako znak sebereflexivity filmů, které tímto poutají divákovu pozornost k sobě jako médium. Zdeněk Holý, Vyprázdněná narace aneb vzrušující nejistota filmového pohybu. *Cinepur* 14, 2005, č. 40, s. 22–24.

ti estetickým normám současných mainstreamových snímků, nebo proti podmínkám života v pozdním kapitalismu.

V tomto prvním rysu je přitom částečně obsažen i druhý důležitý rys, totiž způsob, jakým jsou filmy náležející do pomalé kinematografie analyzovány a interpretovány. Podobně jako se jejich pomalé tempo zdá být nevyhnutelně spojené s určitým vzdorem vůči rychlým filmům a rychlému světu, tak se i jejich estetika zdá být v tomto směru nevyhnutelně politická.

Jak Flanagan uvádí ve své dizertační práci, „[o]sobitá estetika pomalých filmů obvykle vychází z míst, která byla z globalizace vyloučena, nebo jí byla zasažena nepřímo[.]“¹⁰⁾ Konkrétně dává za příklad filmy argentinského tvůrce Lisandra Alonsa, litevského režiséra Šarunase Bartase nebo portugalského autora Pedra Costy, jež pojednávají o marginalizovaných lidech z okraje společnosti, přežívajících „ve vzdálených či neviditelných místech“ a živících se manuální prací, která se „čím dál více ocitá mimo dosah obřích spekulativních toků finančního kapitálu“.¹¹⁾ V podobném duchu se vyjadřuje Song Hwee Lim, když hovoří o nudě, kterou pomalé filmy často zprostředkovávají, jako o podvrtném vyjádření neefektivní a nečinnosti — tedy něčeho, co se přímo zločinně vzpírá diktátu kapitalistické společnosti orientované na co největší efektivitu.¹²⁾

S odkazem na teorie Jacquese Rancièra je pak polický rozměr pomalé kinematografie prezentován jako něco, co je neoddelitelnou součástí jejího estetického působení. Je to přitom právě radikální formální a stylistické pojetí těchto snímků, jehož senzorický efekt dává zakoušet jiné vnímání reality. Pomalá kinematografie tak

nepřichází pouze s temporální estetikou, která konvenuje určitému typu diváků, preferujících umělecké filmy. Formulováním odlišného vztahu mezi filmovými obrazy a publikem skrze celkové záběry, jejich prodloužené trvání a tropus čekání tato kinematografie prosazuje nové cesty vnímání času, nové způsoby vidění a nové subjektivity, které jsou politicky oddané étosu pomalosti.¹³⁾

Že tento typ uvažování nepřevládá pouze v odborné diskuzi o pomalé kinematografii, ale rovněž v diskuzi o uměleckých či artových filmech obecně, dokazují studie a publikace věnované berlínské škole.

Zřejmě nejvlivnější jsou v tomto směru texty Marca Abela, který ve své knize *The Counter-cinema of the Berlin School*¹⁴⁾ označuje berlínskou školu za *kontrakinetografii*.¹⁵⁾

10) Matthew Flanagan, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. Nepublikovaná dizertační práce. University of Exeter 2008, s. 118.

11) Tamtéž.

12) Song Hwee Lim, *Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*. In: Tiago de Luca – Nuno Barradas Jorge (eds.), *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, s. 91.

13) Tamtéž.

14) Marco Abel, *The Counter-cinema of the Berlin School*. New York: Camden House 2013.

15) Termín *kontrakinetografie* zpopularizoval Peter Wollen ve svém textu věnovaném snímku Jeana-Luca Godarda *LE VENT D'EST* (1970). Godardův maoistický film podle něj představuje radikální vzpouru proti „ortodoxní kinematografii“, reprezentované jak institucemi, tak sérií estetických norem. Estetickou dimenzi této vzpoury pak Wollen znázorňuje prostřednictvím sedmi opozic, jež proti sobě staví postupy ortodoxní kinematografie a postupy kontrakinetografie. Peter Wollen, *Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est*.

Tedy opět za estetickou, ale zároveň i politickou vzpouru proti německému filmovému establishmentu a typu filmů, které produkuje.

Estetika filmů berlínské školy je podle Abela specifická tím, že diváky nutí „nově“ pohlízet na Německo, přičemž se v tomto směru ocitá v protikladu ke „státnímu filmu“ a jeho sociopolitickým a kulturním hodnotám, které jsou od přelomu milénia dychtivě propagovány množstvím filmově-průmyslových byrokratů a podpůrných médií.¹⁶⁾ Tuto estetiku dále autor vymezuje jako areprezentační realismus, který skrze formální prostředky — dlouhé celkové záběry, precizní rámování, pomalé tempo, poetické užití diegetického zvuku — vytváří nedramatické tenze a činí realitu vnímatelnou. Divácké smysly jsou tak podle něj směřovány k poetické textuře snímků, která zdánlivě obyčejným životům postav propůjčuje takřka hmatatelnou výjimečnost.¹⁷⁾ Na filmech Angely Schanelec posléze Abel vyzdvihuje, jak skrze práci s řečí a (německým) jazykem zviditelňují neschopnost komunikovat v době neoliberálních společností kontroly.¹⁸⁾

Výrazné stopy tohoto kontrakinematografického uvažování, které téměř vždy ústí v interpretace směřující ke společensko-politické realitě, najdeme také u dalších autorů píšících o berlínské škole. Thomas Schick ve své studii o filmech Thomase Arslana a Angely Schanelec například vysvětluje, jak se tyto filmy odchylují od klasických norem a nakonec v jejich zvláštních estetických strategiích nachází politický potenciál nejednoznačně divákům předkládat neduhy současné německé společnosti.¹⁹⁾ Autoři publikace *Berlin School Glossary* zase uvádějí, že filmy berlínské školy operují s *estetikou odmítání* (*aesthetics of refusal*), kterou „říkají, ne“ křiklavě nevkusným konvencím akčních filmů, romantických komedií a kostýmních dramát,²⁰⁾ přičemž se „vyhýbají reprezentačním praktikám mainstreamových hraných filmů a nezastávají zjevná politická stanoviska.“²¹⁾

Pokud jsou tedy pomalé filmy, potažmo filmy berlínské školy dominantně chápány jako výraz vzdoru nebo opozice, ať už proti rychlejším typům kinematografie, středně-proudým snímkům nebo kapitalismu, a jejich estetika je přitom považována za jejich ústřední politický nástroj, nutně zde o těchto filmech vzniká unifikovaná a zároveň parciální představa. Je to nicméně naopak ryze apolitický pohled na estetiku pomalých snímků, který nám pomůže lépe a v jistém ohledu komplexněji pochopit, jak tyto filmy navozují účinek zbrzděného plynutí času, nudy a statičnosti. Ale jak přitom zároveň týmiž prostředky mohou v divácích vyvolávat emocionální odezvu.

Jak bude ilustrovat následující analýza snímku *MŮJ POMALÝ ŽIVOT*, ústředním principem filmů Angely Schanelec je *pohyb*. Konkrétně odlišné formy různě dynamického po-

Afterimage 2, 1972, č. 4, s. 6–17. Přestože se Marco Abel k tomuto Wollenovu pojetí kontrakinematografie přímo nehlásí a v některých podstatných ohledech se od něj dokonce odklání, v obecném smyslu vzpoury proti filmovému establishmentu jej přejímá a na příkladu berlínské školy jej dále rozvádí a aktualizuje.

16) M. Abel, *The Counter-cinema of the Berlin School*. New York: Camden House 2013, s. 7–8.

17) M. Abel, c. d., s. 15–16.

18) M. Abel, c. d., s. 114.

19) Thomas Schick, Stillstand in Bewegung. In: Thomas Schick – Tobias Ebbrecht (eds.), *Kino in Bewegung: Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Dresden: VS Verlag 2011, s. 79–103.

20) Roger F. Cook – Lutz Koepnick – Brad Prager, Introduction: The Berlin School — Under Observation. In: Roger F. Cook – Lutz Koepnick – Kristin Kopp – Brad Prager (eds.), *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*. Bristol – Chicago: Intellect 2013, s. 8.

21) R. F. Cook – L. Koepnick – B. Prager, c. d., s. 16.

hybu, které se v každém díle projevují trochu jiným způsobem a na jiných rovinách. Právě tyto odlišnosti posléze vyniknou na příkladech dvou dalších režisérčiných snímků ODPOLEDNE a ORLY (2010). Kratší oddíly věnované těmto dvěma snímkům si tak nekladou za cíl být soběstačnými analýzami. Jejich cílem je postihnout hlavní rozdíly v práci s pohybem napříč zkoumanými filmy, a naznačit tak obecnější platnost tohoto principu, stejně jako jeho variabilitu a dynamičnost.²²⁾

Systematická práce s pohybem v díle Angely Schanelec současně dokládá, že filmy pomalé kinematografie mohou být samy o sobě plné nejrůznějších kontrastů, pohybů a protipohybů. Ukáže se, že tytéž výrazové prostředky, které bychom mohli vnímat jako okázalou vzpouru proti normám mainstreamových filmů, jsou ve skutečnosti jen jednou z částí uceleného formálního a stylistického systému. A že tyto snímky pohyb nejen zbrzdí, ale zároveň jej také akcelerují a zdůrazňují.²³⁾

Redukce a redundance ve filmu MŮJ POMALÝ ŽIVOT

V souvislosti s estetikou pomalé kinematografie a filmů berlínské školy bývá často zmiňován také pojem *redukce*.²⁴⁾ Z charakteristických výrazových prostředků, jež tento dojem redukce navozují, můžeme jmenovat například strohou mizanscénu, časové a prostorové elipsy nebo mlčenlivé a zdánlivě bezdějové pasáže. Ačkoli tyto prostředky najdeme také v tvorbě Angely Schanelec, při podrobnějším pohledu na její filmy se zdá, že výraz *redukce* je vystihuje jen zčásti. Kromě nejrůznějších mezer, zkratk, kompresí a obstrukcí tyto filmy charakterizuje i zřetelná *redundance*: množství postav, lokací, dialogů.

Vezmeme si film MŮJ POMALÝ ŽIVOT. Syžet snímku, jehož stopáž nedosáhne ani 80 minut, se odehrává zhruba během půl roku. Setkáváme se tu s celou řadou postav, které spo-

22) Filmografie Angely Schanelec aktuálně čítá sedm celovečerních snímků. Tři z nich, na které se zaměřuje tento text, nicméně dle mého soudu nejlépe demonstrovují různé podoby autorčiny poetiky, především s ohledem na proměňující se typy pohybové dynamiky. Volba MÉHO POMALÉHO ŽIVOTA, ODPOLEDNE a filmu ORLY mi tak umožní sledovat roli pohybu napříč vyprávěním a stylem, a to vždy v pozmeněných konfiguracích. Další rovinu by pak mohl představovat režisérčin čtvrtý celovečerní film MARSEILLE (2004), v němž pohybová dynamika oproti ostatním snímkům zasahuje také do roviny významů.

23) Metodologicky zde vycházím z poetologického uvažování o filmu, jak je formuloval David Bordwell v knize *Poetics of Cinema*. V analyzovaných filmech si tak všímám *jednotlivosti*, které lze vnímat jako významné. Mezi nimi se snažím vysledovat pravidelnosti, jež následně tvoří určité *vzorce*. Zároveň se ptám po účelu těchto vzorců, který se v rámci jednotlivých filmů může měnit. Na vyšší úrovni pak nacházím obecnější řídící principy, které můžeme v tvorbě Angely Schanelec chápat jako ústřední součást její autorské poetiky. Současně se ptám, jak tyto filmy interagují s divákem, tedy jaké účinky vyvolávají. Více viz David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2008. Abych mohl filmy zkoumat a rozpoznávat jejich postupy a účinky, využívám ve své práci nástroje neoformalistické analýzy. K východiskům neoformalismu více viz Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 29, 1998, č. 1, 1998, s. 5–36.

24) Rüdiger Suchsland používá v kontextu německého filmu termín *estetika redukce* ve spojení s vizuální disciplínou, strážlivostí a chladnou, ale extrémně pozornou observací. Rüdiger Suchsland, *Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen und die „Berliner Schule“*. *Film-Dienst* 58, 2005, č. 13, s. 6–9. Flanagan pak v souvislostech *slow cinema* hovoří o redukci zasahujících do výstavby minimalistického vyprávění. Matthew Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. 16:9, listopad 2008, č. 29. Dostupné online: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>, [cit. 20. 1. 2018].

lu vedou množství dialogů a zažívají série událostí. Valerie, kterou bychom mohli označit za ústřední protagonistku filmu, se na začátku léta stěhuje do nového pokoje v Berlíně. Přes svoji bytnou Marii se Valerie seznamuje s její rodinou, bratrem Thomasem, manželem Alexanderem, dcerou Clarou a chůvou Mariou.²⁵⁾ S rozvedeným fotografem Thomasem, který se svojí bývalou manželkou střídavě pečuje o syna Louise, se Valerie navíc intimně sblíží. Přestože Valerie plánuje strávit léto v Berlíně, musí později odcestovat domů na jih Německa za otcem, který vážně onemocněl. Potkává se tu také s bratrem Benem nebo s otcovou milenkou. Dále ve filmu vystupuje například Valeriina kamarádka Sophie, která odjíždí na půlroční pracovní pobyt do Říma, nebo Johanna, kamarádka Marii, která chce s Thomasem konzultovat svoje fotografické nadání.

Již na základě tohoto neúplného výčtu postav a událostí by mělo být zřejmé, že kromě estetiky redukce se snímek *MŮJ POMALÝ ŽIVOT* vyznačuje také zjevnou redundancí. Nabízí se tak otázka, jakým způsobem se tyto protikladné strategie redukce a redundance ve filmu projevují a jaká je mezi nimi dynamika.

Odrazit se můžeme od toho, co o *MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ* píše Paul Cook v kapitole věnované pojmu *nuda*.²⁶⁾ S konceptem nudy, tvrdí Cook, pracují filmaři berlínské školy zcela záměrně, protože jde o způsob, jak reflektovat vnitřní rozpoložení protagonistů, potácejících se bezcílně od jedné situace k druhé.²⁷⁾ Sophie z filmu *MŮJ POMALÝ ŽIVOT*, která stráví půl roku na pracovní stáži v Římě, je podle něj právě takovou postavou.²⁸⁾ V úvodní scéně ji vidíme konverzovat s Valerií v kavárně, stěžovat si na nepříjemného číšníka, mrzutě se zamýšlet nad tím, jestli má vůbec smysl do Itálie jezdit a uvažovat o tom, jaké to tam asi bude. V jedné ze závěrečných scén vidíme Sophii opět v kavárně, kde se tentokrát místo nepřítomné Valerie dává do řeči s vedle sedícím mladíkem. Její dojmy z šestiměsíčního pobytu v cizině přitom nenaznačují, že by pro ni šlo o šťastné období. „Řím je krásný,“ říká, „ale možná jsem od toho čekala moc,“ dodává za chvíli. „Celou dobu jsem byla tak trochu nadšená a zároveň tak trochu znuděná. Čekala jsem, až se něco stane,“ popisuje Sophie svoje pocity, které se zdají být příznačné pro celé její životní směřování. Cook k tomu dodává, že je to právě dynamika „nudy a očekávání“, která není určující jen pro Sophii, ale zároveň vystihuje dojem ze sledování samotného snímku.²⁹⁾

Ve vztahu k polaritě redukce a redundance a tomu, jak se projevuje v *MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ*, nás ovšem dynamika nudy a očekávání přivádí ke vzrušujícím otázkám. Pokud snímek obsahuje množství postav, událostí a motivů, jakým způsobem navzdory tomuto množství zprostředkovává dojem očekávání a nudy? Jinými slovy, pokud film obsahuje tolik různých podnětů, jak je možné, že jej i přesto můžeme považovat za nudný?

Odpovědi na tyto otázky, které podrobněji rozvedu v analýze, se budou týkat toho, jak film na úrovni vyprávění zachází s pohybem. Náznaky možného pohybu, stejně jako pohyb samotný, jsou totiž snímek záměrně a systematicky zbrždžovány, a to na rovině po-

25) Ve filmu jsou skutečně dvě postavy s velmi podobným jménem, Marie a Maria. Rozlišovat je od sebe budu odlišným skloňováním.

26) Paul Cook, Boredom. In: *Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema*. Bristol – Chicago: Intellect 2013, s. 67–74.

27) P. Cook, c. d., s. 68–69.

28) P. Cook, c. d., s. 69–70.

29) P. Cook, c. d., s. 70.

stav, událostí a časoprostorových mezer. Ojedinělý kontrapunkt k tomuto zbrždžovanému pohybu pak představuje scéna, v níž je pohyb naopak zdůrazněn, tentokrát v oblasti hebreckého projevu.

Vzhledem ke zmíněnému množství postav, samostatných scén a motivů považuji za důležité před samotnou analýzou nejprve připojit podrobnou segmentaci syžetu pro následující snazší orientaci. K jednotlivým segmentům budu referovat prostřednictvím jejich čísla.³⁰⁾

- I. Kavárna (záběry 1–2). Valerie má sraz se Sophií, která jí sděluje, že na půl roku odjíždí pracovat do Říma. Sophie nahlas uvažuje, jaké to v Itálii bude a jestli se vůbec vrátí domů. Valerie říká, že má v plánu zůstat v Berlíně. Z rozhovoru vyrozumíme, že si ve městě sehnala nový pokoj. Valerie poprvé zmiňuje svého otce v souvislosti s klavírem, který by si od něj mohla do Berlína přivést.
- II. Jezero (záběry 3–5). Maria hlídá Claru, která se koupe v jezeře. Maria přitom na lavičce píše dopis. Clara vyleze z vody a ptá se Marii, jestli píše Josefovi a zda mu píše, že ho miluje.
- III. Mariin byt (záběry 6–7). Valerie s Thomasem stojí vzadu na balkoně. Marie přichází zkontrolovat Claru, která leží v obývacím pokoji na gauči a čte si. Valerie říká Thomasovi, že pokoj v Mariině bytě si sehnala přes Karla, který v domě také bydlí. Thomas si vybavuje, že v tomto pokoji bývalo v létě horko; přechodně tam bydlel v době, kdy se rozváděl. Na balkon přichází Marie a hledá mobil; vyrozumíme, že se s Thomasem a Valerií chystají odejít pryč. Thomas a Valerie se baví o Marii; Thomas si myslí, že Marie z bytu nikdy neodejde; stala se v něm matkou. Z balkonu slyšíme, že do bytu přišel někdo další, zřejmě Maria. Na odchodu z balkonu Valerie vypráví Thomasovi o svém mladším bratrovi, který žije na jihu Německa, nedaleko místa, kde spolu vyrostli.
- IV. Mariin byt (záběry 8–9). Maria hlídá Claru poté, co Valerie, Thomas a Marie odešli z bytu pryč. Maria mimo záběr tančí na hudbu z opery *Král duchů*.
- V. Restaurace (záběr 10). Valerie, Thomas, Marie a její manžel Alexander sedí u jednoho stolu. Marie a Alexander hovoří o své nadcházející dovolené na Sardinii, kam poletí i s dcerou Clarou. Alexander přemlouvá Thomase, ať jede s nimi a vezme svého syna Louise. V době Valeriiny nepřítomnosti Marie o Valerii prozrazuje, že končí studium architektury.
- VI. Mariin byt (záběry 11–13). Alexander z chodby pozoruje spící Claru a na chvíli si k ní lehá do postele. Alexander pak přichází do kuchyně za Marií. Marie zmiňuje, že byty v jejich domě se budou nabízet k prodeji a vyjádří zájem byt koupit. V závěru scény oba probírají, jak se spolu vyspí.
- VII. Centrum Berlína (záběry 14–17). Na ulici Thomase zastavuje Johanna, kamarádka Marii. Dozvídáme se, že Thomas je fotograf. Johanna poprosí Thomase, zda by se nemohl podívat na její fotografie vojáků a posoudit, zda je talentovaná.

30) Při tvorbě syžetové segmentace jsem se inspiroval Kristin Thompsonovou a její segmentací v analytické kapitole věnované snímku *ZACHRAŇ SI KDO MŮŽEŠ (ŽIVOT)* (1980) Jeana-Luca Godarda. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1988, s. 268–271.

- VIII. Centrum Berlína (záběry 18–21). Thomas a Valerie jdou do muzea. Po cestě potkávají na lavičce Thomasovu známou Lindu. Linda přerývaně vypráví o tom, že se jí domů nastěhovala její sestra se svým černošským manželem, kterého si nedávno vzala v Africe.
- IX. Mariin byt (záběry 22–23). Valerie sedí v pokoji u stolu, píše na notebooku a kouří.
- X. Obchod v centru Berlína, ulice (záběry 24–26). Thomas tráví čas se synem Louisem.
- XI. Centrum Paříže (záběr 27). Thomas si u pokladny kupuje lístek, zřejmě do kina. V rozostřeném pozadí se chlapec s dívkou francouzsky domlouvá na tom, kdy si k ní může přijít vyprat.
- XII. Pohled na strom z okna blíže nespecifikovaného bytu / domu (záběr 28). Pravděpodobně se jedná o pařížský byt, v němž se Thomas sešel s neznámým mužem (zřejmě umělcem), aby s ním udělal rozhovor.
- XIII. Centrum Paříže (záběry 29–30). Thomas sedí na vrcholu vysokých schodů s výhledem na město. Kolemjdoucí asijský turista Thomase poprosí, aby ho vyfotil.
- XIV. Centrum Berlína (záběry 31–32). Thomas se schází s kolegou. Říká mu, že se v Paříži sešel s mužem, se kterým měl natočit rozhovor, ale on mu odmítl cokoli říct. Thomas kolegovi pouští z diktafonu nahrávku, na které je slyšet hlasitý zpěv ptáků. Na dotaz kolegy Thomas říká, že před mužovým oknem byl strom, ze kterého byli ptáci slyšet.
- XV. Pokoj, zřejmě Thomasův (záběry 33–35). Valerie se před Thomasem svléká do naha a lehá si na postel.
- XVI. Letištní hala (záběry 36–39). Marie, Alexander a Clara se vrací ze Sardinie. Valerie a Thomas je vítají na letišti. Marie prozrazuje, že otěhotněla.
- XVII. Mariin byt (záběry 40–43). Do bytu z venku přichází Maria s Clarou. Valerie pracuje ve svém pokoji. Clara nabídne Valerie, že jí nakreslí obrázek, aby v pokoji neměla prázdné stěny. Maria, Clara a Valerie si v kuchyni sedají ke stolu a rozehrávají Člověče, nezlob se. Valerie zpovídá Mariu ohledně její svatby a toho, zda chce mít děti. Do bytu přichází Marie s Alexanderem, Maria naopak odchází. V noci Alexander přichází vzbudit Valerie. Z dopisu od bratra se Valerie dozvídá, že její otec vážně onemocněl.
- XVIII. Nádražní čekárna; paluba dopravní lodi (záběry 44–47). Valerie cestuje za otcem.
- XIX. Nemocnice; ulice; auto (záběry 48–52). Valerie navštěvuje otce v nemocnici. Poté se na ulici setkává s bratrem Benem a odjíždí s ním autem. V autě Valerie s Benem řeší, zda otec zemře.
- XX. Kupé vlaku; auto; koupaliště (záběry 53–62). Valerie se na koupališti setkává se starší ženou, přítelkyní (zřejmě milenkou) svého otce. Valerie ženě sděluje, že její otec je po mrtvici hospitalizován a umírá. Dozvídáme se, že žena navštěvovala Valeriina otce tajně, aniž by o tom něco tušil její manžel.
- XXI. Klub (záběry 63–65). Valerie s Benem tančí na diskotéce.
- XXII. Berlín; ulice, bistro (záběry 66–67). Thomas se setkává s bývalou manželkou, která mu přivádí jejich syna Louise. Thomas s Louisem se chystají vyrazit do kina. Thomasovi volá Valerie.
- XXIII. Loděnice, jih Německa (záběr 68). Valerie s Benem se domlouvají, jak otce pohřbí. Ben vypráví o Matthiasovi, Valeriině bývalé lásce.

- XXIV. Berlín; kino, ulice (záběry 69–72). Thomas s Louisem v kině. Thomas odchází ven, kde potkává svoji exmanželku. Žena navrhuje Thomasovi, aby prodali jejich společný, teď již zchátralý dům. Thomas je proti. V závěru scény se žena svěřá, že uvažuje o tom, že se z Berlína odstěhuje.
- XXV. Prosklená pracovna (záběry 73–78). Valerie konzultuje s profesorem svoje texty. Profesor se ptá, jak se má Sophie. Valerie neví, Sophie se jí z Říma neozvala.
- XXVI. Park; prosklená hala (záběry 79–84). Svatba Marii a Josefa. Johanna připomíná Thomasovi, že mu chtěla ukázat svoje fotky. Valerie se vyptává Thomase na jeho bývalé manželství. Na cestě zpět v parku se Marie svěřuje Thomasovi, že Alexander ji poslední rok podvádí s vdanou ženou. Thomas se Marie ptá, proč šla na potrat.
- XXVII. Berlín, ulice (záběry 85–87). Sophii zastavuje její kamarád André a svěřuje se jí, že se s ním čerstvě rozešla jeho přítelkyně. Sophie pomůže Andrému dostat se do domu, kde jeho přítelkyně bydlí, když se do zvonku ohlásí jako pošťačka.
- XXVIII. Kavárna (záběry 88–89). Sophie čeká na Valerii. Vedle ní sedí u stolu mladík a čte noviny. Mladík požádá Sophii o cigaretu a dá se s ní do řeči o jejím půlročním pobytu v Římě.
- XXIX. Paluba dopravní lodi; vlakové nádraží (záběry 90–92). Valerie odjíždí na pohřeb otce. Při návratu zpět ji na nádraží čeká Thomas.
- XXX. Pokoj; pohled z okna na strom (záběry 93–94). Na zdi pokoje vidíme černobílou fotku malé Valerie a jejího otce. Poslední záběr evokuje týž záběr stromu z Paříže; rovněž znovu slyšíme zpěv ptáků.

Izolované postavy: MŮJ POMALÝ ŽIVOT

V celé filmografii Angely Schanelec pravděpodobně nenajdeme jiný snímek, v němž by se vyskytovalo takové množství postav. Postavami přitom v tomto kontextu nemyslím pouze protagonisty snímku, kteří se objevují v řadě scén, ale také postavy, na které narážíme třeba jen jednou, častokrát pouze v dialogích. Od prvních scén přitom MŮJ POMALÝ ŽIVOT vzbuzuje očekávání ohledně toho, zda se zmiňované postavy ve filmu objeví, případně jakou budou mít úlohu v dalším dění. Tato očekávání snímek naplňuje jen částečně, a vytváří tak neuzavřenou strukturu, poznamenanou četnými redukcemi. Řada postav nakonec představuje jen volné motivy, které až do konce zůstávají „nudnou“ součástí všednodenních rozhovorů.

Hned v úvodní scéně filmu (I) se z rozhovoru Sophie a Valerie dozvídáme o pěti postavách, které tím či oním způsobem souvisí s životy obou dívek. Sophie vykládá o svých rodičích, kteří se od sebe odloučili: otec se z domu odstěhoval pryč, matka se chystá na výlet do Francie. Domácí konflikt se dotkl také jejich uklízečky Sonji — Sophiin otec chce, aby šla uklízet do jeho nového bytu, matka je pochopitelně proti. Svěho otce poté zmíní také Valerie, když nahlas uvažuje o tom, že si od něj do Berlína nechá přivést svůj klavír. Sophie nakonec nad pohárem zmrzliny přemýšlí, koho pozve na svůj večírek na rozloučenou před odjezdem do Itálie, a rozpovídá se o svém kamarádovi Gregorovi.

Z těchto pěti postav se přitom snímek znovu vrátí jen k jedné z nich, Valeriinu otci, kvůli kterému dívka podniká celkem dvě cesty na jih Německa. Nejprve otce navštěvuje

v nemocnici, kde je po mrtvici hospitalizován, a podruhé, když otec umírá, odjíždí na jeho pohřeb. Paradoxní je, že ačkoli má Valeriin otec na následující směřování děje poměrně zásadní vliv, ze zmíněných pěti postav dostává v dialogích jednoznačně nejméně prostoru. Dozvídáme se pouze o jeho existenci, a to jen díky tomu, že Valerie hovoří o svém klavíru.

O ostatních postavách naopak z rozhovoru obou dívek získáváme nepoměrně více informací. Uklízečka Sonja má raději Sophiina otce než její matku. Dívky se navíc poměrně dlouho přou o to, jakého je Sonja původu: Sophie si myslí, že je Polka, Valerie si je naopak jistá, že pochází z Ruska. Kamaráda Gregora pak Sophie popisuje jako případného Valeriina nápadníka: pracuje jako stylista, jenže měří jen metr padesát a má příliš svalnaté tělo, takže požadavkům jemné intelektuálky nevyhoví.

Ačkoli bychom na základě tohoto relativně podrobného popisu nejrůznějších vlastností a charakteristik mohli očekávat, že postavy budou v dalším dění hrát důležitou roli, již se s nimi znovu nesetkáme. Místo toho snímek následně vpravuje do děje (ať už přímo, nebo zprostředkovaně skrze dialogy) další postavy, z nichž většina opět nepřesáhne hranice jedné scény. Thomasova známá Linda vzrušeně vykládá o své sestře, která se jí do bytu nastěhovala se svým africkým manželem (VIII). Sophiin kamarád André si stěžuje na svoji (bývalou) partnerku, která se s ním čerstvě rozešla a není ochotná se s ním vůbec bavit (XXVII). Obecně lze říct, že tyto osamocené, se životem nespokojené postavy spojuje téma mezilidských problémů a zpretrhaných vazeb. Je to ale zároveň postradatelnost a osamocenosť těchto figur na rovině formálního uspořádání, skrze kterou nám snímek zprostředkovává jejich zkušenost.

Nudné události: MŮJ POMALÝ ŽIVOT

Odtud můžeme plynule přejít k událostem, které s postavami úzce souvisejí. A jak je patrné z přiložené segmentace, také v případě událostí lze vypočítat podobný nepoměr jako v případě postav. Zatímco na rovině fabule (zejména to, o čem postavy hovoří) je ve filmu událostí relativně mnoho, na úrovni syžetu (co ve filmu skutečně vidíme) naopak relativně málo. Očekávání, která v nás snímek ve vztahu k událostem vzbuzuje, se přitom často překrývají s očekáváním samotných postav. Pokud jde o událost, k níž se protagonisté předem slovně upínají, je pravděpodobné, že ji nakonec neuvidíme. A obráceně, události, které ve filmu sledujeme, obvykle přicházejí bez jakékoli minulé verbální nářky.

Zmiňovaný půlroční pobyt Sophie v Římě je v tomto ohledu zřejmě nejtypičtější. Nakonečně Sophiiny úvahy nad tím, jaké to asi v Itálii bude, prozrazují, že jde o událost, která má velký význam nejen pro ni, ale potenciálně také pro samotný film. V souladu s následným dívčím roztrpčením, že během celých šesti měsíců nakonec nezažila nic výjimečného, se ani my spolu s ní do ciziny nepodíváme. Událost místo toho ve filmu rezonuje pouze zprostředkovaně ve dvou paralelních rozhovorech (I a XXVIII), v nichž kontrast mezi očekáváním a následným zklamáním vyplývá čistě ze Sophiina projevu. Obdobně film zachází s rodinnou dovolenou Marie, Alexandra a Clary na Sardinii. Plánovaný výlet nejprve Marie a Alexander rozebírají ve scéně v restauraci (V). Poté již sle-

dujeme jen rozmrzelé reakce obou manželů po návratu, když je Valerie s Thomasem vyzvedávají na letišti (XVI).

Jindy si postavy nějakou událost naplánují, ale nakonec k ní vůbec nedojde. Johanna, kamarádka Marii, například poprosí Thomase, zda by mohl posoudit její fotografický talent (VII). Thomas dá Johanně svoje telefonní číslo a řekne jí, aby se mu ozvala. Když se o několik měsíců později oba setkávají na svatbě Marii (XXVI), Johanna Thomasovi v krátkém mimoobrazovém dialogu připomene, že její zájem o konzultaci stále trvá. Snímek tak zdůrazní, že společné setkání dosud neproběhlo a zůstalo pouze na hypotetické rovině. Z možné události fabule se stal motiv, který neopustil rovinu dialogů.

Pokud se naopak postavy „dávají do pohybu“ nebo se spolu setkávají, obvykle se tak děje překvapivě, náhodou a bez předchozího upozornění. Nejvýraznější událostí v tomto ohledu je bezpochyby Valeriina cesta na jih Německa za nemocným otcem. Dějová odbočka, která naruší původní Valeriiny plány zůstat přes léto v Berlíně, přitom tvoří v rámci filmu nezvykle soudržný syžetový blok (XVIII–XXIII), přerušený pouze jednou poměrně krátkou scénou z Berlína (XXII), v níž nicméně Valerie figuruje alespoň zprostředkovaně, když telefonuje Thomasovi. Stejně jako pro Valerii, také pro nás je vážný zdravotní stav jejího otce — a následná vynucená cesta mimo Berlín — překvapením. Výskyt významné události tak znovu podvrací naše očekávání. Tentokrát ale proto, že přichází navzdory tomu, o čem spolu do té chvíle postavy hovořily.

Prostřednictvím těchto kontrastů na úrovni událostí a jejich reprezentace v syžetu jako by snímek vyjadřoval to, co v souvislosti s nimi zažívají samy postavy. Události, kterým předem přikládáme význam a vidíme v nich potenciál dalšího vývoje, nakonec žádnou výraznější změnu nepřinesou. A naopak, události, které předvídat nedokážeme, se nakonec ukáží být transformativní. Snímek přitom znovu využívá polaritu redundance a redukce, kdy první typ událostí je v dialozích výrazně reflektován, ale v syžetu se jinak neobjevuje, a obráceně.

Zahlazování časových a prostorových elips: MŮJ POMALÝ ŽIVOT

Z předchozích odstavců mimo jiné vyplynulo, že některé potenciálně důležité události, jako Sophiin pobyt v Římě nebo dovolenou Mariiny rodiny, snímek vůbec neukazuje. Zároveň vzniká dojem stagnace a nehybnosti — zredukování potenciálně významné události na rovinu dialogů v tomto případě podtrhuje její výslednou bezvýznamnost nebo zklamané očekávání, jež zažívají postavy. Jak je to ale v případě, kdy protagonisty sledujeme „v pohybu“, tedy zejména na nejrůznějších cestách mimo domov? Také tady film pracuje s časovými a prostorovými elipsami, jenže způsob, jakým je stylisticky ztvárňuje, jejich existenci potlačuje. Alespoň v prvních chvílích se tak může zdát, že ve skutečnosti k žádnému skoku v čase nebo prostoru vůbec nedošlo. V přechodech, které jsou výrazně diskontinuální, tak snímek záměrně navozuje zdání kontinuity. Navzdory dramatickému pohybu na úrovni vyprávění opět přichází efekt setrvávání na místě.

K zahlazení časového a prostorového skoku předně dochází na přelomu dvou syžetových bloků. Na konci prvního z nich sledujeme Thomase, jak se svým synem Louistem tráví čas v Berlíně (X) — nejprve oba vidíme v knihupectví, poté jak spolu ve velkém celku



obr. 1



obr. 2



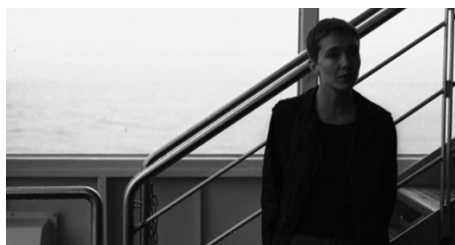
obr. 3



obr. 4



obr. 5



obr. 6

kráčí po rušné ulici (obr. 1). Následuje polocelek, v němž Thomas kupuje u pokladny lístek do kina (XI). Kontinuitu s předchozím záběrem udržuje jak prostředí centra města, tak namodralé svícení, kterým snímek signalizuje dobu (letního) večera (obr. 2).

V zadním rozostřeném plánu se však dva mladí Francouzi, opření o zeď, domlouvají na tom, kdy si chlapec může do dívčina bytu přijít vyprat prádlo. Na konci záběru pak k pokladně přichází další mladá dívka, která si o lístek opět řekne francouzsky. Že jsme se zničehonic ocitli v Paříži, definitivně potvrdí až přespršití záběr, v němž Thomase poprosí o fotku asijský turista a anglicky na rozloučenou omluvně pronese: „Díky, nemám tu v Paříži žádné známé.“ Důvod Thomasovy cesty, o které se film předem nezmiňuje, pak vychází najevo až v další scéně, ve které se Thomas, už zpět v Německu, schází v Berlíně se svým kolegou. Z jejich hovoru vyrozumíme, že Thomas měl v plánu udělat v Paříži rozhovor s jedním starým mužem, zřejmě významným umělcem. Záměr ovšem nevyšel, když mu muž na místě odmítl cokoli říct. Snímek tedy Thomasově cestě věnuje celý syžetový blok, jenže na úrovni stylu nejprve potlačuje, že se vůbec uskutečnila.

K obdobné strategii snímek přistupuje také ve scénách uvnitř ucelených syžetových bloků, konkrétně například během Valeriiny návštěvy jižního Německa. Nedaleko nemocnice,

kde leží její otec, se Valerie setkává se svým bratrem Benem. Spolu pak odjíždějí autem pryč, zřejmě k Benovi domů.³¹⁾ Po cestě, kterou dlouho sledujeme zevnitř auta, mimo jiné sourozenci probírají, zda jejich otec zemře (obr. 3). Následují dva záběry: velký celek, v němž sledujeme Benovo auto projíždět krajinou německého venkova, a polodetail z kupé jedoucího vlaku, ve kterém si neznámá postarší žena maluje obličej. Poté se znovu ocitáme uvnitř jedoucího auta, které na cestě maloměstem zastavuje u železničního přejezdu (obr. 4).

Tato sekvence je matoucí i pro svou okázalou diskontinuitu: Kdo je žena ve vlaku, jak souvisí s příběhem Valerie, Bena a jejich otce a proč nám ji film ukazuje právě teď? Pro nás je však v tuto chvíli podstatné, že snímek zde současně vytváří zdání kontinuity v rámci záběrů z jedoucího auta. Přestože to může vypadat, že jde v obou případech o stále tutéž jízdu autem, kterou spolu započali Valerie a Ben, ve skutečnosti se jedná o dvě odlišné, samostatné jízdy, jež od sebe dělí blíže nespecifikované množství času (může jít o desítky minut, několik hodin nebo také celý den). Ve druhém záběru z auta totiž ve voze nesedí oba sourozenci, ale pouze Valerie, která — jak následně zjišťujeme — vyrazí kontaktovat právě onu ženu z vlaku, otcovu milenkou.

Zjevnou elipsu přitom snímek opět potlačuje stylistickými prostředky. Zatímco v prvním záběru kamera zezadu snímá jak sedadlo řidiče, na kterém sedí Ben, tak sedadlo spolujezdce, na kterém sedí Valerie, ve druhém záběru vidíme pouze ruku na volantu. Právě při pozornějším pohledu na ruku, která se nachází v levém dolním rohu rámu, se můžeme dovědět, že došlo k předem nesignalizované změně situace: delikátní zápěstí naznačuje, že auto už neřídí muž (Ben), ale žena (zřejmě Valerie). Jde přitom v tuto chvíli o jediné vodítko, které ukazuje, že muselo uplynout větší množství času, než by se mohlo zdát. V záběru tentokrát absentuje i zpětné zrcátko, v němž bychom mohli zachytit obličej řidiče. Stylistická kontinuita (obdobný typ záběru, totožný interiér auta, velmi podobné exteriéry, stejné barevné ladění kompozice) navíc nedává důvod se domnívat, že by se od minula odehrály jakékoli zásadnější změny. Snímek tak znovu dělá okázalé temporální skoky a zcela vynechává některé události (Ben s Valerií dojeleli do cíle, Valerie sama vyrazila na další cestu autem...), ale tyto vysoce eliptické přechody umně maskuje.

Tytéž postupy pak najdeme i na úrovni dvou navazujících záběrů, kdy je elipsa pouze časová a místo zůstává zachované. Takovou zkratku obsahuje scéna, v níž Valerie na palubě trajektu cestuje z Berlína na jih Německa (XVIII). V jednom ze záběrů vidíme zády k nám neznámého muže, jak si opřený o karoserii auta čte noviny. Valerie v zadním plánu nejprve postává opřená o zábradlí lodních schodů a ke konci záběru pomalu vychází levou stranou z rámu pryč (obr. 5). Další záběr jako by Valerii následoval: v bližším rámování ji nejprve vidíme dokončit pohyb a opřít se znovu o zábradlí na místě, ke kterému předtím směřovala (obr. 6). Vzápětí se ale Valerie, s pohledem upřeným mimo záběr, zeptá: „Prosím vás, ty noviny, které jste četl...“ Na to slyšíme muže odvětit, že noviny již bohužel vyhodil.

Mezi těmito dvěma záběry tak evidentně musel uběhnout dostatek času na to, aby muž stihl noviny dočíst, vyhodit je a vrátit se zpět. Střih, který se zdánlivě řídí návazností Valeriina pohybu, ale tuto temporální mezeru opět zahlazuje. Až v kontrastu s dialogem, jenž nemá ve filmu jinou funkci, vyjde najevo nesoulad mezi stylem a vyprávěním — tempo „reálného života“ je zřetelně pomalejší, než se nám ze sledování filmu zdá.

31) Cíl jejich cesty není ve filmu artikulován explicitně ani náznakem.

Dynamický herecký projev: MŮJ POMALÝ ŽIVOT

Doteď jsem popisoval, jakým způsobem se film MŮJ POMALÝ ŽIVOT snaží dostat svému názvu a tlumit jakékoli náznaky dynamického vývoje. Mnohé postavy často nezasahují do dalšího dění, ale jsou izolovány do samostatných scén a všednodenních dialogů. Potenciálně dramatické události film okázale vynechává, a naopak zdůrazňuje zklamání a stagnaci, kterou v souvislosti s nimi protagonisté zažívají. A když konečně sledujeme postavy na cestách a v pohybu, dynamiku těchto přesunů snímek zbrzdí zahlazováním časoprostorových mezer a matoucím zacházením s kontinuitou a diskontinuitou. Nyní se chci ale naopak věnovat oblastí, ve které v tomto snímku k výraznému dynamickému pohybu prokazatelně dochází — hereckému projevu.

Navzdory relativně velkému množství postav, které se ve filmu více či méně objevují, můžeme Valerii označit za hlavní hrdinku příběhu. Detail její tváře je prvním záběrem filmu. Když Valerie odjíždí za svým otcem, spolu s ní opouštíme Berlín a na této cestě ji poměrně dlouho sledujeme. Jako jediná z postav Valerie získává „privilegium“ voiceoveru, který celý snímek uzavírá. Spolu s Valerií navíc prožíváme tragickou událost — nemoc a později smrt jejího otce. Dramatický potenciál této události nicméně film znovu systematicky tlumí. Při Valeriině návštěvě nemocnice je postava jejího otce skryta za sklo, v němž se odráží koruny stromů. Otcův pohřeb nevidíme; jsme o něm pouze zkratkovitě zpraveni prostřednictvím Valeriiny závěrečné voiceoverové promluvy. Přesto je však Valerie postavou, která v průběhu filmu prochází výraznou, byť jen krátkodobou transformací. Tato transformace přitom neustí z dramatických událostí, jež hrdinka zažívá, ale místo toho se odehrává na úrovni charakterizace postavy, a především na úrovni jejího nonverbálního vystupování.

Herecký projev postav ve filmech Angely Schanelec můžeme obecně řadit mezi jeden z typických rysů utvářejících estetiku redukce. Režisérka záměrně vede herce k umírněnému projevu, který může působit monotónně, ale spíše se zakládá na drobných změnách mimiky a promyšlené řeči těla. Také z tohoto důvodu bývá Schanelec označována — a sama se k tomu hlásí — za následovkyni metod Roberta Bressona, včetně jeho pojetí herců-modelů.³²⁾ Jak nicméně vyplývá z následujících odstavců, v MĚM POMALÉM ŽIVOTĚ (stejně jako ve valně většině svých dalších filmů) se režisérka nekompromisností Bressonových filmů zdaleka neblíží. O poznání častěji Schanelec pracuje s vyškolenými herci, kteří obvykle pocházejí — stejně jako ona — z divadelního prostředí. Určitou míru herecké stylizace³³⁾ doplňuje důraz na realistické vykreslení figur, jejichž drobná gesta a subtilní tělesné i verbální projevy ukazují na jejich povahové vlastnosti.

Právě Valeriin naturel přispívá k tomu, že projev její herecké představitelky Ursiny Lardi je zasažený redukcemi ještě výrazněji než v případě dalších herců. Úspornost výra-

32) Principy své autorské metody Bresson artikuloval ve své knize *Poznámky o kinematografu* (Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha: Dauphin 1998). Bresson do svých filmů neobsazoval vyškolené herce, ale neherce, které nazýval *modely*. Expresivitu jejich projevu přitom omezoval na minimum a věřil, že jedině tak vyjde najevo jejich přirozená podstata. Příbuznost Angely Schanelec s Bressonem vystoupila do popředí zejména v souvislosti s jejím zatím posledním snímkem *CESTA SNŮ*, v němž je inspirace francouzským filmařem zcela zjevná. Jordan Cronk, Interview: Angela Schanelec. *Film Comment*, 3. 1. 2017. Dostupné online: <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-angela-schanelec/>>, [cit. 20. 1. 2018].



obr. 7



obr. 8



obr. 9

zu a nízká míra expresivity tak není daná jen režisérčiným vedením, ale faktem, že Valerie je tichá, spíše introvertní, lehce zakřiknutá mladá žena, která vůči vnějšímu světu převážně zaujímá defenzivní postoj. Její strnulé držení těla, kdy napjatou šíjí ještě zdůrazňuje kraťounký sestřih, prozrazuje neustávající vnitřní napětí (obr. 7). Valerie má také ve zvyku chránit se před svým okolím obrannými pozicemi svých rukou, které vsedě skládá pod sebe nebo je přes sebe nejrůznějším způsobem kříží (obr. 8).

Rozpačitá gesta hrdinky rovněž doprovází její promluvy, obzvláště v chvílích, kdy se sama zřejmě cítí před ostatními neadekvátně nebo trapně. Takto reaguje například ve scéně v restauraci (V), když Alexanderovi a Marii, kteří se chystají na Sicílii, vysvětluje, proč ji neláká vyjet na dovolenou. „Bylo to pro mě vždycky stresující,“ říká Valerie o svých výletech a zajiždí přitom rukou pod stůl, patrně aby se poškrábala na noze. Význam zvláštních obranných pohybů, které značí hrdinčinu nejistotu a uzavřenost, tak podtrhují i její výroky. V nich se Valerie kromě jiného sama přiznává k tomu, že ji žádné velké dobrodružství neláká a nejraději tráví čas doma.

K Valeriině charakteristické fyzické strnulosti, která jako by odrážela i její podobně rigidní přístup k životu, přitom snímek nabízí jeden nečekaný výrazný kontrast. Ten přichází ve scéně, v níž Valerie při své návštěvě jižního Německa zavítá spolu s bratrem na tamní vesnickou diskotéku. Hlasitá hudba sourozence vyprovokuje ke zběsilému tanci na prázdném parketu — Valeriina strnulost je tatam a místo ní přichází divoké pohyby rukou i celého těla, při nichž se dívka chvilkově dostává i mimo rám záběru, posléze se vrací a pokračuje v křepčení (obr. 9).

Zhruba dvou a půl minutový plynulý záběr je tak jedinou scénou, v níž Valerie vystupuje ze své ochranné ulity a oddává se zcela spontánnímu pohybu. Šok z nezvykle dyna-

33) Srov. M. Abel, c. d., s. 111–150.

mického pohybu, který ještě akcentuje rázná rocková hudba, zároveň tvoří emocionální vrchol snímku, v němž jsou jinak systematicky bržděny jakékoli dramatické posuny. Tohoto „výbuchu pohybu“, který podle ní funguje jako „ostrý kontrast k celkově letargickému tempu filmu“, si ve své studii všímá také Olivia Landry.³⁴⁾ Chápe jej přitom jako součást nenarativní poetiky atrakcí, která se zde v aktualizované podobě propisuje do uměleckého snímku ovlivněného modernistickou tvorbou. Spíše než opozice narace — atrakce, kterým lze tyto taneční výjevy uchopit na úrovni řady dalších filmů berlínské školy, se ale pro snímek MŮJ POMALÝ ŽIVOT ukazuje znovu klíčová polarita redukce — redundance. Právě v této scéně na diskotéce sledujeme v porovnání se zbytkem filmu nadbytečný, excesivní pohyb, který však snímkem není jakkoli bržděn nebo zpomalován.

Pozvolný a dynamický pohyb kamery: ODOLEDNÉ

Jak vyplynulo z analýzy MÉHO POMALÉHO ŽIVOTA, v tomto filmu významně figuruje pohyb postav na úrovni vyprávění (náhlé cesty, přesuny v prostoru a čase). Snímek přitom tento pohyb systematicky tlumí, ponechává jej pouze ve formě dějového příslibu nebo svým stylem zahlučuje, že k němu vůbec došlo. Jak je to ale v případě režisérčiných filmů, které s tímto typem pohybu nepracují, odehrávají se převážně na jednom místě, navíc v krátkém časovém rozmezí několika dnů či hodin? Jsou pak tyto snímky statictější než ostatní autorčiny filmy, nebo se práce s pohybem o to více projevuje na jiných estetických rovinách díla?

Výraznou časoprostorovou soudržností se vyznačuje například ODOLEDNÉ. Film volně inspirovaný divadelní hrou RACEK ruského dramatika A. P. Čechova se odehrává během několika letních dnů, povětšinou v prostředí dvojdomku u jezera na tiché periferii. Protagonisté ve svém sídle tráví většinu času, a když občas podnikají krátký výlet do nedalekého města, snímek to s dostatečným předstihem předznamenává. Mladý začínající spisovatel Konstantin a jeho bývalá láska, sousedka Agnes, spolu doráží do centra poté, co je v několika dlouhých, po sobě jdoucích záběrech sledujeme vycházet z domu a míjet autobusovou zastávku. Následné skupinové vyjíždě autem, které se kromě Konstantina účastní i jeho matka Irina — úspěšná divadelní herečka, jeho churavějící strýc Alex a malá sousedka Mimmi, zase předchází relativně dlouhé dohady o tom, kdo pojedje a kdo zůstane doma.

Ještě než začala ODOLEDNÉ natáčet, vnímala Angela Schanelec podle svých slov tuto fixaci příběhu na jedno místo jako obrovskou změnu. „Dosud jsem dělala filmy, v nichž jedna lokace střídala druhou. Během psaní scénáře [k filmu ODOLEDNÉ] jsem si proto neustále říkala: ‚Tak kdy přijde ten skok?‘ Pořád jsem čekala, až děj odskočí někam jinam,³⁵⁾ uvedla režisérka. Výrazné omezení pohybu na úrovni vyprávění nakonec vykompenzoval dynamičtější styl snímku. Jinde řekla: „Chtěla jsem být blízko postavám ve chvílích, kdy spolu hovoří. Množství detailních záběrů a jejich délka vyústily v množství pohybů kamery. To se stalo rozhodujícím pro rytmus celého fil-

34) Olivia Landry, Dance and Theatricality of Berlin School Cinema. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 89, 2014, č. 1, s. 3.

35) Interview Angela Schanelec und Reinhold Vorschneider. *Revolver* 2015, č. 33. Dostupné online: <<http://www.revolver-film.com/hefte/heft-13-schanelec-vorschneider/>>, [cit. 20. 1. 2018].



obr. 10



obr. 11

mu.³⁶⁾ Konkrétně tedy v ODPOLEDNI vystupují do popředí signifikantně užívané stylistické prostředky, detaily a polodetaily, hudební motivy a pohyby kamery a postav. V rámci těchto prostředků pak ve filmu dochází k nejdramatičtějším posunům.

Výstižně si charakter těchto posunů můžeme ilustrovat na tom, jak v ODPOLEDNI funguje blízké rámování v kombinaci s pohybem kamery. S detailními záběry, které často postavy ukazují ve vzájemném rozhovoru, zde Schanelec pracuje specifickým způsobem, v němž zcela absentuje konvenční postup záběr/protizáběr. Mezi jednotlivými účastníky dialogu se snímek přesouvá buď stříhem, nebo častěji pozvolným přerámováním kamery. Právě tato přerámování, při nichž kamera volně pluje prostorem často nezávisle na tom, kdo zrovna hovoří, konstituují určitý stabilní typ pozvolného pohybu. Současně však v jedné vzácně dramatické scéně dochází k nečekanému zesílení či akceleraci těchto stylistických postupů.

Zmíněná scéna přichází krátce po emotivním dialogu Konstantina a Agnes. V něm se postupně dozvídáme, že oba bývalí milenci k sobě stále chovají určité city, ale z různých důvodů se zdráhají je projevit. Poté vidíme zjevně rozrušenou Agnes, kterou u východu z domu na zahradu zastaví právě dorazivší Irina se svým novým partnerem Maxem. Irina navrhně, aby šli všichni společně k jezeru, a odejde se nahoru převléct. Když pak v letních šatech schází opět dolů, zahlédne Konstantina stát u kuchyňské linky s nožem v ruce. „Co to děláš? Harakiri?“ zeptá se Irina. Na svoji otázku nedostane odpověď, rozeběhne se ke svému synovi, vytrhne mu nůž z ruky a sama se přitom pořeže.

Vyhrocenou scénu snímek podtrhuje nečekaným, v kontextu celého filmu ojedinělým zesílením ustavených stylistických postupů. Nejprve pozorujeme v polodetailu Irinu, její pohled směrem ke Konstantinovi a postupnou proměnu jejího výrazu. Irinin úprk ke kuchyňské lince pak kamera sleduje nezvykle rychlým přerámováním, jež nás přenáší blíže k centru dění (obr. 10 a 11). Tento stylistický extrém přitom doprovází i náhlá proměna funkce mimoobrazového prostoru, který se z dějiště každodenních banálních dialogů najednou stává dějištěm dramaticky vypjaté akce. Tytéž postupy (pohyby kamery, polodetaily), které doteď tvořily stabilní systém, se v otevřeně konfliktním momentu mění ve zprostředkovatele chaotické situace.

Styl filmu ODPOLEDNE je komplikovanější, než z těchto stručných analytických poznámek vyplývá, a našli bychom v něm další odchylky, ve kterých se snímek nečekaně dává „do pohybu“. Postupy, které bychom mohli chápat jako narušení klasických mainstreamo-

36) Arsenal — Institut für Film und Videokunst e.V., Berlinale Forum: Nachmittag. Dostupné online: <http://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2007/3132_nachmittag.pdf>, [cit. 20. 1. 2018].

vých norem (odmítání záběrů/protizáběrů), jež navíc demonstruje neschopnost hrdinů spolu komunikovat, jsou však znovu především důležitou součástí dynamického vývoje filmu. Místo zbrzděného pohybu kamery i postav ve vypjaté scéně náhle přichází zrychlený pohyb, v němž se jindy osamostatněné stylistické prostředky plně podvolují probíhajícímu dramatu.

Inscenované figury na autentickém letišti: ORLY

Snímek MŮJ POMALÝ ŽIVOT koncentroval sérii pohybů a protipohybů zejména do roviny vyprávění. ODPOLEDNE oproti tomu soustředilo svoji pohybovou dynamiku do oblasti stylu. Film ORLY, který se z velké většiny odehrává v útrobách titulního pařížského letiště, pak oba tyto přístupy vcelku rovnoměrně kombinuje a s pohybem na úrovni postav pracuje ve vyprávění i stylu.

ORLY se zaměřuje na několik postav, které tráví čas čekáním na odlet a jejichž životy se přitom v průběhu několika hodin více či méně prolínou. Vincent se na letišti náhodou seznámuje s Juliette. Matka cestuje s dospívajícím synem Benem na pohřeb jeho otce. Mladý pár německých turistů na dovolené zažívá — aniž by si to zřejmě uvědomoval — první záchvěvy nevyhnutelného konce svého vztahu.

Určitou staticnost vyčkávajících postav na jedné straně znovu vyvažuje akcentovaný pohyb v oblasti stylu. Tentokrát snímek zužitkovává prostředí letiště, kde Schanelec natáčela za běžného provozu. Kameraman Reinhold Vorschneider přitom používal teleobjektivy, aby mohl herce snímat z dálky a nezasahoval tak příliš do každodenního chodu letištní haly. Mezi protagonisty volně proudí davy „autenticky“ zachycených turistů, kteří až na výjimky do inscenovaného děje nijak nezasahují.

Právě tato tenze mezi autentickým prostředím rušného pařížského terminálu a inscenovaným dramatem, jež se v něm odehrává, slouží jako výchozí bod pro dynamické zacházení s postavami. Snímek totiž na několika místech záměrně stírá rozdíl mezi tím, co se jeví jako takřka dokumentárně zachycený letištní ruch, a tím, co je součástí předem připraveného scénáře.

Některé z ústředních postav se tak nenápadně vynořují z toku kolemjdoucích, aniž bychom je — alespoň při prvním zhlédnutí filmu — mohli rozpoznat jako jedny z protagonistů. Například ve scéně, v níž se Juliette poprvé na lavičce dává do řeči s Vincentem, se Ben se svojí matkou nachází za nimi, ve venkovním prostoru za skleněnými dveřmi letiště (obr. 12, šipkami zvýraznil OP). Protože je ale vidíme poprvé a neslyšíme jejich dialog, považujeme je, stejně jako skupiny lidí procházejících v předním prostorovém plánu, za náhodně zachycené návštěvníky terminálu. Nedlouho poté pak podobným způsobem vstupuje do filmu dvojice německých turistů, kteří zprvu zády ke kameře, obtěžkaní zavazadly, procházejí kolem telefonujícího Vincenta.

ORLY navíc paralelně uvádí protagonisty do pohybu i na rovině vyprávění. Jednotlivé dvojice postav dostávají prostor v různých částech filmu, různě se od sebe oddělují a některé z nich po určité době z děje zcela mizí. Vincenta a Juliette takto například ztrácíme již ve 32. minutě filmu. Naopak pár německých turistů slyšíme poprvé promluvit až v druhé polovině snímku. Postava krátkovlasé pracovnice za přepážkou mezitím prochází syžetem v krátkých scénách, oddělených nepravidelnými časovými intervaly.



obr. 12

ORLY tak tímto způsobem vytváří nejistotu ohledně toho, které z postav zasáhnou do děje, v jakém čase, na jak dlouho a do jaké míry. Je to jen jeden z prostředků, jímž film dynamizuje probíhající děj, který se, podobně jako ostatní režisérčiny snímky, převážně odehrává v ležérním tempu nevzrušivých konverzací a každodenních, zdánlivě banálních scén.

Závěr

Zmíněným postupům, jež v různých obměnách, intenzitách a variacích prochází napříč tvorbou Angely Schanelec, lze na jednu stranu rozumět jako ústřednímu rysu režisérčiny autorské poetiky. Určující roli systematického marginalizování (zbrždění, upozadování) a zdůrazňování (akcelerování, uvolňování) pohybu ostatně potvrzuje i autorčin zatím poslední snímek CESTA SNŮ. To je pozoruhodné i proto, že film v jistých ohledech znamená odklon od režisérčiny předchozí tvorby.

Schanelec se v CESTĚ SNŮ vůbec poprvé velmi věrně až epigonsky drží bressonovského stylu inscenování herecké akce. Nemůžeme tak již mluvit o uměleckém realismu, typickém pro její předchozí filmy, ale o ryzí stylizaci, která se projevuje modelovým, toporným projevem postav. Další poměrně radikální posun se odehrává v časovém trvání syžetu, který začíná v Řecku poloviny 80. let a následně po přesunu do Berlína postupně pokračuje až do současnosti. Tyto masivní časové posuny nicméně neprobíhají skokově, ale podobně jako v MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ jsou naopak filmem umně maskovány. Vnímání rychle plynoucího času přitom mimo jiné zbrzdí i to, že ústřední dvojice protagonistů, Kenneth a Theres, se po celou dobu vůbec fyzicky nezmění. I poté, co uplyne několik desetiletí, je hrají titíž herci. Posuny navíc snímek nezdůrazňuje ani odlišnou stylizací na rovině líčení nebo kostýmů — hrdinové vypadají, jako by nezestárli, nosí stále stejné oblečení. Navzdory určitým rozdílům tak podobně jako v režisérčiných dřívějších filmech snímek řídí dynamika vzájemně protichůdných pohybů, kdy tentokrát výjimečně rychlý pohyb napříč velmi dlouhým časovým rozpětím vyvažuje téměř až statická práce s vzezřením postav i jejich neměnným hereckým projevem.

Kdybychom se naopak měli vrátit k rané tvorbě Angely Schanelec, snímkům jako MÍSTO VE MĚSTECH (1998) nebo ŠTĚSTÍ MÉ SESTRY (1995), mohli bychom v nich vypořádat spíše zárodky později jasně identifikovatelné autorčiny poetiky. Typické časoprostorové elipsy již ve filmu MÍSTO VE MĚSTECH doprovázejí hrdinčiny cesty do zahraničí, ale s ohledem na pohybovou dynamiku netvoří podobně komplikovaný, soustředěně budovaný systém, jako je tomu například v MÉM POMALÉM ŽIVOTĚ. Dlouhé, přerývané promluvy

ústřední protagonistky filmu *ŠTĚSTÍ MÉ SESTRY* jednoznačně určují rytmus snímku, ale výrazněji přitom nevzbuzují očekávání ohledně budoucího vývoje vztahů a osudů postav.

Podrobnější zkoumání autorské poetiky Angely Schanelec nicméně přináší nuancovanější pohled nejen na uvažování o filmařích berlínské školy, ale také na smýšlení o pomalé kinematografii jako takové. Přínejmenším v případě pomalých snímků této režisérky totiž vychází najevo, že strohý, reduktivní styl pomalých filmů není nutně určován pouze svým radikálně kontrastním vztahem k normám mainstreamové, takřikajíc rychlejší kinematografie. Jde zároveň o součást komplexních, vzájemně rozporných pohybů, jež zásadně utváří účinek, který tyto filmy navozují, a to aniž bychom jej museli nutně chápat politicky. Je to důkaz, že ona *pomalá kinematografie* neznamená pouze filmy vzpurně zdlouhavé, ale že jejich pohyb může mít řadu různých fází a rychlostí. A že tyto různé fáze a rychlosti ve výsledku mohou vzbuzovat minimalistickou, a přesto intenzivní diváckou odezvu.

Analyzované filmy:

Můj pomalý život (Německo, 2001)

Původní název: Mein langsames leben. **Režie a scénář:** Angela Schanelec. **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Střih:** Bettina Böhrer, Angela Schanelec. **Hrají:** Ursina Lardi, Andreas Patton, Anne Tismer, Wolfgang Michael, Sophie Aigner, Clara Enge, Nina Weniger, Devid Striesow, Angela Schanelec, Rüdiger Vogler ad. **Produkce:** Schramm Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). **Distribuce:** Peripher.

Odpoledne (Německo, 2007)

Původní název: Nachmittag. **Režie a scénář:** Angela Schanelec. **Námět:** Anton Pavlovič Čechov (divadelní hra *Racek*). **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Střih:** Bettina Böhrer. **Hrají:** Jirka Zett, Miriam Horwitz, Angela Schanelec, Fritz Schediwy, Mark Waschke, Agnes Schanelec, Katharina Linder, Tobias Lenel ad. **Produkce:** Nachmittagsfilm, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). **Distribuce:** FSK Kino & Peripher Filmverleih GmbH.

Orly (Německo/Francie, 2010)

Režie a scénář: Angela Schanelec. **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Střih:** Mathilde Bonnefoy. **Hrají:** Josse De Pauw, Maren Eggert, Natacha Régnier, Bruno Todeschini, Mireille Perrier, Emile Berling, Jirka Zett, Lina Falkner, Marie Carmen De Zaldo, Thomas Bleu ad. **Produkce:** Ringel Filmproduktion, Nachmittagsfilm, La Vie Est Belle Films Associés, Films Boutique, ZDF / 3sat, CinéCinéma. **Distribuce:** Baba Yaga Distribution, Piffel Medien.

Další citované filmy: *Cesta snů* (Der traumhafte Weg; Angela Schanelec, 2016), *Dvacet devět palem* (Twenty-nine Palms; Bruno Dumont, 2003), *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), *Hnědý králíček* (The Brown Bunny; Vincent Gallo, 2003), *Le vent d'est* (Groupe Dziga Vertov, 1970), *Marseille* (Angela Schanelec, 2004), *Místa ve městech* (Plätze in Städten; Angela Schanelec, 1998), *Šťěstí mé sestry* (Das Glück meiner Schwester, 1995), *Zachraň si kdo můžeš (život)* (Sauve qui peut (la vie); Jean-Luc Godard, 1980).

Ondřej Pavlík

Interní doktorand Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Ve svém výzkumu se zaměřuje na českou filmovou kritiku a současnou uměleckou kinematografii. Přispívá do časopisů *Cinepur* a *A2* a do rozhlasového pořadu *Reflexe: Film!* na ČRo Vltava.

SUMMARY

The Films of Angela Schanelec: Between Boredom and Excited Anticipation*Minimalistic Motion In Slow Cinema*

Ondřej Pavlík

The analytical study analyses the films of the German director Angela Schanelec in the context of *slow cinema*. While existing scholarship on slow cinema emphasizes its oppositional relationship to rapidly accelerating contemporary Hollywood cinema and neoliberal capitalism, here the focus is on contradictions within slow films themselves. Drawing upon David Bordwell's analytical poetics of cinema and Bordwell's and Kristin Thompson's neoformalist approach, this study proposes that Schanelec's films are driven by mutually opposed, systematically developed types of *motion* that appear on the level of form and style. More specifically, slow or decelerated motion is often contrasted with unchecked or accelerated motion. As the detailed analysis of *PASSING SUMMER* demonstrates, this film heavily decelerates motion on the level of narration (characters, events, spatiotemporal ellipses), which is then contrasted with a sudden isolated burst of unchecked motion on the level of acting. The following brief analyses of *AFTERNOON* and *ORLY* then illustrate how the interplay of different types of motion changes across Schanelec's oeuvre. *AFTERNOON* features a similar dynamics, this time on the level of style where a stable intrinsic norm, consisting of slow camera movements and close framings, is sporadically challenged by unexpected deviation. Finally, *ORLY* evenly combines diverse types of suppressed and accentuated motion on the level of both form and style. As this study shows, slow films do not have to be exclusively understood as an opposition to an extrinsic dominant film practice. They themselves are full of various exciting oppositions and contradictions.

Na filmové produkci je nestandardní úplně všechno

Rozhovor s Jaromírem Kallistou

Jaromír Kallista (1939) vystudoval v letech 1959–1964 produkci na FAMU. Po epizodě v Armádním filmu působil ve Filmovém studiu Barrandov, a to až do politicky motivované výpovědi začátkem 70. let. V této etapě spolupracoval mimo jiné s Evaldem Schormem, Antonínem Mášou či Ester Krumbachovou. Od roku 1973 se pod vedením Josefa Svobody podílel na úspěchu nových programů Laterny magiky. Zde se rovněž setkal s Janem Švankmajerem, s nímž od roku 1983 pracoval na prvním společném celovečerním filmu *Něco z ALENKY*. Jejich společnost Athanor, s. r. o., založená roku 1992, je činná dodnes, poslední film Jana Švankmajera pod produkčním vedením Jaromíra Kallisty *Hmyz* měl premiéru v roce 2018. Jaromír Kallista vyučuje od roku 1989 na FAMU, je členem Rady Státního fondu kinematografie, FITESu i dalších oborových organizací.

Text rozhovoru s Jaromírem Kallistou vychází z rozsáhlého orálního výzkumu, který probíhal v letech 2013–2017, jehož se kromě autora účastnili ještě Jan Černík, Kristýna Erbenová, Pavlína Illíková a Josef Grmolenský. Velmi cenné byly rovněž informace z obsahově příbuzných inter-

view, které s Jaromírem Kallistou vedl v letech 2008–2011 Vladimír Hendrich pro účely archivace ve Sbírce orální historie NFA.

— — —

Pane Kallisto, jste profesí producentem. Jak se vyvíjely podmínky pro tuto profesi v tuzemském kontextu?

Role producenta se samozřejmě odvíjí od celkového produkčního systému, jenž se u nás sice proměňoval, ale historicky vzato měl základ veskrze studiový. Od 30. let zde bylo několik výroben, které měly profesionální úroveň a na které byla navázána nejen filmařská obec, ale v podpoře rozvíjející se národní kinematografie sehrála podstatnou roli i intelektuální elita, Vladislavem Vančurou počínaje. A už tenkrát zde byly ekonomické nástroje podpory kinematografie ze strany státu, především pod dohledem ministerstva obchodu, na jejichž úroveň, myslím, stále nedosahujeme.¹⁾ Koncem první republiky krystalizoval trend, jenž měl vzor v Hollywoodu, směřující ke vzniku větších a silných studií, jenž byl završen výstavbou Barrandova. Role barrandovských stu-

1) Vyjednávání o kontingentním systému a systému a rozsahu podpor blíže viz Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1956*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze 2016.

dií byla protektorátem vlastně ještě posílena, protože Němci do Prahy přesunuli podstatnou část filmové výroby. Dostavěli ateliéry a dovybavili je moderními technologiemi, mimo jiné tehdy špičkovým zvukovým zařízením. No a vzhledem k relativně nízkým válečným škodám byly téměř všechny tyto výtobytky, ke kterým můžete ještě přiřadit studio Zlín a ateliéry Hostivař, po druhé světové válce v dobré kondici a činily z nás ve středoevropském prostoru kinematografickou velmoc.

Dokonce i znárodnění po druhé světové válce bylo v lecčems progresivní a přínosné, jiná je jistě kapitola po osmačtyřicátém, kdy byl film ideologicky a politicky zneužit a cenzurně pokřiven.²⁾ Odsud je logicky odvozeno, že i poválečný Barrandov byl vlastně socialistickou obdobou studiového hollywoodského systému. Jak ale chcete v socialistickém systému obhájit hollywoodský model? Jednoduchým trikem: Funkce producenta byla prakticky vymazána a i samotné slovo bylo vykládáno pejorativně, kapitalisticky, prvorepublikově. Zásadnější role pak měla připadnout ideologii, která se často převlékala za umění a zdánlivě zesílenou pozici režiséra.³⁾ Ve skutečnosti se pak tento umělecký akcent drolil a rozpouštěl v administrativně-produkční sféře, která získávala větší moc než kdykoliv předtím, a skutečně umělecký, chcete-li, autorský aspekt začal dominovat až s postupujícími 60. lety.

To už jsme u období vašeho aktivního působení v kinematografii. Dokázal byste přiblížit, jaký dopad na vás tehdejší produkční praxe v zestátněné

kinematografii měla, a v čem se naopak vaše osobní pojetí produkce odlišovalo?

Má skutečně profesionální dráha začíná polovinou 60. let, kdy jsem se snažil učit od velikánů našeho řemesla.⁴⁾ Všechny systémové vzorce uplatňované v naší kinematografii se pro mě stávaly spíše vodítkem než mantrou. Naučil jsem se v nich postupně celkem dobře orientovat a později jsem dokázal ovládat i technologii výroby filmu, střihu, zvuku a dokonce i laboratorního zpracování filmového materiálu.

Setkával jste se ve své praxi s cenzurními zásahy?

Na mé pozici byly během 60. let těžko k registrování. Cenzura, původně velmi tvrdá, dostala postupně podobu strejčů z Hlavní správy tiskového dohledu, kteří velmi často nevěděli, co vůbec schvalují. Kontrolovali filmy bez sebemenšího pochopení filmového umění a řemesla. Vzpomínám na ředitele filmového studia Barrandov Vlastimila Harnacha, který musel na schvalovkách pánům z HSTD pouštět hotové filmy. Svými poznámkami a smíchem zcela odvedl jejich pozornost, která by se jinak mohla soustředit na možné ideologické závady díla.

Etapa 60. let byla přerušena srpnovými událostmi. Jejich filmová dokumentace je s vaším jménem spjata podobně jako třeba se jmény Jana Němce nebo Stanislava Miloty.⁵⁾ Co přesně se v ty dny odehrávalo?

Mě ranní zpráva o okupaci zastihla přímo v koenečné fázi natáčení filmu FARÁŘŮV KONEC, což

2) K prvním výrazným cenzurním kauzám a zesilování politického tlaku viz např. Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004.

3) Příbuznost s hollywoodským modelem výroby je pouze dílčí, inspirace čerpala zdejší kinematografie rovněž ze Sovětského svazu či batovského podnikatelského odkazu, jak přesvědčivě dokazuje Petr Szczepanik. Ten detailně přibližuje shody i rozdíly hollywoodského a socialistického modelu ve více ohledech: „Nejnápadnějším rysem, kterým se státně-socialistická varianta lišila od té hollywoodské na úrovni středního nebo taktického managementu, byla, kromě již zmíněné absence producentů, především privilegovaná pozice režisérů a nízká míra separace vývoje projektů od jejich realizace.“ Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 36.

4) Jaromír Kallista byl inspirován především generací zosobněnou například Františkem Miličem, Jaroslavem Jílovcem či Josefem Ouzkým.

5) Stanislav Milota natáčel především záběry z okolí Václavského náměstí a Národního muzea, Jan Němec materiály zpracoval do filmu ORATORIUM PRO PRAHU.

byla ve výsledku výhoda. Ještě 20. srpna jsme schvalovali poslední denní práce. Pro případné přetáčky jsme ještě neodevzdali kameru a čistý negativ. Měl jsem k nim tedy přístup a využil této možnosti pro úplně jiné účely, a to pro zachycení aktuálního dění v Praze. Nicméně nebyl jsem první. Standa Milota pro změnu dokončoval film SPALOVAČ MRTVOL Juraje Herze. Brzy ráno na Barrandově vylomil zámek kamerové místnosti, dostal se ke kameře a negativnímu materiálu a vyrazili s Vlastou Chramostovou do centra Prahy.

Já jsem se dostal do terénu o něco později, protože jsem musel nejprve sehnat kameramana. Na Barrandově jsem si se svolením ředitele Harnacha půjčil služební vůz Varšavu a později odpoledne už jsme s Ivanem Vojnárem, Josefem Ort-Sněpem a v dalších dnech i Jiřím Macákem točili dění přímo v centru.⁶⁾ Skvěle tenkrát zafungovaly barrandovské laboratoře. Natočený materiál byl v několika málo hodinách zpracován a rozmnožen a okamžitě se dostával do televizních aktualit. Z republiky byly kopie vyváženy přes řadu kanálů do zahraničí.⁷⁾

Na samém sklonku 60. let, tedy prakticky v období výpovědi z Barrandova,⁸⁾ jste nicméně ještě stihl spolupracovat na několika filmových i televizních projektech, například s Ester Krumbachovou na jejím jediném režijním počínu, na VRAŽDĚ INŽENÝRA ČERTA.

Ester Krumbachovou mi, myslím, přidělili v tvůrčí skupině Ladislava Novotného především proto, že byla impulzivní a všichni se báli, že bude neovladatelná. Ester ale byla spíše okysličova-

dlem celé nové vlny než nekontrolovatelným elementem. Já jsem se s ní velmi sblížil bohužel až v době, kdy jsem tušil, že budu muset Barrandov opustit.

Přes všechny své „prohřešky“ jsem byl ještě v roce 1970 k ruce vedoucí produkce Věře Kadlecové na televizní sérii podle knihy Marie Pujmanové LIDÉ NA KŘIŽOVATCE. Mimo jiné jsem se tam minul s budoucí režisérkou Marií Poledňákovou, která asistovala a sbírala zkušenosti. Režisér Antonín Dvořák, tehdejší vedoucí dramatického vysílání ČST, byl jeden z mála lidí, kteří usilovali o mou záchranu. Předseval si, že mi zajistí místo v Československé televizi. Dokonce do procesu vyjednávání vtáhnul generálního ředitele televize Jana Zelenku. Jenomže já jsem chtěl, aby se mnou získal místo i Standa Milota a Vladimír Černý, maskér, podobně postižený z politických důvodů. Nakonec z celého plánu sešlo, byl jsem úředně zapovězen. Ředitelem Československé televize byl začátkem normalizace Karel Kohout, kterého jsem dobře znal ze svého působení v Armádním filmu. Nechal rozeslat cyklostylovaný oběžník se zákazem mého zaměstnání v televizi. Při náhodném osobním setkání na ulici ale rozevřel náruč a srdečně se ptal, jak se mám a co dělám.

Laterna magika, kde jste po mnoha peripetiích zakotvil, byla proslulá řadou inovativních technických řešení. Jak jste je zaváděli v režimu, kdy jste byli odtrženi od kinematografie?⁹⁾

V tom je právě omyl, my jsme odtrženi nebyli, měli jsme nějaké vlastní vybavení, ale k profesionální práci jsme ho potřebovali mnohem víc. Slo-

6) Jaromír Kallista s Evaldem Schormem látku uchopili emotivním dokumentem, jenž později pojmenovali ZMATEK.

7) V USA z exportovaných záběrů vznikl pod režijní taktovkou Paula Fierlingera stříhový dokument SUMMER OF TANKS. Viz Petr Bilík – Kristýna Erbenová, *Paul Fierlinger. Biografie*. Olomouc: Univerzita Palackého 2015.

8) Podobný osud čekal ještě Ladislava Helgeho, Stanislava Milotu či Pavla Juráčka, viz Petr Bilík, *Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem*. Brno: Host 2011.

9) Nová etapa Laterny magiky se začala psát rokem 1973 a nástupem dramaturgie nastolené především uměleckým ředitelem Josefem Svobodou. K prvním multimediálním celovečerním projektům se řadí *Láska v barvách karnevalu*, *Ztracená pohádka* a *Kouzelný cirkus*. Viz Václav Janeček – Štěpán Kubišta, *Laterna magika aneb Divadlo zázraků*. Praha: Laterna magika 2006.

žitě jsme dospěli ke koupi jedné kamery Arriřlex s příslušenstvím. Koncept širokého plátna, na kterém se obraz spojoval v jeden široký celek, počítal se třemi projektory, tedy se třemi kamerami, které musely záběr natáčet současně. Nikde, ani na Barrandově, jsme si nemohli technické vybavení půjčovat tak, abychom mohli průběžně a v nutném rytmu natáčet. Pomohly nám známosti kameramana Emila Sirotky a spolupráce s Art Centrem.¹⁰⁾ Byl to vlastně podnik zahraničního obchodu, který vyvážel z Československa výpravné výstavní programy. V něm jsem si také, před vstupem do Laterny, přivydělával například natáčením s Českou filharmonií. V té době si největší výstavní programy v Art Centru zadával iránský šáh Réza Páhlaví. Díky jeho investicím měli v Art Centru k dispozici kupříkladu třípásový střihací stůl, jaký jsme přesně potřebovali.¹¹⁾

Programy Laterny byly filmařiny plné: kupříkladu scénář později proslulého *Kouzelného cirkusu* počítal se spoustou imaginativních scén, musel být mnohokrát přepracován a zkracován, příprava filmové části trvala asi rok. Zhruba tolik, kolik času zabere natáčení a výroba celovečerního filmu. Ukázalo se, že se musíme co nejvíc propojit s laboratoři na Barrandově, že je nutné mít přístup k jejich technologiím a trikům. Pomohli mi kamarádi technologové Zdenek Stuchlík a Mirek Urban, postupně jsem se sbližoval s experty z laboratoří až do takové míry, že jsem se stal téměř součástí jejich kolektivu a porozuměl jejich práci, dokonce jsem měl v barrandovských laboratořích svůj bílý plášť a vlastní skříňku, a to přesto, že jsem tam nesměl oficiálně ani

vkročit. Ve vrátnici seděla milicionářka paní Bumbová, měla pistoli u pasu, v osmašedesátém pekla Rusům buchty, ale nás z nějakého důvodu nechávala na pokoji. Totalitní režim byl totiž v detailech nesmírně poruchový.

Kouzelnému cirkusu vdčíme za mnohé. Je to nejdéle reprízovaný program Laterny a řadě z nás pomohl finančně v dobách nouze a potíží, i když by nás tenkrát ani nenapadlo, že na scéně vydrží desetiletí. Náš plán počítal se dvěma třemi roky. Laterna díky Cirkusu potvrdila svou životaschopnost i další vlastnosti, pro které byla tak oblíbená: program byl jednoduchý, vizuálně atraktivní, technologicky překvapivý. Splňoval to, co se od Laterny tehdy očekávalo, být pozlátkem režimu, který toho navenek, směrem k zahraničnímu divákovi, moc nenabízel. Byl mezinárodně srozumitelný a to z něj dělalo ideální artikl k exportu a k zabavení turistů. Měl zkrátka všechny předpoklady, aby se bez „ideologické náplně“ stal tak trochu naleštěným magnetem, který povyšoval prestiž Laterny. Nám tento status pomohl vytvořit naše vlastní společenství a další tvůrčí možnosti.

Na Kouzelném cirkusu spolupracoval Jan Švankmajer. Bylo právě toto setkání rozhodující pro vaši budoucí spolupráci?

Na *Kouzelném cirkusu* jsme se blíže poznávali, ale ke klíčovému momentu došlo až u dalšího programu. Ve stejnou dobu totiž vznikl v režii Jaromila Jirěše paralelní program pro děti s názvem *Ztracená pohádka*, na kterém jsem se setkal s Evou Švankmajerovou, jež byla autorkou vý-

10) Art Centrum představovalo mimořádnou instituci zprostředkovávající rozsáhlou oblast široce pojatého výtvarného umění zahraničním kupcům a zájemcům. K posláním Art Centra, založeného roku 1964 a fungujícího až do těsně polistopadového období, píše Ondřej Vávra: „Art Centrum dostalo do vínku vznešený cíl: založit kulturní obchod s výtvarným uměním do zahraničí, hledat a vytvořit formy prodeje, experimentovat a dokonce vyhledávat nové druhy umění vyplývající z moderního vývoje společnosti vhodné pro vývoz. Samozřejmě mu tím připadl úkol nejtěžší: navázat úzký kontakt se světovým obchodem s výtvarným uměním ve všech jeho formách a vyhledávat doma ta díla a ty autory, kteří se do světa vůbec dají prodat.“ Ondřej Vávra, *Art Centrum jako subjekt komunikace o umění*. Bakalářská práce. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně 2007, s. 13.

11) Iránský zadavatel dominoval především v letech 1969–1978, pozdější výkyvy v zakázkách pro Írán po pádu Páhlavího vlády a nástupu islámské revoluce musely být složité řešeny hledáním nových teritorií, viz O. Vávra, c. d., s. 32.

tvorného řešení.¹²⁾ Přestože *Ztracená pohádka* neměla příliš dlouhého trvání a uplatnila se spíše v Kanadě než v Praze, měla pro mě osudový význam. Právě Evu, nikoliv mě nebo Jana, tenkrát napadlo, že bychom se mohli s Janem spojit a pomoci tak na svět jeho filmovým nápadům. Myšlenka klíčila a Jan se mě skutečně začínal ptát, zda bychom společně neudělali nějaký malý film.

Tím začíná zcela nová etapa vaší i Švankmajerovy profesní dráhy. Jan Švankmajer měl za sebou bohatou filmografii, ovšem složenou pouze z krátkých filmů.¹³⁾ Jak se vám povedlo v monopolu státního filmu NĚCO Z ALENKY vůbec natočit?

Ta historie je spleť a řada našich tehdejších kroků nebyla v souladu ani se zákonem, ani s tehdy platným filmovým monopoem.¹⁴⁾ Jinak ale postupovat nešlo. Cestu jsme si teprve klestili, aniž bychom předem věděli, kam nás dovede. Švankmajer o adaptaci Carrollovy *Alenky v říši divů* a za zrcadlem přemýšlel už od pradávna, byl to jeho dětský sen. Koncept filmu původně nebyl celovečerní, brzy se ale mělo ukázat, že tak úplně krátký nebude, protože se v průběhu času Švankmajerovy představy obsahově i formálně posouvaly. Tady je potřeba zmínit, že Jan už měl u svých krátkých filmů vypracovaný svůj specifický, originální filmový styl, výrobně náročný a zdoluhavý.

Psal se rok 1983. Pokud jsme měli něco solidního natočit, bylo třeba získat slušné peníze. Pro dva blázny, prakticky vyvržené systémem, to bylo téměř nemožné. Státní film se znovu opevňoval, centralizace a monopolizace byla poměrně tuhá, mimo jiné proto, že vedení Barrandova i Krátkého filmu tušilo, že leckterý projekt může přinést peníze, neřku-li valuty. A ty je lákaly.

Jedinou výjimku pro spolupráci se zahraničím měl podnik zahraničního obchodu Art Centrum. Na něj jsme vsadili a udělali jsme dobře. Zaměstnankyně Art Centra paní Eva Heigelová mohla cestovat po světě a zprostředkovala nám neocenitelné kontakty. Především na britského producenta Keitha Griffitha, jenž se pro nás stal i do budoucna neocenitelným oknem do světa.¹⁵⁾ Jenomže zde byl zásadní problém: Art Centrum fungovalo většinou tak, že reagovalo na poptávku bohatých zahraničních klientů a hledalo pro ni u nás realizaci. A to jsme právě my nemohli potřebovat, vlastně jsme nabízeli pravý opak. Nemohli jsme dokonce ani oficiálně nabízet koprodukcí filmu, když jsme žádný mimo monopol nesměli točit. Proto jsme se rozhodli tvrdit, že připravujeme pro cizinu audiovizuální výstavu na motivy Lewise Carrolla s použitím filmových dotáček. Byla to blbost, ale trochu jsme spoléhali na motivaci Art Centra opatřovat valuty a na Švankmajerovo jméno. Keith Griffith, jenž získal

12) Eva Švankmajerová vystudovala Průmyslovou školu bytové tvorby a loutkářskou katedru na DAMU. Od šedesátých let se prezentovala coby surrealistická malířka a spisovatelka, v roce 1970 se stala členkou Surrealistické skupiny. Od roku 1964 se podílela na filmech Jana Švankmajera, ale spolupracovala i s několika dalšími filmovými tvůrci.

13) Filmografie Jana Švankmajera v danou chvíli reprezentovala 15 krátkých filmů, mnohé z nich oceňované především v zahraničí. Ke stěžejním patří *HISTORIA NATURAE*, *KOSTNICE*, *RAKVIČKÁRNA* či *ZÁNÍK DOMU USHERŮ*. V krátkometrážní tvorbě Švankmajer pokračoval i během 80. let.

14) Státní monopol platil od vydání dekretu prezidenta Edvarda Beneše z 11. srpna 1945, Dekret prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu. Dle Ivana Klimeše „dekret přinesl na téměř půl století státní monopolizaci veškerého podnikání v oblasti kinematografie.“ I. Klimeš, c. d., s. 551.

15) Keith Griffith (1947) je považován za jednoho z nejprogresivnějších producentů moderní britské kinematografie. Jeho specializací byly právě mezinárodní koprodukce a atypické umělecké projekty, které uváděl v život jak pro BFI, tak pro BBC Channel Four či pro vlastní společnost Koninck Studios. Mezi talenty, které objevil či podpořil, patří především bratři Quayovi a Jan Švankmajer. Viz např. Michael Brooke, Griffiths, Keith (1947–). Producer, Director. *Screenonline*. Online: <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/503319/index.html>>, [cit. 2. 3. 2018].

podporu od Channel Four, se rozhodl s námi do takové koprodukce jít. Ale to bylo pořád málo. Vyjednávání trvalo mnoho měsíců, možná přes rok, dokud do dění kolem Alenky nevstoupila velmi důležitá osoba, Michael Havas. Před lety jsme se potkali u dokumentárního filmu o Josefu Svobodovi, který vznikl pro švýcarskou firmu Condor Films.¹⁶⁾ Mike, díky svému dvojímu občanství a jazykové vybavenosti, tenkrát zařizoval právě mezinárodní koprodukci. Pak se objevil opět v Praze. A tentokrát se znovu po složitých jednáních podařilo, že Condor Films kývnul na spolupráci s námi a stal se majoritním producentem našeho plánovaného 75minutového celovečerního filmu. Do filmu vstoupil finančně ještě německý televizní kanál Hessischer Rundfunk,¹⁷⁾ ale měl podmínku, že jsme spolu s celovečerním filmem museli vytvořit i televizní seriál o šesti 12minutových dílech. Švankmajer tedy předělal scénář tak, aby fungoval v obou variantách.

Financování akce, řešené přes Art Centrum, bylo logisticky i smluvně dost složité. Z přibližně milionu marek, které se podařilo venku pro film získat, nám po odečtu jednotlivých podílů a zakoupení materiálu zbylo zhruba 20 %, které jsme obdrželi v korunách na osobní autorské smlouvy rozepsané na mě a Švankmajera. A to byl budget filmu, z něž jsme pak hradili všechny náklady filmu, včetně drahé výroby dekorací, rekvizit a loutek, většinu z nich ve třech velikostech, laboratoře a zvukové zpracování a samozřejmě všechny honoráře spolupracovníkům a účinkují-

cím. Těch bylo naštěstí velmi málo. Už tenkrát jsem pochopil, jak funguje reálný kapitalismus a kolik peněz z koprodukčních rozpočtů doputuje k samotným tvůrcům, kteří s nimi pak musí vyjít.

Jaký byl následný osud filmu a jeho přijetí?

Někdo kdysi někde napsal, že ALENKA byla vlastně první soukromou celovečerní produkci po zestátnění filmu v roce 1945, i když byla vlastně natočena prakticky mimo zákon. K naprosté historické přesnosti by měl být doplněn soukromě roztočený film PAVUČINA Zdeňka Zaorala, který byl ale dokončen gottwaldovským studiem.¹⁸⁾

Za daných okolností, kdy jsme neměli nad filmem kontrolu, bylo velmi obtížné sledovat jeho cestu po světě. V osmdesátém osmém roce měla ALENKA premiéru v Berlíně. Z obav před možnou perzekucí nebo zásahem režimu proti filmu jsem se uvedl v titulcích jako zcela nedůležitá postava. ALENKA získala významné ceny z festivalů v Berlíně a Annecy, žila vlastním filmovým životem a my jsme po jejích osudech nijak výrazně nepátrali. Neměli jsme dostatek informací a nechtěli jsme příliš poutat pozornost. Detaily tehdejšího dění v zahraničí vlastně neznáme dodnes.¹⁹⁾ Doslechli jsme se jen zprostředkovaně, že zástupci Filmexportu údajně zažívali na festivalech perné chvílky, když nevěděli, co si mají myslet o „švýcarsko-britsko-německém“ filmu s názvem „Alice“, který nesl zřetelně české, švankmajerovské rysy a získával ocenění.

16) Společnost CondorFilms byla založena roku 1947 a je stěžejní švýcarskou produkční firmou. Její rozsáhlé portfolio, charakterizované coby transmediální, zahrnuje práci pro televizi i hrané filmy určené do kin, reklamu i klipy.

17) V 80. letech byla západoněmecká hesenská televize sídlící ve Frankfurtu nad Mohanem jedním z nejvýznamnějších spolkových veřejnoprávních producentů.

18) „Titul zajímavý i způsobem svého vzniku. Z. Zaoral se proslavil začátkem 60. let jako úspěšný filmový amatér. Po studiích na FAMU se pokoušel prosadit jako scenárista, později se také zabýval filmovou teorií a publicistikou: Počátkem 80. let působil externě na FAMU a jako součást studentských poloprofesionálních aktivit začal s pomocí a podporou přátel natáčet materiál k hranému filmu. Již předem se počítalo s dokončením v profesionálních podmínkách. To se podařilo po několikaletých odkladech ve FSG.“ Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1997, s. 294.

19) O premiérové uvedení dle soudobých zdrojů soupeří projekce na festivalu v Berlíně 1988 s projekcí 3. srpna téhož roku, která proběhla na mezinárodním filmovém festivalu v San Franciscu. Následně film získal roku 1989 hlavní cenu v Annecy.

V úplně jiné situaci vznikala LEKCE FAUST, jež tak vlastně spojuje předrevoluční období s érou privatizace kinematografie.

Projekt na filmové zpracování faustovské legendy má velmi spletitou a dlouhou historii. Odvíjí se od Švankmajerovy původní látky, kterou kdysi upravil pro Laternu magiku. Tam se ale realizace nedočkala. Fausta jsme literárně a produkčně chystali několik let, naše filmové plány jsme však mohli začít uvádět v život až na samém konci 80. let. Až na jaře roku 1989 jsme poprvé směli společně vycestovat, abychom podepsali v Německu koprodukční smlouvu. Francouzská firma Celluloid Dreams²⁰⁾ založila speciálně pro tento případ svoji odnož Lumen film. Z Německa ke koprodukcí přistoupil Pandora Film²¹⁾ s Karlem Baumgartnerem, který pomáhal vzniku filmových novinek z východní Evropy. Přidali se opět Channel Four, Keith Griffith a Heart of Europe Michaela Havase.²²⁾

Paradoxem je, že na politický převrat v roce 1989, tolik očekávaný, jsme téměř doplatili. Od koproducentů jsme na základě předrevolučního rozpočtu získali určitou sumu peněz. Revoluce a svoboda s sebou ovšem přinesly značné zvýšení cen i mezd. Najednou jsem musel kompletně předělávat rozpočty a v mnoha ohledech jsme se dostávali do slepé uličky. Mnohonásobně zdrazily laboratoře, původní rozpočtová úvaha s bankovním kurzem, jenž zaručoval levnou výrobu v Čechách, se obrátila proti nám. Záchranou se stal vůbec první, provizorní fond pro kinematografii z roku 1992. My jsme byli jedni z mála, kdo měl v danou chvíli skutečně roztočeno, a vznášela se

nad námi urgentní potřeba finanční podpory. Spočítal jsem, co nám k úspěšnému dokončení projektu chybí. Byly to přesně tři miliony korun, požádali jsme o ně a naštěstí jsme je skutečně na realizaci filmu obdrželi.²³⁾

Pod FAUSTEM je podepsána produkční společnost Athanor, která se stala a dodnes je vaší společnou značkou. Název je to velmi nezvyklý, jak jste k němu dospěli?

Název společnosti Athanor jsme vymysleli už na jaře roku 1989, když jsme Švankmajerovou škodovkou jeli z koprodukčního jednání k Faustovi ve Frankfurtu. Začínalo být jasné, že tak složitý, velký projekt nemůžeme natočit soukromě a takřka undergroundově. Uvědomili jsme si, že budeme muset založit vlastní firmu, abychom vystupovali věrohodně. A seriózní firma přece musí mít jméno! Jana napadlo starořecké pojmenování alchymistické pece Athanor. Jak to prakticky provedeme, jsme ale ještě nevěděli, byl ostatně teprve květen 1989. Až v další etapě po roce 1990, kdy bylo podnikání legalizováno, se nám název dobře hodil, a používáme ho dodnes. Ve stejné době jsme pořídili ze starého kina v Knovízi ateliér a vymanili se tak z nedostačujících prostor v Nerudově ulici.

Prvním projektem, jenž byl Athanorem vyvíjen od samého počátku, tak byli až SPIKLENCI SLASTI?

I všechny naše předchozí filmy byly vyvíjeny námi, včetně těch krátkých. Autorský vklad a přípravu, chcete-li vývoj filmu, jsme si vždy dělali sami a natočení a dokončení také. V tom nám ni-

20) Společnost Celluloid Dreams byla založena roku 1993 a tato koprodukce se stala jednou z jejích prvních akvizicí.

21) Společnost Pandora Film se od 80. let snažila o podporu a vývoj špičkových uměleckých filmů s globálním přesahem. Mezi tvůrce, s nimiž spolupracovala, patří mimo jiné Andrej Tarkovskij, Aki Kaurismäki, Jim Jarmusch, Emir Kusturica či Jane Campion.

22) Michael Havas vystřídal řadu filmařských profesí, coby koproducent, tlumočník a facilitátor byl pro Jaromíra Kallistu a Jana Švankmajera zásadní osobou pro jednání se zahraničními partnery. Havas se narodil roku 1947 v Praze, posléze emigroval s rodiči na Nový Zéland, studoval rovněž ve Švýcarsku a později i pražskou FAMU. Společnost Heart of Europe založil roku 1989.

23) Zákon o Státním fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie vznikl 1. července 1992 jako 241/1992 Sb. a na ustavené platformě měl nakonec platnost plných deset let.

kdo nemohl pomoci. Jenom v dobách státního monopolu, kdy se film nesměl soukromě vyrábět, jsme museli na film sehnat peníze. Přitom jsme měli vždy do filmu vlastní vklady, ze začátku hlavně takzvané věcné. To ostatně platí dodnes, i když náš současný podíl finanční i věcný už dělá možná polovinu rozpočtu.

U SPIKLENCŮ jde idea projektu ještě hlouběji do Švankmajerovy tvůrčí historie. Původně jsme totiž měli v plánu natočit asi 17minutový film s nízkým rozpočtem a s titulem „Bleděmodrovous“ podle Janova starého scénáře ze šuplíku. A Jan během natáčení začal původní námět rozvíjet. Přicházel s novými nápady, nutnými doplňky, přibývaly mu epizody, až jsme sami sebe dostali do pastí: z krátkého filmu nám pod rukama opět vyrůstal film celovečerní a na takový rozsah jsme neměli peníze. To už ale bylo vše v chodu, včetně natáčení! Zakusili jsme tenkrát nebyvalé krizové situace, kdy se nedalo natáčení zastavit, vše jsme museli dělat za pochodu, dopisování scénáře, hledání lokací, produkci i získávání peněz.

Do projektu putoval veškerý výdělek z Fausta, štáb pracoval zpočátku zdarma, naštěstí jsme měli vlastní výrobní zázemí a obětavé spolupracovníky. V tomto tempu a z tohoto zoufalství vznikli SPIKLENCI SLASTI. Přestože nás celá akce stála spoustu nervů a peněz, jsem za výsledný film zpětně rád.

OTESÁNEK je považován za film, který má nejbližší k diváckému mainstreamu. Byl tak od počátku koncipován?

Vůbec ne, domnívám se, že je to dílo náhody a okolností, i když s hodnocením jeho diváckého potenciálu souhlasím a sám jsem jeho nadšené

přijetí zažil. OTESÁNEK vznikl opět v koprodukcii smluvené s Keithem Griffithem a Channel Four a opět měl košatý vývoj. S nápadem natočit animovanou pohádku o Otesánkovi přitom přišla kdysi dávno Eva Švankmajerová, která také vytvořila první obrazovou představu filmu. Jan v 70. letech rozvinul Evin záměr do širšího scénáře s vlastní vizualitou. Evina nakreslená pohádka nakonec ve filmu zůstala jako animované leporelo, ve kterém si hlavní hrdinka filmu čte příběh o Otesánkovi. Problém byl, že do scénáře chyběly dialogy. Honzovi, jako bytostnému loutkáři a výtvarníkovi, se do psaní dialogů moc nechtělo, a snažil se jejich psaní všelijak vyhnout. Jsem dnes rád, že se mi nakonec podařilo ho přemluvit, abychom vyházeli všechny cizí textové kompiláty, protože jeho vlastní dialogy jsou ve filmu originální a výtečné.

Programový ředitel festivalu v Rotterdamu, Simon Field,²⁴⁾ nás pozval k uvedení OTESÁNKA ve světové premiéře právě na tomto festivalu.²⁵⁾ Rotterdamský festival je mimořádně svěží, duchem mladá akce a my jsme tam jeli nejen představit OTESÁNKA, ale také uspořádat výstavu.²⁶⁾ Přivezli jsme Eviny obrazy, návrhy plakátů, rekvizity a artefakty jak ze SPIKLENCŮ SLASTI, tak i z OTESÁNKA. Film i výstava měly velký úspěch a my jsme byli jejich přijetím nadšeni. Na festivalovém filmovém trhu jsem si ověřil řadu poznatků týkajících se evropských koprodukcí a filmové distribuce. S mezinárodními koprodukci a licenčními smlouvami na distribuci je to dodnes nesmírně složité a celý systém pro nás není příliš efektivní. Často jsme svojí nezkušeností a svými ústupky přišli na mnoho let o zásadní distribuční teritoria. Tyto chyby jsou většinou nevratné a na-

24) Simon Field se z londýnského působiště, kde pracoval převážně jako režisér, přemístil roku 1996 do Rotterdamu, kde vedl festival až do roku 2004.

25) Rotterdamský filmový festival akcentující art housové snímky a nabízející ve svém programu celou řadu nesoutěžních sekcí se stal pro filmy Jana Švankmajera startovním festivalem, kde jsou jeho filmy uváděny v premiéře.

26) Výstava Švankmajerových prací proběhla spolu s výtvarnými díly dalších 17 režisérů v Boijmansově muzeu. Začátkem roku 2001 pak byla během festivalu spolu s uvedením OTESÁNKA uspořádána velká výstava prací Jana i Evy Švankmajerových.

hrávají všelijakým nepříliš důvěryhodným firmám. Naštěstí je i spousta těch, kterým jde skutečně o prospěch díla a o tom se teď přesvědčuje nová generace producentů.

Jaký je obvyklý proces literární přípravy Švankmajerových filmů? Zdá se, že všechny látky procházejí mnohaletým zvažováním. Jak se pak postupuje ve věci technického scénáře?

Pro Jana Švankmajera je na počátku literární přípravy vždy povídka bez dialogů, která je pak rozpracována do literárního scénáře. Přestože se já sám snažím ve škole učit základní řemeslné postupy výroby filmů, my jsme od jejich ideálu poměrně daleko a přizpůsobujeme se Janovým svéráznostem. Jeho výhodou kupříkladu je, že skvěle píše, jde o přesné a velmi názorné scénáře, vystihující smysl jednotlivých scén. Pro „druhé čtení“ má coby supervizora přítele surrealistu Františka Dryje,²⁷⁾ Jan měl sice vždy problémy s dialogy, ale jeho verze jsou vždy osobitější, proto i lepší. Někdy dialogy pro změnu vůbec nepotřebujeme, i když si z filmu divák odnese pocit, že se v něm mluvilo. Například SPIKLENCI SLASTI jsou zcela beze slov, jen s citoslovci a ruchy, v ALENCE jsou použity velmi krátké dialogové pasáže přímo z předlohy Lewise Carrola. V LEKCI FAUST Jan použil velmi promyšlenou skládanku textových úseků z tradičních her starých českých loutkařů, z Charlese-Françoise Gounoda, Johanna Wolfgang von Goetha a Christophera Marlowa. Nemáme ani předem daný technický scénář, což je velmi netradiční postup. Jan jej utváří až na základě inspirace z předešlého dne a po hrubém sestřihu materiálu a přináší ho ráno na scénu. Jedná se víceméně o náskry, obrázky, vizuální představy. Do filmů se tak vnáší nová vrstva nápadů. I nejbližší štáb se mnohem více podílí na tvůrčí práci, než jak je v branži obvyklé.

Tento způsob tvorby a práce s sebou nese velké nároky nejen na produkci, ale i na připravenost a souhru celého štábu. Musíme být vždy připraveni doplnit, změnit právě natáčenou scénu. Máme obrovskou výhodu ve vlastní střižně, kde je možné souběžně s natáčením stříhat. Vlastní ateliér, kamery, lampy a základní technika nám umožňují, abychom byli nezávislí na nájemcích a tím i na době natáčení. To je možné ale pouze po dlouhodobé spolupráci nás dvou, kdy znám proces Janova uvažování a dovedu odhadnout a připravit pro natáčení možné rezervy, a naopak Jan přemýšlí v mezích možného. Tak se proces tvorby dál prolíná s natáčením a stříhem.

Vaše filmy ŠÍLENÍ a PŘEŽÍT SVŮJ ŽIVOT začínají jakousi autorskou předmluvou, v níž Jan Švankmajer vysvětluje, že jste metodu natáčení zvolili z produkční nutnosti. Jde, předpokládám, o nadsázku.

Jan Švankmajer občas přichází s jedinečnými nápady. Když mohou mít předmluvu knihy, proč by ji nemohly mít i filmy? Že bychom ale zvolenou formu použili jen z produkční či finanční nutnosti, jak zaznívá v předmluvě, není pravda. Jde o jistý druh sarkasmu, ironie, vymezení se vůči institucionálnímu financování filmu a zkostnatělému způsobu vnímání celovečerních filmů. Tato metoda je ostatně aplikována i u našeho posledního počínu HMYZ.

Při technologické náročnosti a experimentální povaze Švankmajerových filmů musíte často řešit nestandardní situace. Co vás na produkci vlastně baví? A užíváte si později své filmy jako běžný divák?

Na filmové produkci je mnohdy nestandardní úplně všechno, pohybujete se v nestabilních podmínkách, pracujete s mnoha zcela odlišnými lidmi, na mnoha místech. Pro mě je na mé profesi

27) František Dryje (1951) patří k předním autorům, publicistům a teoretikům českého surrealismu. Členem Skupiny českých a slovenských surrealistů se stal v roce 1979, později byl šéfredaktorem surrealistické revue *Analogon* a redaktorem jeho knižní řady. Podílel se na řadě literárních eventů, happeningů a divadelních představení (například s Davidem Jařabem či Brunem Solaříkem). František Dryje, *Databazeknih.cz*. Dostupné online: <<https://www.databazeknih.cz/autori/frantisek-dryje-11585>>, [cit. 2. 3. 2018].

úžasný onen pohyb, který podněcuje, nutnost vše držet pohromadě a koordinovat. K výslednému filmovému dílu se musím prokousávat přes zajištění financování, skrze přípravu samotného natáčení, přes zhlédnutí mnoha fází střihu, laboratorní a nyní i digitální proces vzniku kopií. Jako divák vidím při projekci drobné technické nedostatky, o kterých víme jen my.

Musím samozřejmě přiznat, že mě každý úspěch našich filmů upřímně hřeje a jsem na něj pyšný. Naštěstí nejsem zatížen autorskou ctižádostí, takže dobře vím, komu náleží úspěch a jaká je při vzniku filmu moje role. Tvořivého podílu je na ní dostatek, musím vše pochopit, pojmut, věřit projektu, vložit do něj svou energii a nápaditost, a pak se samozřejmě stane navždy mým dítětem. Nikoliv v uměleckém slova smyslu, ale ve smyslu pocitů, vztahu a zodpovědnosti.

Velkou devízou naší nezávislosti je, že si určujeme své vlastní tempo práce, které je, přirozeně, vzhledem k povaze filmů pomalé, ale konstantní. Natáčíme s jistou pravidelností jednou za pět let. Na vznik filmu potřebujeme rok. Zhruba 150 natáčecích dní a animací, které nejsou tak náročné na štáb. Film *PŘEŽÍT SVŮJ ŽIVOT* byl výjimkou. Natáčení probíhalo plných 250 dní. Pro hraný film bychom nikdy na tak dlouhou dobu nemohli herce uvolnit z divadelních představení, televizních a filmových závazků. Naštěstí nám animace umožňovala, že jsme mohli natáčet s každým hercem jednotlivě.

Jaké byste definoval základní proměny vaší profese od dob Státního filmu po dnes?

Privatizací se zásadně proměnilo a rozčlenilo pojetí producentství. Po roce 1989 se najednou objevili producenti, kteří pouze sháněli peníze, pak taky takoví, kteří měli blíž k dramaturgii, producenti chudí i bohatí. K penězům se dalo přijít snad pouze zakázkami pro zahraničí a pro účelovou audiovizí, skrze reklamy a komerční spoty, nikoliv vlastní tvorbou. Časem naštěstí vznikly víceméně ustálené produkce, a to i díky některým absolventům produkce na FAMU, na

které jsem patřičně pyšný. Za takovou považuji například společnost Negativ s širší skladbou projektů, kdy se několik schopných lidí spojilo dohromady a zmenšili tak určitá rizika. Společnost Bionaut zase tvoří různé žánry a nebojí se ani kvalitní komerční tvorby a následování zahraničních vzorů. Zaplat' pámbůh je takových uskupení, jež točí české filmy, už dnes podstatně více.

Byl byste schopen v několika větách vysvětlit, v čem vlastně vězí úspěšné producentství a jaký je k němu klíč?

To kdybych byl schopen vysvětlit, měl bych doma šest Oscarů a vilu na Floridě... Ne, vážně, doba se mění, dnešní požadavky na producenta jsou zcela jiné, než jaké jsme zažívali my kdysi. Rozhodně je definice úspěšného producenta mimořádně složitá. Dobrý producent musí být schopen najít projekt s tvůrčím, ale uskutečnitelným potenciálem, vést ho k realizaci, rozvinout jeho možnosti, pomáhat mu i po uvedení do kin. Produkce není pouhá podpora režisérovi, ale uskutečnění projektu za přispění všech zúčastněných. Producent nikdy nesmí být podřízeným režiséra a manažerem jeho přání. Má porozumět jeho vizi, uchopit ji, být schopen oponovat a říci „ne, vím o lepší variantě řešení“.

Petr Bilík

Text vznikl za podpory interního grantu Univerzity Palackého FF_2013_042.

Film Labs Should Be Communities

An Interview with Matthieu Darras, Artistic Director of TorinoFilmLab

Matthieu Darras is TorinoFilmLab's artistic director. He cooperates with various film talents initiatives such as When East Meets West's First Cut Lab or Venice Production Bridge. As a festival programmer, he notably worked for Cannes Critics' Week, and is currently delegate of the San Sebastian Film Festival in charge of Eastern Europe. He's a contributor to the film magazine *Positif*; he founded & directed the European Network of Young Cinema NISI MASA.

Radim Procházka is a prominent Czech producer working recently at Prague's film school FAMU on his PhD research about the industry activities of festivals. He is signed under 15 feature films, including 6 fictions, that received Czech and international awards (most recently he premiered at Vison du Réel 2018 with his Latvian colleague Guntis Trekteris' feature essay from the Latvian-Russian border *D Is for Division* (dir. Davis Simanis). He is a member of the European Film Academy and mentor at the international department of FAMU.

— — —

What was your personal motivation to organise workshops for filmmakers?

What interests me most is to understand people's paths to making films. When I look back on my passion for cinema, I've always enjoyed reading interviews with filmmakers and biographies. And there has been a shift in how people come to make films. When I was a teenager, 20 years ago, practically the only way to make films was to belong to a certain community. It feels like in the past it was much less democratic, in the sense that it was usually people from certain kinds of families, or from the same cultural backgrounds that were making films. It would not be the son of a shoemaker, as they were more likely to make shoes than films. There used to be a major hurdle of legitimacy to make films. For me as well, perhaps one of the reasons I have not made films is that it only felt legitimate for people from specific social backgrounds. With cinema, there is a lot of money involved, so there is the question of: "Am I entitled to spend all this money to make films?" The barrier was so high that you ended up not doing it at all. For example, when I started making a documentary at the age of 18, it was very difficult to get access to a camera and to actually make documentaries. And it's not only the access to the technical tools, it is also the access to a state of

mind which makes you think: “Yes, I am able to do it”. Not to say that it’s always only the same milieu that reproduces itself. But in the case of people, who — despite their social background — nevertheless make films, they always had to find alternative ways.

The case of Federico Fellini is quite exemplary. He began as a journalist. At some point, he got into contact with a kind of little factory of people writing scripts and started out helping with the scripts. He was a scriptwriter for a long time before he started directing. He took a path that is not the same as someone like Luchino Visconti, for instance, who came from an aristocratic family. If some people of the industry accepted you because of your passion, they would put you on the set and for many directors — I focus on the directors — the traditional path was to be assistant director for many years. Today, if you look at the young talents, I rarely see some with thorough experience as assistant directors. It is a kind of companionship. For example, in the last workshop we had a filmmaker from Greece, Thanos Anastopoulos (he had a film in Cannes last May),¹⁾ and he shared experiences from his past. He was born in 1965, perhaps one of the last generations where assisting a master was a must. He explained that he started to make a short film all by himself, and he was pushing Theo Angelopoulos to get an internship in order to stay close to him and to be on the set.

Now the system is different. I don’t know if it’s a democratic transition but these different kinds of pitching sessions and trainings definitely provide access to cinema to different kinds of people. Of course, there are still social barriers, but they are not as insurmountable as before. In French cinema, the main companies are often family dynasties: there are always some daughters of someone, nephews of someone, etc. Most participants

from Latin America also come, for example, from very upper social classes. And they are definitely not aware that there are still some major barriers for other kinds of people. This explosion of initiatives now provides the access that the industry itself doesn’t provide any longer. Previously, the cinema industry trained itself through hands-on apprenticeships. As I have said, there were a great number of people gaining experience on set and later giving chances to others. It seems that now the industry itself is not investing as much in new people in this way. Perhaps because film people don’t have the means to do it, maybe it’s something else. Those trajectories you could observe in the past were sideways. One had to fight a great deal and didn’t have immediate access to prestigious positions as producers or directors. You had to wait, as, for example, an outsider in France, Maurice Pialat, who made his first film when he was 42-years-old. This was because he was not from the right social background, unlike most of the New Wave people.

Francois Truffaut was the producer of Maurice Pialat’s film — as a generation they did support each other.

This is exactly why I decided to create NISI MASA,²⁾ which is all about supporting one other, doing things collectively. I felt I was doing things on my own and a little bit isolated from others. Somehow reading about these film communities from the past led me to create NISI MASA. I was being nostalgic about these movements and fantasizing about something I never experienced myself. Cinema is much more individualistic at present, but there are still some places where, maybe not for the entire career but at least for some time, people support each other and do films working in different positions. Next week, for example, I am going to Colombia to visit

1) *The Last resort* (Thanos Anastopoulos, Davide Del Degan, 2016).

2) NISI MASA was founded in 2001. It is the European network of different cinema associations, currently present in 26 countries. It organizes workshops, film labs and other kinds of networking. Online: <<http://nisi-mazine.nisimasa.com/>> [accessed 10 April 2018].

a film shooting, and the producer of the film is also a director himself. They change positions depending on the project.

You can see it clearly in current Czech cinema. It has been working for years in documentaries and now with the new generation of fiction directors as well. Vít Zapletal, director of Dust of the Ground, was the assistant director to Olmo Omerzu (A Night Too Young, Family film), and they are still co-operating in many ways. The main character (Václav Hrzina as Vašek) is the schoolmate of a director from FAMU in one of the films that premiered here at the festival³⁾ in 2015, Journey to Rome by Tomek Milenik. You can now see these principles very clearly and strongly. They make completely different films, but they remain very close, supporting one other.

Yes. Actually, this question of who is allowed access to cinema was very “endogenic” in the past. But it’s just an observation. One could argue, for example, that Sofia Coppola is very good because she saw her father making films when she was a kid. I, for example, am quite skilled at cooking because my family has a restaurant. Just because I observed things. It makes sense to have these generations of shoemakers, who pass on their craft. The same goes for the cinema. Cinema, however, is about representing the world and this leads to a limited representation of the world. I think what happened in the last 20 or 30 years is that there is a new process of legitimization for people. The main model for access to the profession has become film schools and short films. The most typical trajectory at present for directors is that they manage to enter a film school, which is really the first gatekeeper of who is accepted. There is a lot of discussion in some countries about this. In France, for example, I know many very talented film people who have in common the

fact that they were not accepted by a film school. The criteria of these film schools are a big issue.

Did you apply yourself? Was that your own experience?

I did try, when I knew that I wanted to be involved in cinema. Looking back, it was probably good that I didn’t attend a school. I know good filmmakers who didn’t attend, and on the other hand there are people who went through the curriculum, and it was also very good for them. In countries like tiny Israel for instance, there are around 13 to 15 film schools. Even for me, as someone who looks for new talent, it’s very rare to look outside of these schools. Normally my way of finding films is that I watch short films from different film schools. And even when I am extremely thorough when looking for new talent, I am not able to watch all the short films from FAMU. I ask people to give me the best short films. And sometimes, like for example, Sam Spiegel, a very good film school in Jerusalem, showed me what they considered their three best shorts of the year, which were really good ones. There was one they didn’t promote, and it was the one which was selected for Cannes. It won the first prize for the best student film in the world — *Anna*, by Or Sinai at Cannes (in 2016).

This was also somewhat the strategy of Cannes. They wanted to show off their power as a festival and they didn’t want to be dictated by the national institutions.

Yes, and I think they are right, because as with this example of Sam Spiegel, perhaps their perspectives differ as to what the festival wants to see. What I want to say is that the film schools are clearly a new path for people who want to make films. Of course, there are gates, because there always were and will be. Somehow it’s more demo-

3) Both mentioned films — *Dust of the Ground* (Vít Zapletal, 2015) and *Journey to Rome* (Tomek Mielnik, 2015) — were premiered at the East of the West competition section of KVIFF 2015, *Journey to Rome* was the Opening Film of the section.

cratic, you can also apply if you are coming from nowhere. But it doesn't take away some mental barriers or social barriers.

The other thing at present is that there are categories in the field of film production. These are sub-fields, art house films and on the other hand — let's use the French expression — "D'art et d'essai". Sometimes, we even speak about the art-house mainstream, these being the sort of films which are in some way like commercial cinema, because they have their own audience, their own appeal. Perhaps this is not so surprising. Is dividing those two things somehow important for you? Is it something you think about?

Well, I don't really think about these categories, even though I am very aware they exist and shape the discourse on films. What interests me is the expression of a personality or a movement, people that embody some streams that are taking place in society. Depending on their sensibility they begin to make films in different ways. It doesn't make one less personal than the other. If they start with the idea of delivering a product, this is a mainstream approach. In art-house films, however, there could be just as much a replication of old recipes, which are completely devoid of any originality, as in commercial cinema. I am looking everywhere for originality. Yesterday in Karlovy Vary⁴⁾ there were so many examples of projects that lacked originality in my view. They were visions that didn't testify to anything genuine, didn't have some kind of urgency to make films. And that's what I am looking for, because people have different sensibilities. We had a film of TorinoFilmLab in Cannes, *Raw*, which was a kind of cannibal film and because of the director's sensitivity to this type of horror cinema, the appeal for the audience was huge. The approach, however, was a personal one. We had *The Lunch-*

box, which was a great success all over the world, specifically because of the way the director Ritesh Barta sees the world. His sensibility is something that can cross many borders and can touch many people.

You talk about mainstream art-house. There are some people, who have in a way developed a specific type of cinema over the course of their career. Initially, their work appealed to a very limited number of people, but then they became a brand and the brand could be called mainstream. Some examples like this are Pedro Almodóvar and Lars von Trier. Their 3 or 4 first films were for a very limited audience, but now they are the two in Europe who reach a mainstream audience, because they became a product themselves. The same goes for Woody Allen. For me these categories exist, but also because it is easier to talk about these categories, than to talk about an original or genuine approach. Cinema theatres are full of franchises, which are just replicas of products. If you look at Japan's box office, the ten-highest grossing Japanese films were also a by-product of something that existed before. Like, I don't know, *Pokemon* adaptations. Perhaps there is some originality inside, but they are sold as a product from the very beginning.

I completely understand and agree, but the thing is that for theoretical feedback these categories are needed. It's not enough just to say, I like original films. I mean of course, it's okay for your thinking. The thing is that this democratization you talked about, also brings democratization in reflecting films. Chatting on social networks is changing the way cinema is evaluated in the public space.

Now we only remember the big names only, but there were many other filmmakers active in the 1950s, 1960s and 1970s. It was a period when only a few people wanted to make things differ-

4) M. Darras means upcoming films from CE Europe presented in Work In Progress pitching. List of projects in the 2016 edition online: <<http://www.kviff.com/en/film-professionals/book-of-projects/works-in-progress/2016>> [accessed 10 April 2018].

ently, even if they were the ones most likely to be remembered. It was a very small group and you could recognize them easily. In Argentina at present for instance, there might be more than 15,000 film students in a given year. Such a huge amount of people that want to make films, even though the social prestige and its impact on cinema is decreasing, but still more and more people want to make films. There is no natural selection that exists, like in the past with a social milieu. There comes another kind of selection. But even with the selection and with the gatekeepers, there are too many films. People still manage to make films outside of any frames. I mean, it's incredible how many films are being made. And that's why I think the art-house category of cinema is irrelevant. The vast majority of these people are not part of any avant-garde movement. Most don't know anything about making films differently. There are many people who are similar in a way, that's why art-house cinema generally is less exciting than before and that's why there are many things that look alike, not only in Karlovy Vary, but everywhere. You see a great deal of films which look alike, so in a way this kind of product you talk about — mainstream cinema — it also completely exists in art-houses. This comes from what the initial call is, the motor to make films. I think many gatekeepers don't necessarily truly understand, why all these people make films. The fact remains that there is a large amount of people who want to become directors, and it doesn't result in better films. Festivals such as Karlovy Vary, San Sebastian, Locarno and Venice have existed for 60 years or more, and they have more films submitted each year. They cannot fill their slots, however, with as many appealing films as in the past. That's problematic.

And something like TorinoFilmLab does this kind of film selection. If you want, we can discuss to what extent we kind of shape, or not, the content of the films. It is a relevant discussion to have. The fact is that all the films we support appeal to festivals. This year we had 12 films ready

and almost all of them premiered at important festivals: 7 in Cannes and 3 in Berlin. That's why we gained in importance. For film-makers it's easy to see, considering how difficult it is to have a film in a festival. If they do the Lab, they might think their chances are much higher.

So why is it like that? Why are you so successful?

Well, what is exactly the added value? Did people become talented because the school is good or would they be talented anywhere they go, and they just happened to go to this one particular place? In our case, I think what we provide is a kind of partnership which is very beneficial for people. Because whenever there were new movements, they were always collectives. Mavericks are very rare and even if you look at examples of people who started by themselves, they were always connected to an already existing discussion. You can see it in new Romanian cinema. Although now, after 10 years, these directors all hate each other, at some point in the past they were talking together. What I find fantastic in TorinoFilmLab is that we are creating a community, a very international one. There is a sense of being part of a club even though this is a very open one. It's not like we have just 20 members, we have 500 people. I think what is special about TorinoFilmLab is that it's both European and international. We do welcome and nurture visions which are very different from each other, so we don't really have one controlled context. I am French and I brought my context from where I come from, but we have people from many countries in Europe. They are people who are very much looking at the future and new technology. People who have a link to a certain culture, people who really like to look at visual art. Like I said, the strength of this lab is that we manage to bring together different kinds of people and still make it run. Of course, it's also important that we have the financial means. Without the means we couldn't keep talent (both trainers and filmmakers) attached, because they wouldn't stay just for the sake of it.

You also support the films financially?

Yes. Not so many, but around 5 to 7 films a year with grants of 50,000 Euros on average. It is money, but it's not like we finance the film. Usually when they have a grant from us, it really helps them a lot. It's a mix of economic and symbolic power. We do something that is economic, but if tomorrow a random Chinese company gives the same amount as us to a film, it would not have the same impact. That's why some initiatives, which have some means, try to gain this symbolic power by adding people who are recognized in the field. For example, in the Arab world up until now, there are film institutes that work quite well towards that direction. They have the economic power and they try to bring the symbolic power as well. As concerns TorinoFilmLab, we have very few constraints. It's like a miracle, as long as it lasts, in the sense that we don't have to over-represent local projects. We do want to support Italian filmmakers, of course, but we are not tied to very restrictive quotas.

Do you mean there is an international context, not only from Europe, but there are influences from other continents?

Yes, but I don't mean it as the way it should be. I mean it in the way that you can be Czech and European and write in Prague, but you have different layers of belongings. You make a film and you work with people who are very close to you and usually they are from the same language group. But you also can gain a lot from other kinds of input, because other people simply have a different understanding of things, but also because it can bring new ideas. I mean, it's a constant exchange. Some people are a little bit reluctant about it, but I think they are less and less so. The reality of artistic breakthroughs has often been about circulation of ideas. That's what I like with these kinds of new movements — concretized by initiatives such as labs: they are completely global. People from very different parts of the world can enrich one another. Of course,

there are some negative aspects connected to it. And I hope we are not at this point with TorinoFilmLab. I don't think we are. I would bet anyone to try to see the commonality in the TorinoFilmLab films with that which are now screened in Karlovy Vary. With Sundance Lab, it used to be more obvious to spot what a Sundance film was. Because it's a much more American point of view, the projects are predominantly American. There are very few international projects that are selected for Sundance. And even if America itself is a big melting point, it's still a certain way of looking at things, so there is a kind of style attached to it. TorinoFilmLab is something else, because we bring people together — I mean the trainers and directors — with very different approaches to cinema. I think it's also my job to bring this. We have a tutor, who has been very much influential in the Romanian new wave; a screen writer, who conceptualized the idea of Romanian minimalism that everybody copies now. We have Italian tutors, who specialize in TV series. We have a Swedish tutor, who was very instrumental in developing the Scandinavian series of novels *Milennium* into a mini-series. We do really try to bring very different approaches together in one lab.

I understand you select projects in accordance with your personal taste and you focus on original, surprising films. Is there something general you can say as to what is the most usual problem with the projects, the weak points?

Depending on the way you ask, I have different answers. Some are very practical, others more philosophical and so on. There are many ways to answer that question. But one thing is not to underestimate the sort of self-esteem, the self-confidence which brings you the solidity to make some daring moves in your script. This is a rare quality. Making daring moves doesn't have to mean you do something experimental. It's also about creating contrasts. There are practical things to be done for different projects. The Lab is

made up of very exhausting and intensive sessions, working on the script predominantly, because we focus mostly on the stories. We do have input about the audio-visual approach, but it's not the main aspect. Sitting at a table and imagining what the film will be like is still the easiest way to talk about cinema. I think we bring the teams some kinds of feelings which are difficult to measure, such as the previously mentioned self-confidence and self-esteem. And we do provide a symbolic value. There are many gatekeepers, but many actually don't really know what to select. So even the gatekeepers have to be told what is good and what isn't, because it requires a lot of confidence to be able to say what has potential, and what has less potential. Personally, I have no problem with it, partly because I have a background as a film critic, during which I exercised a permanent process of critical thinking. And there is even something else that has to do with being the right fit. There are many projects that make sense, but I am not in favour of having them in the lab. Yesterday, for example, at Pitch and Feedback⁵⁾ there was a film which really makes a lot of sense in terms of Slovak cinema since it will be a children's film. I think there are only a few children's films in Slovakia⁶⁾.

And it's not suitable for the international scene, you mean? It's just important as a Slovak project, if I understand.

Yes, in this sense we are looking for people who are really more in the field of cinema as an art. We are looking for people who want to experiment, who have artistic aims. What's important to say is that it doesn't mean that a lab is the only way. There are many people who do not have to go through a lab. Perhaps sometimes people force themselves, because they see that it brings results.

If they are not convinced, however, it doesn't make all that much sense.

Institutions like film funds push us often nowadays to attend labs. If you apply for funding, for example, for development from the Czech Fund, you have to name the workshops or trainings you are going to attend...

This is because the decision-makers — to come back to my point — don't necessarily know how to assess projects. They would never say it. It's not something that is easy to catch, what can develop into a great film or not. You need to work hard to study what's going on around. You have to watch a lot of films; you have to see if this is what you've seen many times before. What is truly original and what is not. And it's not like there is only one truth about what is good and what is not good of course.

You say that somebody doesn't necessarily need this training, but then it's more complicated for him or her to get to the market. It's easier even for those who don't need it from an artistic point of view but for networking, as a label, as a prestigious reference. And it can help them later to be selected in official selections of festivals.

Yes, they think that they can get something they cannot get any other way. Of course, I say it's not for everybody and it's not for every film, because most of the films end up being made regardless. No matter which workshop it is. But I still think they can gain from all kinds of experiences. You need to obtain a kind of process of distancing yourself from the project and someone who helps you to see your project. The lab is not the place for the creative process to be taken over by someone instead of someone else. I think the dubious workshops — and they do exist — are where peo-

5) Another example of industry event at KVIFF. This one is devoted to films in very early stage of development. List of projects of the 2016 edition online: <<http://www.kviff.com/cs/filmovi-profesionalove/book-of-projects/pitch-feedback/2016>> [accessed 10 April 2018].

6) *Summer with Bernard* (project in development, Martina Saková).

ple impose what they think on someone else. Perhaps they think there is only one way to make films and maybe sometimes they don't know any other way. It leads to very poor labs, however, where people get confused, because they are given a certain input. And if they respect the person who provided such input, they are even more confused, because it's really contradictory. A good lab is also a place where we try to have a deep understanding and really listen. And for this you also need an international context, you need a kind of specialisation. That's why I like us to have different people, because you cannot expect someone to have an understanding for a comedy about racism in Malaysia if that person doesn't know or doesn't learn about the context. For example, with a film like *Alois Nebel*, it's quite problematic if the trainer doesn't know about the history of Germans in the Czech Republic. We need a variety of people, who can be close to the local context. But there are different entries to a film. It's also good to have some contrast, people who say things which are universal to the story. It's quite complicated, it needs a lot of energy and listening, but if you impose some ready-made solutions, it doesn't work. That's why I think some filmmakers, who went to such places, believe labs are disruptive and useless. And I understand that.

It seems like in this age of individuality you are somehow representing or reviving the collective spirit.

The concept of specialisations has developed very strongly. People active in making films will perhaps have trouble trusting professors of cinema, who are not actively involved in the process. That's why I like to have different kinds of trainers, trainers who do trainings all year long, but also people, who do it just occasionally to refresh their practice. I don't like trainings where it's only full-time trainers involved. Because they can become too far removed from the reality of making films. We have script consultants, who don't write scripts themselves, but others who can tell what it

is like to write a script. At the same time, there are some training initiatives for producers, where the producers involved spend most of the time doing trainings, so at some point it's a problem. Like pitching trainers. This profession doesn't make much sense to me. I know that it requires a lot of skills, but I mean this sense of specialisation has prevented people from passing their knowledge on to new generations. Because people feel like there should be other people who do it instead of them if they share too much. And in a way the labs even accentuate this. That's why I created NISI MASA and have not specialised myself, because I always liked to meet people who are filmmakers, who want to become critics, some people who are — I don't know — studying biology but they want to express themselves about films. I think it's quite missing at present, this more humanistic approach.

What is the position of festivals in this? In the field of film production, cultural production?

The festivals have less and more power at the same time. They have less power, similarly to film critics having less power, because getting the main prize in Karlovy Vary will not really affect the film. For me, for many festivals, these kinds of competitions became a little bit senseless, because they do not actually mean anything except that it's a nice game, such as having a jury and so on. Festival competitions don't help the films, because they are disconnected from the real world. There will be a little news about the main award, about this Italian film, but it doesn't mean that Czech people will want to see it because it was in Karlovy Vary, so it definitely has much less power. I don't know if in the past they had more power, I think they did. At the same time, they are powerful, because they are kind of gatekeepers in the sense that if you had a film in Karlovy Vary, very likely, the filmmaker will have much more of a chance to make a new film in terms of access to public funding. It is disconnected from whether the film will be seen or not. Festivals also have

more power, because they took on these activities that were made before in closed circles, in the way I described. That's why they developed this market, that's why they developed this residence, these trainings, so it's more and more "the place to be" for people who want to make films. I don't mean to be too critical. For me a festival is a place I really love because you feel the vibe of the people, who are passionate about cinema, it's really still the place for that.

Why is the Cannes festival the leading one?

Because I think there is one unique specificity of France — and what is worrying me is that it is changing right now — and this is that you have people in very key positions, really powerful gatekeepers, who are film literate. They have strong cultural and important economic powers. And for many historical or cultural reasons festivals like Berlin could never play this part. In Cannes, you have an extended dialogue between the programmers (I was a programmer for Cannes for 7 years) and producers — producers in France are film buffs. Even the sales agents are. There can be a discussion together and this doesn't exist to such an extent in other countries. It creates a direct link when you can talk to a guy from Colombia, who is making his first film, who was always passionate about Abbas Kiarostami or Maurice Pialat. It is an asset for a festival like Cannes. This is the general environment. But there are also very practical reasons as to why it's leading. It managed to go along with the process of a festival having to be a business place, which Venice, for example, didn't manage. It is kind of similar to other fields of culture. The French understood that you need to have big luxury brands in terms of fashion and perfumes, and they are leading this field. It doesn't mean that the Italian products aren't as good but they still stay very local, working with smaller companies. As a matter of fact, for the last 15 years, most of the Italian luxury products were bought by large French corporations. In cinema, it's the same. In the early 1980s,

the equivalent of HBO was Canal+, and the people leading Canal+ were extremely into cinema and therefore they supported people like David Lynch. That's why he could make films, because Canal+ was financing them. It has been Cannes or Paris, because Cannes is Paris, it's the place which has been welcoming filmmakers from all over the world. Paris is a place where you could see Abbas Kiarostami on the street, where filmmakers were completing their films — much more than in any other place.

And what is worrying is that it is changing, because in the case of Canal+, in the last years there's been a major shift with people not coming with this traditional cinema-oriented background, but more from management and finances. Cannes is also strong because we had a very strong continuity in terms of funding. It did not matter if the government was left wing or right wing, they supported cinema and there was a good mix between the public and private domains. We have these large corporations that support different kinds of films. They can support Xavier Dolan and they can also support comedy. It's not like in most countries where big corporations would never invest in art films. You can't imagine a private TV channel like Nova in the Czech Republic investing in Karel Vachek or in Petr Václav. But it does exist in France. Maybe not the equivalent of Nova, but you have private channels doing this. There are many reasons that make Cannes Cannes. A practical one as well is that relatively few films are shown in Cannes — 100 at most, whereas more than 300 are shown in Berlin. It's very much diluted.

How does a festival, let's say Cannes, view TorinoFilmLab? What do they think about you? What do you mean for them from their perspective?

TorinoFilmLab is pretty new so I think that there are even some parts of Cannes where people don't know what TorinoFilmLab is. There are some other parts we even collaborate with so they know us well. These things are not systematic;

there are some programmers who are completely disconnected from the way films are being made. They are traditional film critics, who are not interested in how you shoot or how you achieve such a result. When I was a programmer, some of my colleagues were like that, but for me, I am much more connected to how things come into being. If I would see in the credits that this film got Eurimages, or this film was in TorinoFilmLab or this film was supported by Busan Academy, it does mean something to me. It means something to me, but it doesn't lead to a selection — it's only a piece of information. The truth is that in reality films coming out of nowhere are almost inexistent. It doesn't happen anymore, films that were completely made on their own. People believe it's a matter of proximity and in a way, it's true, but it's a story of chicken and egg — what came first. It's true that Cannes takes more films which are co-produced by French producers, but maybe it's because French producers achieve good projects first and foremost. Cannes is not a closed entity, people who work for Cannes also work for other things. For example, there is a famous figure of Cannes, his name is Pierre Rissient. He used to be the artistic advisor for the festival. He travelled a lot, especially in Asia, and discovered films by Hou Hsiao-Hsien or Edward Yang in Taiwan, etc. Actually, there was a time when this idea of festivals discovering films meant something — but this is long gone. Because now the people who discover films are the labs and/or the sales agents. The festivals come after.

Why have the labs replaced the festivals in this role?

They don't replace the festivals, because the labs are part of the festivals — Sundance lab is Sundance festival, Cannes initiated a residence, etc. Up until 1968, countries proposed the films to Cannes, so they were doing the pre-selection. That's why the Directors' Fortnight was created, because they realized there were some talented people, who didn't get access to the festival, be-

cause the national entity was deciding which films to propose. Today so many people have access to the festivals and it has changed so much that you see a film immediately, even before it's finished.

What is the position of Czech films, Czech cinema in all this? How do you view it if you compare it with other nations, what are the tendencies here?

In terms of new talent, innovation, original stories and so on, the Czech Republic is a place where quality decreased enormously over the last 20 years in the field of fiction. Because I think Czech cinema suffered a lot where the most talented people, talented DoP's and technicians, have remained, but did not work on Czech films but on foreign productions shot locally. This is, I think, one of the reasons. Another reason is that, compared to some countries, normal commercial cinema has a lot to say about non-commercial cinema and it really affects the way the stories are being told. I also think that Czech Republic works a little bit like an island. People say that they prefer to be the kings of a little kingdom than just a prince of something bigger. They don't want to travel, because they don't want to confront themselves with new challenges and because they can be the kings in this little country. In places like Argentina or Romania you couldn't be looking for anything, because you have no access. In Argentina, the economy has completely collapsed, in Romania it was completely a monopoly of communist dinosaurs... In a way, in the Czech Republic it is good for the people, but bad for creative energy. There's been much more transition between generations and you have had much more continuity between communism and post-communist times, because many filmmakers could work through institutions like FAMU, even though they were blacklisted in the 1970s and 1980s. Karel Vachek is now a teacher and it used to be Věra Chytilová. There is this continuity between generations, but at the same time it didn't help the filmmakers be rebellious. They

could do advertisements, there are massive advertising opportunities coming to Prague. They could do these big budget shootings, so I think it really didn't help their creativity. I think this has been realized somewhat, and it has begun to change over the last five years. People who are like 25/35-years-old have more or less decided not to be part of it. It's kind of symptomatic that in TorinoFilmLab we only ever had two Czech filmmakers so far; one of them lives in France and the other one is originally from Slovenia: Petr Václav and Olmo Omerzu.

I think it's changing really fast and it's good that it changes in all fields and subfields. It's changing in the Film Fund which is richer and people there are respected. The first change was at FAMU 15 years ago with Michal Bregant as the new dean, who started this new generation. Karel Vachek has been the head of the documentary department since 2001. It's a combination of more things, so I am sure there are more and more people who are applying for TorinoFilmLab from the Czech Republic.

Yes, you're right. It's changing, but maybe not as much and as rapidly as one would hope.

Radim Procházka

Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H. (1945–1947)

Na území Říšské župy Sudety existovalo několik německých filmových distribučních společností. Jednou z nich byla Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H. (dále DFV), která měla své sídlo ve čtvrti Střekov v Ústí nad Labem. Kdy tato společnost vznikla, není z archivních pramenů doposud známo.

Filmové distribuční společnosti a kinosály v Říšské župě Sudety byly ve svých obchodních aktivitách ze strany Třetí říše omezovány častou změnou předpisů a nařízení. Před uvedením v kinosále musel samotný filmový pás projít povolenávacím procesem ze strany filmové cenzury. Velkou váhu měla také všemocná válečná propaganda. Důsledně bylo hlídáno, aby různé propagandistické snímky nebyly na stejném místě a ve stejném čase promítány souběžně. V případě, že film z ideových důvodů nevyhovoval, byla úředně zakázána jeho další projekce a došlo k jeho stažení z distribuce. U nacistických snímků bylo navíc

vyžadováno zhlédnutí od co největšího možného počtu diváků. Státní aparát se snažil ovlivnit diváckou návštěvnost i snížením ceny vstupného, jako tomu bylo například u tendenčního dokumentárního filmu *DEUTSCHES LAND IN AFRIKA* (1939). V tomto konkrétním případě bylo za úspěch pokládáno, pokud snímek vidělo více než dvacet procent místního obyvatelstva.¹⁾

Prakticky ihned po osvobození Československa došlo dne 9. května 1945, dle rozhodnutí České národní rady, k zabavení německého majetku. Celý proces byl pak dokončen dekretem prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, kdy proběhlo na našem území zestátnění celého kinematografického průmyslu.²⁾ Za počátek likvidace firmy DFV je možné považovat datum 23. května 1945, kdy zplnomocněnec pro správu filmových půjčoven Alois Fiala³⁾ rozhodl o zahájení likvidace. Dá se předpokládat, že v této době zde byla jmenována česká likvidační správa,

1) Leona Matoušková, *Kinematografie v Říšské župě Sudety 1938–1945. Diplomová práce*. Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně 2001, s. 33–48.

2) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství*. Praha: Český filmový ústav 1970, s. 5–37.

3) Za Protektorátu Čechy a Morava působil A. Fiala jako ředitel společnosti Elekta. Po převratu v roce 1945 se stal nakrátko zmocněncem ministra informací pro správu filmových půjčoven. V roce 1947 odešel do USA, kde pracoval jako čs. zástupce pro dovoz amerických filmů. Později žil v Austrálii a v Rakousku, kde vlastnil několik kin. Národní filmový archiv (NFA), f. Elekta a. s., inv. č. 152, Personální a výplatní listy Alois Fiala; Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Československý filmový ústav 1977, s. 58.

kteřá zajišťovala kromě běžné agendy i správu skladů, kam byly postupně převáženy filmové pásy a další movitý majetek. Spolu s DFV byly zplnomocněncem určeny k likvidaci i společnosti Märkische Filmgesellschaft m. b. H., Union-Tonfilm-Ges. m. b. H. z Chabařovic a Jowa-Film, která měla své sídlo v nedalekých Teplicích.⁴⁾

Po převzetí společností DFV českou správou měli pracovníci na příkaz zmocněnce provést kontrolu účetnictví a zajistit uhrazení veškerých pohledávek. Součástí agendy bylo i zajištění bankovních účtů poboček společnosti v Trutnově, Liberci a Šumperku. Česká správa dále požadovala navrácení veškerých německých filmových distribučních kopií, které se měly dle předpokladu stát majetkem Filmového archivu.⁵⁾ Ve skutečnosti však tato instituce podle částečně dochované kartotéky převzala pouze některé snímky.⁶⁾

Na počátku srpna 1947, kdy už probíhala konečná fáze likvidace firmy DFV, převedla z neznámých důvodů česká správa vybrané filmové kopie do správy Státní půjčovny filmů.⁷⁾ K tomuto účelu byl vyhotoven podrobný soupis filmového materiálu, kterého se podařilo shromáždit téměř dva tisíce kusů.⁸⁾ Na seznamu se například nacházel tendenční film OHM KRÜGER (1941), za který

obdržel v roce 1941 Mussoliniho pohár nacistický režisér Hans Steinhoff.⁹⁾ Dále za zmínku stojí i ceněné barevné přírodovědné dokumentární filmy BARVA OCHRANOU ZVÍŘAT (1943) a PESTRÝ ŽIVOT V HLUBINÁCH (1943), které produkovala filmová společnost Ufa-Filmkunst z Berlína. Oba snímky režíroval uznávaný německý filmový režisér a zoolog Ulrich Karl Traugott Schulz.¹⁰⁾

Všechny distribuční kopie DFV se bohužel nepodařilo zachránit, jelikož na konci druhé světové války panovaly v Sudetech velmi komplikované poměry. Část viny padá na Rudou armádu, která si při pobytu v Benešově nad Černou (okres Kaplice) ilegálně odvezla veškeré filmové pásy z místního kinosálu.¹¹⁾ Obdobně pak totéž vojsko odcizilo ze zvukového kina Odboj v Lanškrouně kromě filmových snímků také vybavení projekční kabiny, rozhlasový přijímač a motocykl značky Jawa.¹²⁾ Ztrátu filmů v Benešově nad Ploučnicí pak způsobil samotný správce Městského biografu, když chybně odeslal filmovou zásilku do sídla společnosti Elekta na Praze 2.¹³⁾

Přestože je archivní fond Česká správa firmy DFV velmi torzovitý, představuje zajímavý pramen pro dějiny německých filmových společností na území bývalé Říšské župy Sudety. K samotné

4) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 1, Ohlášení o zahájení likvidace německých firem z července 1945.

5) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 2, Pověření Květoslava Radimského ze dne 10. července 1945.

6) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 5, Fragment skladové kartotéky se záznamem o předání Filmovému archivu.

7) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 3, Záznam o předání filmového skladiště německých filmů bez titulků bývalé firmy D. F. V. v Ústí nad Labem — Střekovské provedeném v dnech 31. 7. až 2. 8. 1947.

8) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 4, Soupis všech filmů ve skladišti s údaji o redistribuci 1947.

9) Anon., Zkoušené filmy. *Věstník Českomoravského Filmového ústředí* 1, 1941, č. 5 (5. 7.), s. 2.

10) Vice o tomto režisérovi například zde: Maren Möhring — Massimo Perinelli — Olaf Stieglitz, *Tiere im Film: Eine Menschheitsgeschichte der Moderne*. Kolín nad Rýnem: Böhlau-Verlag GmbH 2009, s. 180.

11) „[...] Taktéž se zde nenacházejí žádné filmy německé. Tyto byly odvezeny ruským vojskem. Počet a názvy filmů nebylo možné zjistit [...]“, NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 9, Dopis Místní správní komise v Benešově nad Černou ze dne 10. dubna 1946.

12) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 19, Dopis adresovaný české správě Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H v Ústí nad Labem ze dne 31. května 1946.

13) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 9, Dopis národního správce Městského biografu v Benešově nad Ploučnicí ze dne 30. října 1945.

struktúre spoločnosti DFV se zde mnoho neza-
chovalo, proto lze jen předpokládat, jak velký byl
rozsah obchodních aktivit. Pro badatele může být
cenným zdrojem informací kartotéka zapůjče-
ných filmů (sestavená v letech 1945–1946), kde
lze dohledat názvy a sídla kinosálů, kam byly za
dob okupace pohraničí distribuovány filmové
pásky.¹⁴⁾ Obdobně lze využít pro výzkum i pová-
lečnou korespondenci s jednotlivými správci kin,
v níž lze vysledovat komplikovaný průběh likvi-
dace německé distribuční společnosti na našem
území.

Luboš Marek

14) NFA, f. Česká správa firmy Deutsche Filmvertriebsgesellschaft m. b. H, inv. č. 30, Kartotéka zapůjčených filmů
z let 1945–1946.

Příběhy uvnitř dějin

Marie Barešová – Tereza Czesany Dvořáková, *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA 2017.

Národní filmový archiv vydal na jaře loňského roku knihu *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* filmových historiček Terezy Czesany Dvořákové a Marie Barešové. Publikace představuje dosud neznámé osudy absolventů FAMU, kteří školu studovali v její nejsvobodomyšlnější éře v druhé polovině 60. let jako nadějní umělci, ale ukončili ji v době začínající normalizace, v atmosféře, jež jim neumožnila jejich talent dostatečně rozvinout. V rámci publikační činnosti NFA není metoda orální historie, kterou autorky zvolily, novinkou: tvoří například již tradiční součást edice představující digitálně restaurované tituly.¹⁾ Nyní ovšem rozhovory nejsou pouhým, byť velmi cenným doplňkem odborných studií, ale stávají se základním materiálem pro celou knihu. Tento fakt se může zdát riskantní, vezmeme-li v potaz limity orální historie, jež čerpá především ze vzpomínek pamětníků, a priori ne zcela spolehlivého zdroje. Autorky ovšem svůj přístup pečlivě vysvětlují, přiznávají jeho možné nedostatky a zároveň jej dokáží vhod-

ně aplikovat a využít ve prospěch zvoleného tématu.

Generace normalizace vyšla téměř ve stejné době jako podobně koncipovaná kniha *Dějiny AMU ve vyprávěních*,²⁾ čímž se nabízí příhodné srovnání dvou pojetí orálně historických rozhovorů v kontextu současného vědeckého výzkumu. Druhý ze zmíněných titulů je výsledkem projektu věnovaného historii Akademie múzických umění a vznikl jako doprovodná publikace k nyní vycházejícím souborným dějinám této instituce.³⁾ Kniha má ambici představit historii všech tří fakult univerzity očima jejich pedagogů, bývalých studentů i technických a provozních zaměstnanců, čímž vzniká pozoruhodná mozaika odlišných pohledů na chod školy a osobnosti, které jí prošly v různých etapách její existence. Šestnáct zveřejněných rozhovorů je však pouhým vzorkem z celkového počtu pětáosmdesáti uskutečněných interview, které se snaží pokrýt obrovsky široké téma. A právě na různorodosti je založena i celá publikace, jejíž autoři se snažili předložit co nej-

1) Např. Anna Batistová (ed.), *Hoří, má panenko*. Praha: NFA 2012 nebo Briana Čechová (ed.), *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA 2013.

2) Lenka Krátká – Martin Franc (eds.), *Dějiny AMU ve vyprávěních*. Praha: NAMU 2017. Jeden z vydaných rozhovorů vedla jako tazatelka i Marie Barešová, jedna z autorek *Generace normalizace*.

3) Martin Franc (ed.), *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: NAMU 2018.

větší zastoupení možných hledisek. Každý z rozhovorů stojí sám o sobě ve snaze přinést osobité svědectví, což zároveň způsobuje i jistou roztržitost knihy. Některá interview jsou přeplněna slavnými i méně známými jmény, jiná technickým žargonem. Je cítit, že se jedná o materiál určený především pro badatelské účely, který byl vydán jakožto cenné doplnění hlavního výzkumného výstupu. Cílem, se kterým badatelé rozhovory pořizovali, nebylo jen zaznamenání unikátních vzpomínek, jež by jinak upadly v zapomnění, ale pravděpodobně také doplnění informací nalezených v archivních dokumentech. Lépe z nich proto bude těžit poučenější čtenář, který se dokáže orientovat ve zmiňovaných jménech či terminologii.

Generace normalizace naproti tomu používá orálně historické rozhovory jako hlavní výzkumný materiál. Důvodem je zejména nedostatek dosud zpracovaných a zpřístupněných archivních dokumentů. Tento handicap autorky proměnily ve výhodu a málo známé osudy jedné filmařské generace představily skrze atraktivní tematická vyprávění. Zvolená metoda je vhodná zejména proto, že se v tomto případě zaměřují na velmi úzký vzorek pamětníků specifikovaný podle roků absolutoria nebo studovaného oboru. Rozhovory proto poskytují soustředěný a podrobný vhled do problematiky, která se dotýkala i dalších lidí ve filmovém průmyslu. Hlavní myšlenkou tedy není vypíchnout jednotlivé osudy, ale upozornit na sdílené zkušenosti těchto filmařů.

U rozhovorů, které se věnují stejnému tématu, době i podobnému okruhu lidí, hrozí, že se mnoho vzpomínek i jednotlivých detailů bude neustále opakovat. Autorky však tento problém řeší hned v úvodní kapitole, kde výpovědi narátorů porovnávají a zasazují do relevantního kulturně-politického kontextu. Duplicity slouží k potvrzení či doplnění již známých faktů i objevení no-

vých souvislostí. U výsledné podoby rozhovorů pečlivě zvažují, jaké úseky interview zveřejní, aby se myšlenky příliš neopakovaly, ale naopak doplňovaly. Pokud narazíme na opakující se motiv, narátory a narátorky na něj většinou nahlíží z různých úhlů pohledu.⁴⁾ Jakkoliv je tedy každý z třinácti osudů jedinečný, po přečtení všech se zdá, jako bychom celou dobu četli jeden příběh, pouze v několika lehce odlišných variacích. Obsah navíc není zbytečně zahlcený jmény a termíny a ty, které se objevují, jsou velmi stručně a jasně vysvětleny v poznámkách pod čarou. Kniha je proto přístupná i laickému zájemci, zároveň však odkrývá nové skutečnosti a důležité detaily i odborníkům.

Za pozornost stojí také grafická podoba knihy, vytvořená stejně jako další tituly NFA studiem Laboratoř. Zvolený vizuální koncept dodává publikaci atraktivní a nepřehlédnutelný vzhled a současně chytře komunikuje s jejím obsahem. Na obálce i několika úvodních stránkách můžeme vidět fotografie z normalizačních filmů poplatných režimu, které stojí jako kontrast k potenciální tvorbě zpovídaných umělců. Zobrazená díla, jež jsou zařazena bez jakéhokoliv doprovodného komentáře, ovšem nepatří mezi nejznámější tituly, a ne každý může na první pohled rozeznat, o jaké snímky jde. Čtenáři je tak ihned v počátku naznačeno, že kniha nemá za cíl přinést veškeré informace, nýbrž slouží jako odrazový můstek pro další bádání. Tomuto přístupu odpovídá i netradiční umístění seznamu použitých zdrojů, který je situován a barevně zvýrazněn hned za kontextovou kapitolou na začátku knihy. Není pouze povinným výčtem citovaných dokumentů, jak bývá obvyklé — jde především o souhrn dosavadních dostupných materiálů k tématu, který se stává plnohodnotnou součástí textu, zásadním a cenným materiálem pro budoucí výzkumníky. Obzvlášť podstatný prvek tvoří obrazová složka

4) Příkladem může být působení několika pamětníků ve Scenáristickém oddělení na Barrandově. Zatímco někteří byli brzy vyhozeni, pro mnohé se jednalo pouze o formální zaměstnání bez toho, aniž by reálně něco tvořili, jiní se v něm zase dokázali vcelku úspěšně uchytit.

doprovázející samotné rozhovory. Přestože je kladen důraz na to, aby při převodu mluveného slova do psaného textu zůstal projev narátorů co nejosobitější, aspekty, jako je vypravěčova dikce, intonace či barva hlasu, z přepisu nutně mizí. Fotografie, které zachycují jednotlivé narátory a narátorky v jejich přirozeném, domácím prostředí spolu s doplňkovými archivními snímky, však dokáží alespoň částečně přiblížit jejich osobnost a dodávají každému interview jedinečnou atmosféru.

Autorky v oslovovacím dopise, který předchází každému jednání o rozhovoru, použily termín „ztracená generace“, s nímž se několik filmařů ztotožnilo. Kniha ovšem nesklouzává k mytizaci filmařů jako skupiny postižené politickým režimem, jež by za jiných okolností dosáhla podobného ohlasu jako jí předcházející nová vlna. Početilo se totiž uveřejnit i rozhovory s narátory, kteří dokázali svůj talent alespoň částečně uplatnit v jiných odvětvích, a jeden z pamětníků dokonce pokládá otázku, zda se jejich osudy vůbec nějak zásadně liší od jiných generací. Otazník v podtitulu knihy tak otevírá prostor k vlastní interpretaci i dalšímu výzkumu. Metoda orální historie odkrývá odborníkům nové badatelské podněty, ale vedle toho umožňuje i nepoučenému zájemci seznámit se s danou etapou české kinematografie čtivou a přístupnou formou. Publikace ojedinělým způsobem ukazuje, že odborný výzkum a práce v paměťové instituci nemusí být pouze suchým listováním archivními dokumenty, jak si možná spousta lidí myslí. Naopak je důkazem, že historici dokáží udržet kontakt se současností a předávat nejaktuálnější poznatky poutavě a srozumitelně, aniž by slevili ze své odbornosti.

Zuzana Černá

Amatérský film jako kulturní dědictví

Siegfried Mattl – Carina Lesky – Vrääth Öhner – Ingo Zechner (eds.), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Wien: Österreichisches Filmmuseum — SYNEMA — Gesellschaft für Film und Medien 2015.

Publikace, jejíž název lze do češtiny přeložit kupříkladu jako „Dobrodružná každodennost. O archeologii amatérského filmu“, je vůbec první německy psanou knihou, která přináší přehled aktuálních, na práci s archivními zdroji založených výzkumů v oblasti (nejen) evropského amatérského filmu. Sborník vznikl jako jeden z výstupů vědeckého projektu *Archäologie des Amateurfilms. Ausgrabungen zur visuellen Kultur der Moderne (Archeologie amatérského filmu. Příspěvek k vizuální kultuře moderny)* realizovaného na půdě Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft (Institut Ludwiga Boltzmannova pro dějiny a společnost)¹⁾ v letech 2011–2013. V čele projektu stál renomovaný rakouský historik soudobých dějin a filmu Siegfried Mattl, který bohužel předčasně zemřel několik měsíců před vydáním publikace.

Výzkumný projekt byl primárně založen na studiu rozsáhlých sbírek amatérského filmu uložených v Rakouském filmovém muzeu a kladl si za cíl nahlédnout a rekonstruovat dobová témata, motivy a estetické formy specifické pro oblast amatérského filmu a období moderny s vědomím jejich heterogenity. Navazoval mimo jiné na

předchozí projekty Siegfrieda Mattla *Film.Stadt. Wien* (2009–2011) a *Like Seen on the Screen* (2010–2012). Přestože součástí projektu byla také konference, *Abenteuer Alltag* není klasickým konferenčním sborníkem. Jde sice o svazek jednotlivých příspěvků, které netvoří předem přesně strukturovaný, jednotný, přísně monografický celek, na druhou stranu rozsah a hloubka zaměření většiny příspěvků přesahuje běžný konferenční standard. Ve sborníku navíc nalezneme také texty objednané až speciálně pro publikaci.

Autoři jednotlivých příspěvků pocházejí především z německy mluvících vědeckých institucí, akademických pracovišť a archivů: vedle již zmíněného Boltzmannova Institutu a Rakouského filmového muzea (Raoul Schmidt), Kinotheky Asty Nielsenové se dále jedná o Deutsche Kinemathek — Museum für Film und Fernsehen Berlin (Annette Groschkeová), Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Sabine Nesselová, Alexandra Schneiderová a Linda Waacková), Universität Wien (Vrääth Öhner) a Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (Heide Schlüpmannová). Významné je v publikaci též zastoupení akademiků z Velké Británie (Ian Craven, Karen

1) Mezi institucionální partnery projektu patřily Österreichisches Filmmuseum (Rakouské filmové muzeum), frankfurtská Kinothek Asta Nielsen a katedra dějin médií Universität Siegen.

Luryová, Annamaria Motrescu-Mayesová, Heather Norris Nicholsonová a Ryan Shand) a teoretiků amatérských filmů i praktiků jejich archivování ze Spojených států amerických (Karan Sheldonoová, Leslie Swiftová a Lindsay Zarwellová). V knize nalezneme také několik příspěvků italských archivářů (Paolo Caneppele z Cinetecy del Comune di Bologna, Karianne Fioriniová a Paolo Simoni z Archivio Nazionale del Film di Famiglia Bologna) a konečně pro spoluautorství byli osloveni také zástupci dalších dvou evropských zemí — Švédska (Mats Jönsson) a České republiky (Jiří Horníček z Národního filmového archivu).

Publikace je koncipována jako manifest svěbytnosti amatérského filmu v době moderny. Hraniče této epochy však často překračuje a směřuje v duchu mediální archeologie k věčnému ohledání jeho samotných technologických a mediálních základů, estetických a kulturně-politických souvislostí, produkčních a distribučních podmínek a v neposlední řadě současných kurátorských možností. Tematicky se sborník dělí na pět oddílů, účelně nazvaných „Technologie a estetika“, „Žánry a variace“, „Produkce a diseminace“, „Politika a dějiny“ a „Archivy a sbírky“. Není asi překvapivé, že editor knihy Vrääth Öhner se již v prvních větách úvodu odkazuje k eminentním základům raného filmu — Lumièrovými „amatérskými“ filmy počínaje — a svůj pohled mimo jiné doplňuje stručným shrnutím vývoje zájmu o amatérskou kinematografii na akademické a archivní půdě v posledních čtyřech dekadách.

Oddíl „Technologie a estetika“ uvádí příspěvek ředitele Boltzmannova institutu Ingo Zechnera, jenž se zabývá reflexí amatérského filmu, tak jak se dochovala přímo v literatuře pro filmové amatéry v době před rokem 1945. Studium těchto pramenů mimo jiné podnětně dokládá způsob (sebe)prezentace amatérské kinematografie jako prostoru s do značné míry svěbytnými technologickými, estetickými nebo žánrovými pravidly. Carina Leskyová s Karin Festovou se věnují vlivu fenoménu kouzelnictví na (nejen) amatérský film, který částečně přebíral i společenské funkce,

témata a estetické postupy iluzionistů 19. století. Ian Craven ve své studii zkoumá prestižní postavení animované amatérské tvorby a dokládá její příklon k experimentálnímu a avantgardnímu filmu. Oddíl uzavírá text známé německé akademičky Alexandry Schneiderové s pro ni typicky inovativním pohledem na technologii a sebeuvědomování klasického amatérského filmu úhlem pohledu ne/používání kamerových stativů (jako statutárních nástrojů profesionální kinematografie) při propagaci a samotném natáčení. Souvislosti ale nachází také v aktuální prezentaci stativů k mobilním telefonům ve virálním prostoru.

Druhý oddíl „Žánry a variace“ představuje studie, které vycházejí z již déle trvajícího zájmu filmových historiků o specifické žánry amatérského filmu. Úvodní text kmenových autorů projektu Siegfrieda Mattla a Vräätha Öhnera nás seznamuje s pozoruhodným příkladem celovečerního hraného amatérského filmu DER GRÜNE KAKADU z počátku 30. let, který obsahuje nápodoby mnoha žánrů z oblasti populární a modernistické kultury. Linda Waacková podrobuje pečlivě detailní analýze čtyř a půl minutový rodinný film z dovolené, aby na něm deklarovala opomíjené poetické funkce tohoto žánru amatérských rodinných filmů. A Karen Luryová se ve své studii o dokumentárních amatérských filmech ze zoologických zahrad zabývá mimo jiné otázkou různých reprezentací lidí, dětí a zvířat na plátně.

V oddíle třetím se objevují texty, které se — jak název „Produkce a diseminace“ předjímá — věnují specifickým mimoprůmyslovým produkčním zázemím a především minulým i současným strategiím zpřístupňování neprofesionálních filmů. Ryan Shand předkládá čtenářům stručný pohled do dějin britského klubového hnutí a na příkladu britského filmu z poloviny 70. let propagujícího přednosti práce ve filmových klubech se dostává k tématu motivací kinoamatérů pro kolektivní klubovou tvorbu. Ta podle Shanda souvisí s potvrzováním formálních a neformálních kompetencí souvisejících se znalostmi a zkušenostmi filmových nadšenců. Studie Sabine Nesselové nese

podtitul *Hybridita amatérského filmu a Foucaultova archeologická praxe* a zabývá se konkrétními případy filmů, jejichž produkční praxe není nutně spojena s amatérským filmovým hnutím, a přesto vykazují některé formy a postupy amatérských filmů. Přitom může jít i o snímky úspěšně reflektované. Další z autorek, Karola Gramannová a Heide Schlüpmannová, ve své „poznámce pod čarou“ mapují historické způsoby uvádění rodinných filmů v intimním prostředí domácnosti, je se svým charakterem z principu odlišují od promítání filmů třetím osobám — typického pro profesionální film, ale také pro prezentaci rodinných filmů v současnosti. Na své kolegyně do jisté míry navazují Paolo Caneppele a Raoul Schmidt, kteří se zamýšlejí nad praxí akvizice amatérských filmů a apelují na jejich kontextualizaci a zohlednění významu doprovodných informací o mnohdy anonymních filmech. V jistém protikladu k předchozím dvěma příspěvkům pokládá poslední autor oddílu Paolo Simoni nápadné akviziční akce, eventizace a další specifické způsoby uvádění rodinných filmů, například v rámci instalací nebo nových sestřihů, za docenování jejich významu a objevování kreativního potenciálu v samotných dílech i v jejich interakci.

Velmi konkrétní vhledy do historie amatérského filmu přináší čtvrtý oddíl nazvaný „Politika a dějiny“. Autor Nico de Klerk podrobuje detailní kulturně-sociální obsahové analýze sbírky filmů rodiny z vyšších středních vrstev, která žila v kolonii na Dálném východě. Kamera odhaluje konkrétní pravidla a konvence, ale také význam, jenž příslušníci konkrétní společenské skupiny přisuzovali konkrétním situacím každodenního i mimořádného charakteru. Filmy z kolonií — tentokrát z britské Indie — jsou v ohnisku zájmu také pro Annamarii Motrescu-Mayesovou. Badatelka se vědomě hlásí k širšímu trendu zkoumání každodennosti koloniální historie a zdůrazňuje důležitost média amatérského filmu pro tuto oblast. Na případu dvou filmařek — příslušnic nejvyšších vrstev — otevírá několik témat — ženský způsob reflexe každodennosti nebo téma nedob-

rovolné koloniální identifikace. Na evropský sever nás zavádí Mats Jönsson, jenž ve svém široce pojatém textu představuje vývoj švédského amatérského hnutí od 10. do 60. let 20. století, a to s důrazem na vliv politicko-společenského vývoje ve Švédsku té doby. Heather Norris Nicholsonová se vrací k feministickému tématu. Zabývá se amatérskými filmařkami, které jsou vzdáleny tradiční představě ženy jako pasivního objektu natáčení. Na příkladu tří yorkshireských kinoamaterek poukazuje také na zrádnost stereotypní představy, že ženy filmařky inklinují především k intimním rodinným filmům.

Závěrečný oddíl „Archivy a sbírky“ můžeme vnímat jako do značné míry samostatnou část. Autoři příspěvků jsou archiváři — především kurátoři sbírek animovaných filmů z Evropy i Spojených států amerických. Karianne Fioriniová informuje čtenáře o přístupu k amatérským filmům v bolognském Národním archivu amatérských filmů, již zmínění Paolo Caneppele a Raoul Schmidt osvětlují kurátorskou práci v Rakouském filmovém muzeu, Annette Groschkeová představuje sbírky amatérských a rodinných filmů v berlínské kinematéce a Karan Sheldonová sbírky americké organizace Northeast Historic Film. Leslie Swiftová a Lindsay Zawrellová uvádějí unikátní příklady židovských amatérských filmů z doby před druhou světovou válkou, uložené v United States Holocaust Memorial Museum ve Washingtonu. Důležité zastoupení v kapitole věnované archivům a sbírkám má také česká sbírka rodinného a amatérského filmu Národního filmového archivu. Její historii, rozsah, technické zpracování včetně postupující digitalizace i politiku zpřístupnění a prezentace ozřejmuje její kurátor Jiří Horníček.

Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms jistě není přelomovým dílem v oboru, ale může nepochybně sloužit jako velmi dobrý rozcestník pro čtenáře, kteří toho o výzkumech v oblasti amatérského filmu zatím mnoho nevědí. Šíří svých příspěvků kniha výrazně překračuje na začátku výzkumu určené časové či stylistické rozpětí moderny a sympaticky se rozevírá do různých

období, směrů a témat. Doba masového nástupu úzkého filmu a krystalizace amatérského filmového hnutí prostřednictvím vznikajících spolků kinoamatérů ve 20. a 30. letech zůstává nicméně častým časovým východiskem. Čtenáři se dostane opakovaného ujištění, že amatérský film je fenomén efemérní, ale sebevědomě stojící v samém počátku kinematografie. Sebevědomí oboru podle autorů sborníku souvisí nejčastěji s činností amatérských filmových klubů a také s proklamačním jazykem naučných knih pro kinoamatéry. Zároveň je ale hnutí kinoamatérů samozřejmě ovlivňováno konkrétními kulturními a geopolitickými okolnostmi. Amatérský film je představen také jako křehké a intimní médium, které v sobě na druhou stranu skrývá obrovskou schopnost svědčit o minulosti a velký kreativní potenciál pro další kurátorské koncepty a šíření na veřejnosti.

Ve druhém plánu však publikace naznačuje také obrovskou revoluci, jíž prošel amatérský film v digitální éře. Digitální éra je ovšem prezentována jen velmi fragmentárně, především v kontextu snazšího zpřístupňování archivních amatérských filmů. Otázky zahuštění virálního světa amatérskými audiovizuálními obsahy či absolutní demokratizace tvorby a distribuce amatérského audiovizuálního obsahu jsou zmíněny pouze implicitně. Digitální amatérský obsah zásadním způsobem proměňuje samotné definice pojmů amatérské kinematografie, a to až do té míry, že lze jen obtížně říct, zda se jedná o tentýž druh filmu. Tento problém ale autoři knihy nereflektují. Publikace sama nastiňuje, že amatérský film v konkrétní technologické, organizační a percepční podobě, v jaké ho tvořili kinoamatéři před několika desítkami let, existuje už jen jako archivní objekt — což samozřejmě není přesné ani pravdivé. Cílem knihy nicméně nebylo primárně zkoumat současnost, ale minulost amatérské filmové éry. To je její největší klad a současně i největší omezení.

Tereza Cz Dvořáková

Média času, dějin, současnosti, budoucnosti

Tomáš Dvořák a kol., *Temporalita (nových) médií*. Praha: NAMU 2016.

Nová média, která dnes operují s rychlostí blížíci se rychlosti světla, vybízejí k nové formulaci otázek vnímání, prožívání, zacházení s časem, a stejně tak i obráceně otázek časovosti vnímání, prožívání či jednání. Jak naznačují již závorky v názvu sborníku *Temporalita (nových) médií*, nejde zde ovšem o jedinečnou výzvu nejnovějších digitálních technologií, nýbrž o znovu a znovu opakovanou proměnu časovosti v závislosti na nových médiích, od náboženských rituálů přes knihtisk po film. Právě změny v režimu každodenních činností či politických procesů spojené s médii záznamu, ukládání a zpracování informací, ale např. i s novými dopravními prostředky, nebo rozkol různých časů, časovostí přírodních, politických a ekonomických procesů, různých míst atd. — o technikách měření času nemluvě — upozorňují na temporalitu jako specifický problém.

Programatická předmluva i článek Tomáše Dvořáka tento mediální obrat tematizují ve vztahu k problému synchronizace. Pozastavme se nejdříve u zlomového bodu techniky, novosti počítačových technologií: synchronizace probíhá prostřednictvím „automatizovaných signálů, jež

si aparáty vyměňují mezi sebou, mnohdy bez našeho vědomí“ (Předmluva, str. 8). Nabízí se paralela s příspěvkem Filipa Vostala zaměřeným na vysokofrekvenční obchodování, které zrychluje provoz finančních trhů do té míry, že „jej monitory a informační kanály nezaznamenají, jsou příliš pomalé“ (Rychlostí světla, str. 59). Natož aby jej zaznamenali lidští aktéři — „mnoho provozních aspektů, ale i důsledků automatizovaného VFO [vysokofrekvenčního obchodování, pozn. KK] nejenže nelze zachytit lidským kognitivním aparátem, ale zároveň — a to je horší — tím člověk ztrácí možnost aktivní intervence“ (ibid., str. 60).

Friedrich Kittler, zakladatel německé teorie médií a kulturních technik, na nějž Tomáš Dvořák odkazuje,¹⁾ se zaměřuje právě na tento moment. Není pro něj ovšem spojen s nebezpečím ztráty kontroly člověka nad strojem, ale zpochybněním subjektivního prožívání času jako východiska chápání časovosti. Předmětem zkoumání není lidské vědomí, nýbrž způsob, jakým jsou „naše chápání i zkušenost času podmíněny konkrétními protokoly, technikami a médii temporalizace“ (str. 8). V souladu s teorií kulturních technik Friedricha Kittlera a jeho následovníků Dvořák

1) Ocenit je třeba též nástin teorie kulturních technik Čenka Pýchy v příspěvku „Digitální paměť: úložiště vzpomínek pamětníků“.

kritizuje polarizaci lidského a technického, organického a mechanického času, která opomíjí historické kulturní techniky temporalizace. Dávno před moderními přístroji měření času určovaly čas(y) kostelní hodiny, kalendáře, různé dopravní prostředky, archivy atd., nedílně spojující technickou a symbolickou dimenzi načasování, průběhu či přerušení určitých činností i dějin. Jakkoli je kritika Kittlerova „technického a priori“ (která zaznívá i v příspěvku Hladíka) oprávněná, ukazuje článek Tomáše Dvořáka význam zkoumání historických kulturních technik, které umožňuje neotřelý pohled na techniky současné.

Reflexivita tohoto přístupu, jíž se zabývá i příspěvek Čenka Pýchy o médiích dějin, které transformují samotnou historiografii, se projevuje již v zaměření na otázku synchronizace. Tomáš Dvořák se jí věnuje jako jednomu ze základních momentů „vytváření“ času, které zdaleka nemá jen podobu vytvoření moderní představy jednotného časoprostoru, jehož indikátorem jsou normované měřiče času. *Jeden*, jednotný čas vzniká díky technikám synchronizace. Význam konkrétních materiálně-technických podmínek abstraktní jednoty časoprostoru (a představy jednotné, pravidelně plynoucího času) podtrhuje funkce alarmu, který právě není aktivní formou sledování času (např. na hodinkách), není pro-aktivním vytvářením povědomí o čase, nýbrž vyrušením, přesměrováním či mobilizací pozornosti (ibid., str. 28). Nezbytnost tohoto typu synchronizace je zřejmá ve vojenských operacích, ale zároveň vrhá nové světlo na funkce mobilního telefonu, který uživatele vyrušuje nezávisle na jeho aktuální činnosti, a to nejen v případě „live“ spojení s dalším uživatelem (v rámci klasické funkce telefonu), ale i při příjmu zpráv různého typu atd.

Řazení článků nabízí jakýsi časový rámec vytyčený mezi prvním příspěvkem s jeho historickou perspektivou a tím posledním (Václava Janoščíka), který zaměřuje pohled do budoucnosti vycházející na jedné straně z aktuálně často diskutovaných filozofií spekulativního realismu a ob-
jektově orientované ontologie (ooo) a vizí bu-

doucnosti v literárním a filmovém zpracování sci-fi (konkrétně seriálu *Krajní meze*) a z teorií a filozofií nových médií zachycujících současnost vzhledem k budoucnosti na straně druhé. Inspirativní je porovnání časového indexu pozorování nových médií Lva Manoviche a „Feed Forward“ Marka Hansena, které nastoluje otázku časovosti samotné teorie/filozofie médií. U Marka Hansena se nabízí paralela s pojetím času ve futurismu začátku 20. století, na nějž odkazuje článek Tomáše Dvořáka: jeho východiskem „není soustředěná lidská mysl či smysly, nýbrž mnohem spíše nějaké mechanické technické zařízení, které skenuje svůj předmět a zpracovává data“ (str. 25). Teprve adaptací na tuto technologii „může být futurista soudruhem (technického) času“ (ibid.). Toto futuristické heslo pozoruhodně koresponduje s Hansenovou vizí lidského vnímání rozšířeného prostřednictvím technologií operujících pod prahem vědomí, určujících pre-reflexivní zkušenost. Kritická reflexe tohoto modelu by byla zajímavá právě ve vztahu k historické dimenzi kulturních technik. Více pozornosti by zasluhovala také otázka absence médií a problematiky zprostředkování u spekulativního realismu a ooo. Konečně je škoda, že v příspěvku Václava Janoščíka, ale také Ireny Reifové, přichází zkrátka z hlediska temporality tak důležité médium, jako je seriál (zde *Krajní meze*): Janoščík se věnuje pouze narativní rovině, u Ireny Reifové zase zcela chybí estetická dimenze (byť tato absence vychází z logiky zvoleného přístupu).

Menší prostor pro média v posledním příspěvku ovšem nijak neubírá na důležitosti zařazení mediálně-filozofické reflexe v kontextu celého sborníku. Čas není jen předmětem výzkumu, otázka časovosti obrací pozornost i k temporalitě samotného pozorování, uchopení předmětů v čase, k synchronizaci pozorování nebo časovosti teoretické reflexe a sledovaných procesů. Podnětná studie historika Čenka Pýchy ukazuje, nakolik medialita historického poznání nepředstavuje jen marginální problém, ale dotýká se základních postupů historického bádání. Otázky

vyvstávající s etablováním digitálních archivů — zejména ztráta fyzického prostoru a materiality či stírání rozdílu mezi *Funktionsgedächtnis* a *Speichergedächtnis* — formuluje Čeněk Pýcha z hlediska změny kulturní techniky archivování. Kritiku pramenů tak rozšiřuje o kritiku různých modalit zaznamenávání událostí, archivování, vzpomínání, ukládání artefaktů, o otázky „mediální historiografie“.²⁾ Právě díky této pozornosti věnované mediální dimenzi historiografie — což v rámci historického bádání rozhodně není samozřejmostí — tak příspěvek nastoluje celé spektrum důležitých otázek ke zdánlivé danosti historických pramenů, od dominance textu až po otázky paměti a vyprávění, které přesahují do teorie kultury a literatury.

Všechny příspěvky v nějaké podobě reflektují rozšíření digitálních technologií — „nových médií“ — jako zlom, který nastoluje nové skutečnosti a nové otázky. Mnoho pozornosti je však věnováno také kontextualizaci digitálních technologií z hlediska dějin či archeologie médií, která vývoj techniky nesleduje jako pokrok, ale jako spleť souvislosti historií různých vynálezů, slepých uliček, paralelních linií, přerušení, mezer či náhod. Studii věnovanou dějinám northern soulu Radima Hladíka, která sleduje jeho nelineární historii, je z tohoto hlediska zajímavé porovnat s pojetím historie v příspěvku Filipa Vostala „Rychlostí světa: vysoko-frekvenční obchodování jako symptom sociální akcelerace času vysoko-frekvenčního obchodování“. V obou textech se setkáváme s historickými zlomy: gramofonová nahrávka znamená radikální zlom, protože — jinak než symbolický systém písma, ale také než statický okamžik fotografie či optická iluze filmu — „ikonicky zaznamenává průběh času“ (str. 141), jak shrnuje Radim Hladík. Ovšem podobně jako v případě historických pramenů „doba vyprávění“ (viz článek Čenka Pýchy, str. 191) zaznamenává gramofonová deska nejen danou skladbu, ale

i čas jejího nahrávání a přehrávání. Specifická estetika northern soulu, jak s kritickým odstupem od Friedricha Kittlera zdůrazňuje Radim Hladík, se váže nejen na technické možnosti sedmipalcových nahrávek, avšak také na určitou estetickou praxi, k níž patří daný typ tance, módy, architektury atd. Nástup nových technik záznamu zvuku a posléze digitální verze nahrávek není v tomto případě krokem, který absorbuje předchozí média ve smyslu starších nosičů, naopak se starým médiem pracuje a reflektuje jeho historii.

Vysoko-frekvenční obchodování v příspěvku Filipa Vostala lze naopak chápat jako technologii, která ve smyslu Kittlera vynucuje odmítnutí antropocentrického, subjektivního, intencionálního přístupu — její ne-lidské dimenze (temporalita) znesnadňují, až znemožňují zásah (lidských) uživatelů. Tento znepokojující moment — v kontextu článku — ovšem poněkud ztrácí svou váhu v rámci tradičního (či přesněji klasicky moderního) modelu „lineární“ historie, tj. v horizontu vývoje moderní společnosti založeného na racionalizaci a zrychlování, do něž je začleněn i moment, kdy člověk ztrácí kontrolu nad technikou (str. 231). Nezpochybňují ovšem digitální technologie představu (moderní) suverénního subjektu, který využívá techniky ve smyslu nástroje k jím stanoveným účelům? Neváže se tato představa ke starým kulturním technikám, které (spolu)vytvářely představu o člověku, jenž díky svým nástrojům podrobuje přírodu? A vymykaly se dějiny spásy ve středověku lidskému zásahu méně než vysokofrekvenční obchodování dnes?

Otázka temporalit nových médií je nepochybně vysoce relevantní a aktuální i v rámci sociálních věd. Příspěvky z této oblasti ve sborníku ovšem nenabízejí mnoho styčných bodů s ostatními články a s přístupem nastíněným v předmluvě. Texty Marka Šebeše a Ireny Reifové z oblasti komunikačních studií vycházejí z pojmu „média“ v běžném slova smyslu masových sdělo-

2) Viz Lorenz Engell – Joseph Vogl (eds.), *Mediale Historiographien, Archiv für Mediengeschichte*. Weimar: Universitätsverlag 2001.

vacích prostředků. „Média“ zde označují daný předmět bádání definovaný teoriemi masové komunikace, které se jen zcela okrajově protínají s teoriemi a filozofiemi médií vycházejícími z humanitních věd. Toto východisko takřka obrací vektor zkoumání mediality časovosti, jehož cílem je *nalézt* a popsat kulturní techniky a mediální praktiky, které formují chápání a vnímání času, jednání v čase, chápání historie, současnosti — nikoliv *popsat* daná média z hlediska času.

Oba příspěvky se z hlediska teorie masové komunikace zaměřují na způsob, jakým s časem pracují tisk a televize, a na časový faktor tisku (kterým je hlavně rychlost, aktuálnost zpráv) a televize (regularita a sekvenčnost). Periodický tisk „přispívající k proměně časových představ novověku směrem k lineárnímu a světskému pojetí času“ (str. 72), jak ho popisuje Marek Šebeš, je jistě nástrojem této představy. Jako médium ale začíná být problematický — stává se předmětem zkoumání — v momentě, kdy tento lineární průběh zpochybníme. Například popisem odlišných časů, které existují paralelně (a zcela nezávisle na denním tisku), nebo analýzou technických parametrů tisku a distribuce. Jinou perspektivu na temporalitu by umožnilo také zkoumání různých tištěných formátů v jiném časovém režimu (např. kalendářů) a i technik telegrafie a telefonu, jejichž využití k vojenským účelům jde zcela mimo rozvoj denního tisku. *Médiu* telegrafu je věnováno málo pozornosti: při telegrafním spojení, konstatuje Marek Šebeš, je informace „poprvé dematerializována, odpoutána od svého nosiče (posla, poštovního kurýra) a může cestovat prakticky neomezenou rychlostí“ (str. 74). Telegrafní spojení ovšem *je* materiální nosič, který má své zcela specifické parametry, specifické vstupní a výstupní body, vyžaduje určité techniky kódování a dekódování atd.

Otevřená zůstává také otázka digitálních technologií, kdy vznikají zcela nové formy masové (?) komunikace, zpravodajství nebo formátů (polo) veřejného sdělení, které nejsou tvořené klasickými „mediálními“ institucemi. Svoboda televizní-

ho diváka, kterou tematizuje Irena Reifová, předpokládá opět suverénní subjekt, který užívá nástroj televize, počítače atd. Otázku lze ovšem obrátit: jak je konstruován subjekt (zdánlivou?) možností volby? Pozoruhodný fenomén opakování normalizačních seriálů, na něž Irena Reifová poukazuje, by si zasluhoval více pozornosti — stejně jako další zmiňované seriály jako takové — z hlediska jejich estetické dimenze: jak se seriály mění v souvislosti se změnami televize a digitálních médií, případně jak souvisí složité časové struktury nových seriálů s proměnami časovosti sledování online? Daným příspěvkům ovšem nelze vytýkat, že se věnují problematice z hlediska komunikačních studií. Jejich zařazení do sborníku odpovídá institucionalizaci oboru „mediálních studií“ v ČR, který zahrnuje málo kompatibilní teorie a filozofie médií vycházející z humanitních věd a sociologicko-empiricky orientované přístupy.

Souhrnně řečeno lze sborník *Temporalita (nových) médií* vřele doporučit vědcům a studentům se zájmem o problematiku médií a časovosti všech oborů. Příspěvky nabízejí jak přehled o vlivných teoriích a filozofiích věnujících se otázce časovosti, tak i množství podnětů pro další studie „detailních záběrů“ i širších historických souvislostí.

Kateřina Krtilová

Toto není výstava, je to něco víc

Ester Krumbachová: Sněžný muž — Nosit amulet — Zamotávat archiv. Tranzitdisplay, Praha, 14. 12. 2017 – 21. 2. 2018, autorky Zuzana Blochová a Edith Jeřábková.

Hovořit o vztahu výtvarného umění a archivu není v současnosti nic příliš odvážného. Přinejmenším tedy od roku 2004, kdy Hal Foster publikoval v časopise *OCTOBER* svůj — jak jinak než vlivný — článek „Archivní impuls“. V něm se zabývá *archivními* tendencemi v umění poslední dekády, a to především na příkladu Thomase Hirschhorna, Sama Duranta a Tacity Deanové. Již při pohledu na samotná díla, o něž Foster své úvahy o archivním impulsu opírá, je zřejmé, že jeho chápání *archivu* se odehrává spíše na symbolické rovině a pracuje mimo jiné s ideou „archivu masové kultury“.¹⁾ Umělec je zde sám archivářem, který „usiluje o fyzické zpřítomnění historických informací, často ztracených či odsunutých“.²⁾ Přístupy, jež Foster pozoruje například na Hirschhornově *Oltáři Otto Freundlicha* (1998), Kiosku Ingeborg Bachmannové (1999) či *Deleuzově monumentu* (2000), jsou tak blíže apropriativním konceptům nežli práci s archivem v institucionálním slova smyslu.

V českém prostředí se však v nedávné době objevily dva pozoruhodné projekty, jež není od věci vnímat mimo jiné i v kontextu archivního impul-

su, ačkoli s fenoménem archivu nakládají spíše v jeho institucionální poloze a nijak se neštítí bytostně vědeckých přístupů. Oba tyto projekty se dotýkají dědictví československé nové vlny, přičemž do popředí staví dvě tvůrčí osobnosti, jež byly dosud poněkud *odsunuty*. Dělo se tak především díky dlouhodobě přetrvávajícímu nazírání novovlnných režisérů coby výsostných *auteurů*, které do značné míry znemožňovalo věnovat významnější pozornost osobnostem spadajícím do škatulek jiných profesí. Přehodnocování tohoto dogmatu na základě nově objevených a zpracovaných osobních pozůstalostí tak můžeme s určitou mírou nadsázky označit za archivní impuls československé nové vlny. V případě práce s archivem kameramana Jaroslava Kučery, který loni veřejnosti představila filmová teoretička Kateřina Svatoňová na brněnské výstavě *Mezi-obrazy: Archiv kameramana Jaroslava Kučery* a ve stejnojmenné knize,³⁾ zůstáváme s odkazem na archivní impuls do značné míry v rovině volnější asociace — autorka sice pracovala s archivem, přistupovala k němu ovšem z čistě vědeckých pozic. V souvislosti s aktuálním projektem zhodnocujícím

1) Hal Foster, An Archival Impulse. *OCTOBER* 29, 2004, č. 110, s. 4.

2) Tamtéž.

3) Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Národní filmový archiv – Filozofická fakulta UK – MasterFilm 2016.

nově objevenou pozůstalost Ester Krumbachové, jehož prvními výstupy byly výstava *Ester Krumbachová: Sněžný muž — Nosit amulet — Zamotávat archiv* v pražské galerii Tranzitdisplay a související odborná konference, je však tato úvaha již mnohem opodstatněnější.

Projekt vycházející z pozůstalosti Krumbachové má poměrně široký záběr: kromě úvodní pražské výstavy je naplánovaná také rozsáhlejší výstava v Brně, vydání monografické publikace a především kompletní digitalizace osobního archivu Krumbachové a jeho následné otevření badatelům a umělcům (přičemž originály budou po digitalizaci předány do Uměleckoprůmyslového musea v Praze). Idea zpřístupnění obsáhlé osobní pozůstalosti prostřednictvím digitálního archivu se přitom inspiruje konceptem *otevřeného archivu* coby „potenciálního ekonomického modelu v umění“⁴⁾ britského teoretika Francise McKeeho. A právě zde lze spatřovat spojnice s Fosterovým archivním impulsem. V případě *otevřeného archivu* je sice umělec uživatelem archivu, nikoli archivářem, ovšem tento archiv mu umožňuje přisvojovat si jeho části, tvůrčím způsobem s nimi nakládat, a dále tak rozvíjet odkaz osobního archivu — tedy obdobně, jako to v kontextu zmíněného *archivu masové kultury* dělá například Douglas Gordon, jehož Hal Foster ve svém článku rovněž jmenuje. Ačkoli tedy v institucionalizované podobě, odpovídá *otevřený archiv* i foucaultovskému pojetí, v němž archiv „definuje rovinu praxe, která nechává mnohost výpovědí zjevnout se jako množství pravidelných událostí, jako množství věcí, připravených ke zpracování a k manipulaci“⁵⁾.

V kontextu probíhajícího projektu a s vědomím chystaného *otevřeného archivu* Ester Krumbachové lze výstavu *Ester Krumbachová: Sněžný muž — Nosit amulet — Zamotávat archiv* vnímat jako průzkum toho, jak by mohl zpřístupněný digitální archiv ve finále fungovat. Kurátorky Zuza-

na Blochová a Edith Jeřábková ji proto v instalaci Zbyňka Baladrána splétají ze dvou autonomních linií — vědecké a umělecké.

Výhradně na obvodových stěnách jsou vystaveny autentické dokumenty z pozůstalosti Ester Krumbachové — kostýmní návrhy k filmům či divadelním hrám, fotografie z natáčení, fragmenty námětů, náhodné volné kresby a texty, hravě dráždivé polaroidy, útržky soukromé korespondence dokládající důvěrné kontakty s dalšími osobnostmi tehdejšího kulturního života a v neposlední řadě rovněž autorské amulety, jež prozrazují inspiraci magií a okultismem. Archiválie jsou tu zjevně záměrně prezentovány útržkovitě a například i výškovou hladinou svého umístění návštěvníkovi do značné míry znemožňují, aby je zcela prozkoumal. S ohledem na aktuálně zpracováváný osobní archiv tak lze vystavené předměty chápat jako jakési sondy do jeho dosud neprozkoumané masy.

Na rozdíl od archivních materiálů pronikají do nevelkého výstavního prostoru intervence současných tvůrců, kteří byli vyzváni (zcela v souladu s idejemi *otevřeného archivu*) reagovat přímo na materiál z pozůstalosti Ester Krumbachové. Mezi vystavenými díly lze vidět jak práce již etablovaných umělců, tak začínajících tvůrců mj. z řad studentů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Do první skupiny patří například Jesse Jonesová pracující ve svém videu s detaily polaroidů, Johannes Paul Raether navazující rozměrnou instalací na estetiku religiózního eklekticismu či duo New Noveta s performancí, jejíž relikty působí v galerijním prostoru spíše jako pozůstatky tajného rituálu. Příslušnost ke druhé skupině začínajících tvůrců nutně neznamená jasnou odlišnost v kvalitě prezentovaných archivních intervencí, a to i přesto, že se tito tvůrci nedrželi vždy své obvyklé disciplíny. Mikuláš Brukner a Tereza Kanyzová, studenti ateliéru módní tvorby a ateliéru designu oděvu a obuvi, tak v sérii polaroidů

4) Francis McKee. Dostupné online: <<http://www.gsa.ac.uk/research/fine-art-profiles/m/mckee,-francis/>>, [cit. 18. 2. 2018].

5) Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2016, s. 199.

rozvíjejí i popírají hravou estetiku okamžiku přítomnou na původních snímcích Ester Krumbachové, studentka ateliéru filmové a televizní grafiky Michaela Režová, jež na sebe v poslední době upozornila animovaným dokumentem ŠTVANICE (2017), pak jako poctu archivu Ester Krumbachové vytvořila svérázně eklektický zin.

Jak je i ze stručného popisu vybraných děl zjevné, umělci pracující s archivem Ester Krumbachové se rozličnými způsoby zaměřili na rozkrývání jeho jednotlivých vrstev — stávali se svého druhu archeology provádějícími průzkumné sondy a odvíjeli od svých nálezů nové autonomní linie. Jejich práci je možné číst i skrze tezi Nicolase Bourriauda, že ve „světě poznamenaném spřízněnými postavami dýdžeje a programátora, kteří se oba zabývají vyhledáváním kulturních objektů a jejich následným začleňováním do určitých kontextů,“ se pomalu vytrácí pojmy jako originalita a tvorba.⁶⁾ Pozice umělců nakládajících s *otevřeným archivem* Ester Krumbachové je zde ovšem od běžného dýdžeje, který nemusí mít stanovené žádné hranice, odlišena omezením právě na jeden konkrétní archivní fond, vztahující se k mimořádně silné tvůrčí osobnosti. Jedná se tak skutečně o jakési lehce podvratné *zamotávání archivu*, jež deklaruje už samotný název výstavy. Za její hlavní problém je tedy možné považovat především fakt, že běžný návštěvník neměl v podstatě žádnou šanci dozvědět se více o jejím pozadí a o kontextu celého projektu. Bez vědomí experimentální povahy výstavy a jejího vztahu k myšlence *otevřeného archivu* mohla snadno některá prezentovaná díla (nebo možná i celá výstava) působit poněkud prvoplánovým dojmem. A přitom by stačilo v parafrázi na video Jesse Jonesové připomenout, že *toto není výstava, je to něco víc*.

Matěj Forejt

6) Nicolas Bourriaud, *Postprodukce*. Praha: tranzit 2004, s. 4.

Z přírůstků Knihovny NFA

ALMODÓVAR, Pedro

The Pedro Almodóvar archives / edited by Paul Duncan with Bárbara Peiró ; written by Pedro Almodóvar with Jordi Costa ... [et al.] ; foreword by Thierry Frémaux. -- Köln : Taschen, c2017. -- 455 s. : il., barev. il. -- Další autoři textů: Vicente Molina Foix, Gustavo Martín Garzo, Elvira Lindo, Juan José Millás, Ángel Fernández-Santos - Předmluva - Chronologie - Bibliografie na s. 444-447 - Rejstřík - Tato kniha je fascinujícím pohledem na kariéru španělského režiséra a scenáristy Pedro Almodóvara, který povolil nakladatelství TASCHEN úplný přístup ke svým archivům včetně dosud nezveřejněných fotografií pořízených během natáčení. Pozval několik známých španělských spisovatelů, publicistů a filmových kritiků, aby napsali úvod k jednotlivým filmům a vybral řadu svých textů, které čtenáře doprovázejí jeho kompletním vizuálním dílem. Prostřednictvím obrazu (více než 600 barevných a černobílých snímků) a slova nám kniha přináší mnoho zajímavého, zejména o dvaceti vybraných filmech z let 1980-2016. -- (Váz.)

ÁLVAREZ, Rosa

Revision historica del cine documental español. Ciclo 1, El cinema del gobierno republicano entre 1936 y 1939 / Rosa Alvarez, Ramon Sala, Julio Perez Perucha. -- Bilbao : Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao, 1979. -- 23 s. -- Materiál vydaný v rámci 21. MFF dokumentárních filmů ve španělském Bilbau v roce 1979. Historický přehled španělského dokumentárního filmu se v tomto 1. filmovém cyklu zaměřil na období let 1936-1939 (občanská válka) a byl realizován ve spolupráci s Filмотeca Nacional a s dokumentaristou Ramónem Biadiú. Úvodní texty předcházející programu seznamují s daným obdobím ve španělské kinematografii. -- (Sešit)

AMMANN, Hans

Lichtbild und Film in Unterricht und Volksbildung : Lehrbuch der Technik, Pädagogik, Methodik und

Ästhetik des Lichtbildes / von Hans Ammann. -- München : Deutscher Volksverlag, c1936. -- 479 s. : il., tabulky, schém. + 401. obr. příl., 41. barev. obr. příl. volně vložen. -- Předmluva - Literatura - Rozsáhlá příručka německého pedagoga Hanse Ammanna přináší komplexní informace o využití fotografie a filmu ve výuce a vzdělávání obecně. Publikaci doplňují názorné obrázky a 40 listů fotografické přílohy. -- (Váz.)

ARCHIV

Archiv für Urheber-Film- und Theaterrecht. Band 15 / herausgegeben Alexander Elster ... [et al.] ; Redaktion: Willy Hoffmann ; Rechtsanwalt Georg Roeber ; zum Geleit [Karl Hermann] Frank. -- Berlin : Springer-Verlag, 1942. -- iv, 431 s., [2] l. obr. příl. : portréty. -- Úvod - Obsahuje též: Filmurheberrecht in Böhmen und Mähren / Karl Knapp, Wilhelm Söhnel - Patnácté číslo odborného časopisu Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (dnes Archiv für Urheber- und Medienrecht) založeného v roce 1928 zahrnuje přípěvky německých a italských autorů týkající se autorského práva ve sféře filmu a divadla. Obsahuje také konkrétní případy soudních projednávání porušení autorského práva, diskusi a nekrology (včetně portrétů) dvou právníků, kteří zemřeli v roce 1942 - Willy Hoffmanna a Alexandera Elstera. Svazek zahrnuje i informace o filmovém právu v Čechách, na Moravě i na Slovensku. -- (Váz. (dodatečně))

ARLAUD, Rodolphe-Maurice

Cinéma-Bouffe : le cinéma et ses gens / Rodolphe-Maurice Arlaud. -- Paris : Éditions Jacques Melot, [1945]. -- 279 s., [2] l. obr. příl. : il. -- Původní obálka v knize - Francouzský publicista, filmový kritik, spisovatel a scenárista švýcarského původu Rodolphe-Maurice Arlaud zachycuje ve svých esejích svět filmu a lidí okolo něj od prvních kroků až po 40. léta 20. století. -- (Váz. (dodatečně))

BENOIT-LÉVY, Jean

Les grandes missions du cinéma / Jean Benoit-Lévy. -- Montréal : Lucien Parizeau & compagnie, 1945. -- 345 s., [24] s. obr. příl. : il., schém. -- Předmluva - Úvod - Francouzský filmový režisér, producent a scenárista Jean Benoit-Lévy věnoval svou práci filmu jako autonomnímu umění s vlastními zákony, technikou a možnostmi vyjádření. Zabývá se jeho posláním, významem pro výchovu a vzdělávání; estetickým působením; filmovým herectvím; aj.

BOLL, André

Le cinéma et son histoire / par André Boll. -- Paris : SEQUANA, Editeur, 1941. -- 125 s. -- (Arts pour tous ; 3). -- Úvod - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmů - Francouzský scénograf, kostýmní návrhář, výtvarník a umělecký kritik André Boll věnoval svou knihu filmu jako svébytnému druhu umění, jeho počátkům, vývoji od němého filmu ke zvukovému, technické stránce filmu, morálním aspektům, jeho působení ve společnosti, atp. -- (Váz. (dodatečně))

BYSTROV, Vladimír

Neučesané vzpomínky Vladimíra Bystrova / vybral a sestavil Michal Bystrov. -- Praha : Galén, 2017. -- 954 s. : il., portréty, faksim. + 1 CD. -- Úvod, poznámky v textu, citáty, ediční poznámka - Rejstřík jmenový - Objemná monografie přináší shrnutí půlstoleté tvorby významného publicisty, filmového novináře, překladatele, spisovatele, pedagoga, politického komentátora a v neposlední řadě zakladatele výboru Oni byli první, shromažďujícího svědectví o osobách zavlčených po druhé světové válce z Československa do sovětských koncentračních táborů. Kniha vznikla na základě autorových nedokončených pamětí a byla doplněna o velké množství archivních materiálů z jeho pozůstalosti. Mnohé z těchto dokumentů jsou publikovány vůbec poprvé. Základ první části knihy tvoří bezmála dvě stovky rozhovorů s našimi a zahraničními filmovými tvůrci, jež byly publikovány mezi lety 1958 a 1972 v denících a kulturních periodikách (Film a doba, Film a divadlo, Kino, Mladý svět, Květy, Festivalový deník MFF Karlovy Vary aj.). Další část knihy tvoří jeho vzpomínky na kolegy, přátele a známé, výběr jeho politických komentářů a texty a dokumenty přibližující pohnuté osudy příslušníků jeho rozvětvené rodiny. -- ISBN 978-80-7492-333-3 (váz.)

CARNÉ, Marcel

Alba tragica / di Marcel Carné ; a cura di Glauco Viazzi. -- 1. ed. -- [Milano] : Editoriale Domus, [1945]. -- xviii s., 120 s. : il. -- (Cineteca domus in volumi ; 3). -- Předmluva - Filmografie Marcela Carné - Obrazová publikace věnovaná filmovému dramatu režiséra Marcela Car-

ného „Den začíná“, ve francouzském originále *Le jour se lève*, (v italské verzi *Alba tragica*). Jedná se o mistrovské dílo poetického realismu — směru ve francouzské kinematografii 30. let 20. století. V úvodu filmografické údaje. Každý snímek z filmu je komentován. -- (Váz.)

LA CINÉMATHEQUE ROYALE DE BELGIQUE (BRUSEL, BELGIE)

Images du cinema Belge : photos de la collection Cinematheque Royale = Images of the Belgian cinema : stills from The Royal Film Archive Collection = De belgische film in beeld : foto's uit de verzameling van het Koninklijk filmarchief / Cinémathèque Royale de Belgique ; lay-out Corneille Hannoset. -- Bruxelles : La Cinémathèque Royale de Belgique, [1980]. -- [98] s. : il. -- První ikonografie belgického filmu představující jeho cestu od počátku až do konce 70. let 20. století. Snímky jsou z fondu archivu: Cinémathèque Royale de Belgique a jsou řazeny chronologicky. Publikaci uvádí text ve třech jazycích (francouzština, holandština, angličtina). -- (Brož.)

LA CINETECA NACIONAL (FILMOVÝ ARCHIV : MEXIKO, MEXIKO)

El automovil gris : cincuentenario del cine sonoro mexicano / La Cineteca Nacional de México ; [introducción Federico Serrano y Fernando del Moral G.]. -- México : La Cineteca Nacional, [1981]. -- 143 s. : il. -- (Cuadernos de La Cineteca Nacional ; [Tomo] 10). -- Úvod - Slovníček technických termínů - Publikace vydaná mexickým filmovým archivem (La Cineteca Nacional México) k 50. výročí mexického zvukového filmu. Je výsledkem studia filmových badatelů a podrobně seznamuje se zásadním dílem mexické kinematografie, filmem „El automovil gris“ režiséra Enrique Rosase z roku 1919. Snímek původně natočený jako 12 epizod (později sestříhaný do jednoho filmu) je prvním němým filmem digitalizovaným v laboratořích mexické filmotéky. Kniha zahrnuje seznámení s historií filmu a s jeho tvůrci, obsahuje scénář, snímky scén nezařazených do filmu, technické údaje, atp. -- (Brož.)

COCTEAU, Jean

Le foyer des artistes / Jean Cocteau. -- Paris : Librairie Plon, c1947. -- ii, 231 s. -- Sborník statí vydaných v časopise *Ce Soir* v době německé okupace (1937–1938) básníkem, grafikem, divadelníkem a filmařem Jeanem Cocteau. Autor v nich píše o umění a umělcích (př.: hercích, zpěvácích, tanečnicích, spisovatelích, výtvarnících). -- (Váz. (dodatečně))

COHEN-SÉAT, Gilbert

Introduction générale / par Gilbert Cohen-Séat ; préface de Henri Laugier ; observation liminaire sur la filologie par Raymond Bayer. -- Paris : Presses Universi-

taires de France, 1946. -- 211 s. -- (Essai sur les Principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie ; tome 1). -- Předmluva - První svazek zásadního díla filmového teoretika, vědce a producenta Gilberta Cohen-Séata, který ve výzkumu filmu proklamoval přísné vědecké metody vycházející z dalších disciplín: sociologie, antropologie, lingvistiky, estetiky, filozofie, psychologie, psychoanalýzy a fyziologie. Publikace zahrnuje obecný úvod, základní pojmy a slovní zásobu filmologie. Intelektuální výzva filmologie nebyla v rovině estetické, ale spíš sociologické. Vycházela ze zájmu o sílu, vliv a případně utopistické možnosti filmu jako média. Reprezentuje přístup časově paralelní, ale výrazně odlišný od tradice, kterou reprezentuje André Bazin a Cahiers du Cinéma. Cílem Cohen-Séata byla institucionalizace nové vědní disciplíny, a za tím účelem vznikla v roce 1946 Association pour la Recherche Filmologique. -- (Váz. (dodatečně))

ČEREMUCHIN, Michail Michajlovič

Muzyka zvukovogo filma / M. Čeremuchin. -- Moskva : Goskinoizdat, 1939. -- 255 s. : noty. -- Hudební skladatel M. M. Čeremuchin se ve své knize pokouší analyzovat základní otázky filmové hudby a učinit první kroky k tomu, aby byly systemizovány v praxi sovětské kinematografie. V publikaci najdeme i ukázky notových partů z filmů Zlatý je gody (hudba: Šostakovič), Veselý je rebjata (hudba: Dunajevskij), aj. -- (Váz.)

DALE, Edgar

Audio-visual methods in teaching / Edgar Dale. -- 2nd ed. -- New York : The Dryden Press, 1947. -- xviii, 546 s. : il. -- Předmluva - Průkopník reformy vzdělávání v USA Edgar Dale, který jako jeden z prvních prosazoval začleňování moderních výukových prostředků do školního vyučování, seznamuje v této své práci s možnostmi využití audio-vizuální techniky ve vyučování. Představuje zde také svůj „kužel zkušenosti“ (někdy také nazýván Kužel učení nebo Daleův kužel učení), který ve vizuální podobě znázorňuje úroveň konkrétnosti a abstrakce vyučovacích metod a výukových materiálů. -- (Váz.)

DELLUC, Louis

La Jungle du cinéma : romans / Louis Delluc. -- Paris : Éditions de la Sirène, c1921. -- 230 s. -- Soubor čtrnácti esejí francouzského spisovatele, avantgardního scenáristy a režiséra, průkopníka hnutí filmových klubů a kritika Louise Delluca věnovaný filmu a jeho tvůrcům. -- (Váz. (dodatečně))

DERYCKE, Gaston

Destin du Cinéma / Gaston Derycke. -- Bruxelles : La Roue Solaire, 1943. -- 127 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- V tiráži uveden rok vydání 1944 - Filmový kritik

Gaston Derycke zaznamenal ve své knize některé úvahy o filmu, o jeho osudech za necelých 50. let od první projekce, o podmínkách jeho existence, o jeho možnostech, atp. -- (Váz. (dodatečně))

DOLINSKIJ, Iosif Lvovič

Čapajev : dramaturgija / I. Dolinskij. -- Moskva : Goskinoizdat, 1945. -- 175 s. : il., tabulky. -- Úvod - Kniha sovětského filmového kritika a pedagoga I. L. Dolinského se věnuje podrobně válečnému filmovému dramatu Čapajev, jež bylo natočeno podle novely Dmitrije Furmanova, který u tohoto legendárního bolševického veleitele 25. střelecké divize sloužil jako komisař. Snímek natočili bratři Sergej a Georgij Vasiljevové ve studiu Lenfilm v roce 1934. Dolinskij nás seznamuje s dramaturgickou přípravou filmu, s jednotlivými tvůrci i s hlavními postavami. -- (Váz.)

DREYER, Carl Theodor

La passione di Giovanna d'Arco / di Carl Theodor Dreyer ; a cura di Guido Guerrasio. -- 1. ed. -- Milano : Editoriale Domus, [1945]. -- xxi s., 118 s. : il. -- (Cineteca Domus in volumi ; 2). -- Předmluva - Filmografie Carla Theodora Dreyera - Obrazová publikace věnovaná francouzskému filmu Utrpení panny orléánské (La Passion de Jeanne d'Arc, La passione di Giovanna d'Arco) - prvnímu klasickému snímku dánského režiséra Carla Theodora Dreyera, který natočil v letech 1927–1928 v Paříži. Režisér a zároveň scenárista filmu při tom vycházel z autentických soudních zápisů a natočil výjimečně emotivní dílo ovlivněné jak realismem tak expresionismem. V úvodu knihy najdeme filmografické údaje. Každý snímek z filmu je komentován. -- (Váz.)

ENGEL, Erich

Schriften : über Theater und Film / Erich Engel. -- Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1971. -- 297 s., [64] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Portrét Ericha Engela v knize - Zdroje a poznámky - Teatrografie a filmografie - Rejstřík - Sborník materiálů věnovaný osobnosti německého divadelního a filmového režiséra Ericha Engela. Zahrnuje texty z jeho archivu, filmografii a teatrografii, svědectví jeho přátel, atp. Doplňen rozsáhlou obrazovou přílohou. -- (Váz.)

EPSTEIN, Jean

L' intelligence d'une machine / Jean Epstein. -- 3. ed. -- Paris : Éditions Jacques Melot, c1946. -- 195 s. -- (Classiques du Cinéma). -- Úvahy francouzského avantgardního filmového tvůrce Jeana Epsteina o podstatě nového vynálezu a zejména zásadní moci filmové kamery. Definuje film jako médium, jež vzniká jako výsledek přetransformování reality organickou optikou stroje vedeného pozorovatelem — kameramanem. Epstein nahlíží na kinematografii jako na duchovní jev,

symbolizuje pro něj „mechanickou“ inteligenci, která svou strojovou podstatou a vlivem na četné obecenstvo mění lidské vnímání a myšlení. - Překlad: Mysliaci stroj / Epstein, Jean, 1897–1953 ; Marenčin, Albert, 1922-. -- V Praze : Československé filmové nakladatelstvo v Praze, 1948. -- 117 s. -- (Váz. (dodatečně))

EPSTEIN, Jean

Bonjour cinema / Jean Epstein ; [illustre Claude Delbanne]. -- Paris : Editions de la Sirene, 1921. -- 118 s. : il. -- (Collection des Tracts). -- Sbírka úvah o filmu a jeho protagonistech z pera francouzského avantgardního filmáře a teoretika Jeana Epsteina. -- (Váz. (dodatečně))

EPSTEIN, Jean

Le Cinéma du diable / Jean Epstein. -- Paris : Éditions Jacques Melot, c1947. -- 233 s. -- (Les Classiques du Cinéma). -- Esej francouzského básníka, filozofa, filmového spisovatele a avantgardního filmového tvůrce Jeana Epsteina předkládá hypotézu o démonickém charakteru filmu. Klade si otázky o povaze filmu, jeho charakteru, vlivu, atp. -- (Váz. (dodatečně))

ERENBURG, Ilja

Usine de Rêves / Ilya Ehrenbourg ; Madeleine Etard. -- Paris : Gallimard, [1939]. -- 223 s. -- Francouzský překlad „pamfletu“ napsaného v roce 1932 sovětským novinářem, spisovatelem a básníkem Iljou Erenburgem, ve kterém se kriticky vypořádává s kapitalistickým výrobním způsobem ve světě amerického filmu, jmenovitě s hollywoodským filmovým průmyslem. - Překlad: The Dream Factory - Název originálu: Fabrika snov. -- (Váz. (dodatečně))

FADIMAN, William

Hollywood now / by William Fadiman ; foreword by Irving Wallace. -- 1st ed. -- London : Thames and Hudson, 1973. -- 174 s. -- Předmluva - Výběrová bibliografie na s. 167–168 - Rejstřík - Kniha amerického producenta, scenáristy, dramaturga scénáře (story editor), filmového kritika a pedagoga Williama Fadimana poskytuje ucelený pohled na Hollywood 70. let 20. století. Autor analyzuje problémy, např.: rostoucí náklady, vzrůstající zahraniční konkurenci; vtipně popisuje postavení jednotlivých filmových profesí: agenta, režiséra, scenáristy, „star“, producenta. V závěru poukazuje na nutnost dotací pro jednotlivé režiséry. -- ISBN 0 500 01097 8 (váz.)

FEYDER, Jacques

Le cinéma notre métier / Jacques Feyder et Françoise Rosay. -- Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1944. -- 140 s., (16) s. obr. příl. : il., portréty. -- Portréty Jacquese Feydera a Françoise Rosay v knize - Společná knížka

manželů: režiséra Jacquese Feydera, jednoho z mála mezinárodně úspěšných francouzských filmařů meziválečného období a francouzské herečky a operní pěvkyně Françoise Rosay, ve které vyprávějí o světě filmu a vzpomínají na některé herce a herečky. -- (Váz. (dodatečně))

FEYDER, Jacques

La kermesse eroica / di Jacques Feyder ; a cura di Aldo Buzzì. -- 1. ed. -- Milano : Editoriale Domus, [1945]. -- xvi s., 108 s. : il. -- (Cineteca Domus in volumi ; 1). -- Předmluva - Filmografie Jacquese Feydera - Obrazová publikace věnovaná francouzsko-německému (předválečné Německo) filmu Hříšné ženy boomské (La kermesse eroica, La kermesse héroïque, Carnival in Flanders) švýcarského režiséra belgického původu natáčeji cího ve Francii Jacquese Feydera. V úvodu filmografické údaje. Každý snímek z filmu je komentován. -- (Váz.)

GEHLER, Fred

Marcello Mastroianni / Fred Gehler. -- Berlin : Henschelverlag, 1973. -- 39 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty. -- Filmografie - Německý filmový kritik Fred Gehler seznamuje s životem a profesní dráhou italského herce Marcello Mastroianniho. Doplněno obrazovou přílohou. -- (Brož.)

GÉRALD, Jim

Du Far-West au Cinéma / Jim Gerald. -- Paris : Éditions J. Melot, c1945. -- 213 s. : il. -- Portrét Jima Géralda v knize - Původní obálka brož. vyd. v knize - Vzpomínková knížka francouzského herce Jima Géralda, který byl v mládí kovbojem v Kanadě. Tento originální zážitek byl inspirací k této knížce. -- (Váz. (dodatečně))

GINET, René

Pour faire du Cinéma / René Ginét et Marcel E. Grancher ; [préface par Jacques de Baroncelli]. -- Paris : Éditions Publitout, 1927. -- 115 s., [7] l. obr. příl. : il., portréty. -- Předmluva - Publikace francouzského režiséra a herce René Gineta a novináře a spisovatele Marcela E. Granchera se snaží pomoci adeptům filmového herectví na konci 20. let minulého století (1927), kdy došlo k rozmachu filmu a ke specifikaci povolání „filmový herec“. Svazek zahrnuje shrnutí tehdejší situace; korespondenci uchazečů o práci ve filmovém průmyslu; dopisy „filmových hvězd“ (př.: Suzanne Bianchetti, Paulette Berger, Rachel Devirys, Dolly Davis, Jeanne Helbling, Simone Vaudry, Henriho Baudina, José Daverta, Jeana Daxe, Gastona Jacqueta, Maurice Schutze), které už mohou radit ze svých zkušeností i komentáře novinářů. -- (Váz. (dodatečně))

GODARD, Jean-Luc

Godard / Kritiker : ausgewählte Kritiken und Ausätze über Film (1950–1970) : [den Gang der Gedanken filmen und schreiben] / Jean-Luc Godard ; [Auswahl und Übersetzung aus dem Französischen von Frieda Grafe]. -- [München] : Carl Hanser Verlag, c1971. -- 204 s. -- (Reihe Hanser ; 83). -- Poznámky k výběru a překladu - Seznam filmových titulů - Německý překlad knihy „Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard“ - výběru jeho často vtipných a zároveň k zamyšlení provokujících textů a rozhovorů. Godard si klade za cíl přiblížit co možná nekomplexněji proměny i konstanty jeho myšlení o kinematografii od konce 50. let po konec 90. let minulého století. - Název originálu: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard / Godard, Jean-Luc, 1930–. -- Paris : Editions Pierre Belfond, c1968 - Jiná související díla: Texty a rozhovory / Godard, Jean-Luc, 1930– ; Bendoová, Helena, 1976–. -- Jihlava : JSAF, 2005. -- 330 s. : il. - Obálkový název: Godard Kritiker. -- ISBN 3 446 11498 X (brož.)

GUÉNETTE, Jean T.

National Film, Television and Sound Archives / Jean T. Guénette. -- Ottawa : Public Archives Canada, c1983. -- vii, 45, vii, 47 s. : il. -- (General Guide Series 1983). -- Text zvrátmo - Předmluva - Úvod - Dvoujazyčná publikace seznamuje s kanadským archivem National Film, Television and Sound Archives, jeho historií, organizací, úkoly, funkcemi, sbírkami, způsoby akvizice, službami, publikační činností, atp. -- (Brož.)

HARBOU, Thea Gabriele von

Metropolis : román / Thea Harbou ; přeložila Marie Dolejší. -- Praha : Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství Antonín Svěcený, 1927. -- 238 s. : il. -- (Románová knihovna ; sv. 52). -- Fantastický příběh nás zavede do fiktivního velkoměsta Metropolis, hluboko pod zem. Tam se rozkládá město dělníků, kteří bezmyšlenkovitě nastupují do směn. Ti obsluhují obří stroje a zajišťují blahobyt „vyvoleným“, kteří si užívají radosti života v tzv. „Zahrádách věčnosti“ nad povrchem. Knihu, která se stala základem scénáře ke stejnojmennému filmu, napsala Thea Harbou na žádost svého manžela, režiséra Fritze Langa. Ilustrace jsou zhotoveny podle původních filmových obrazů zapůjčených pražskou filiálkou Ufa filmu. -- (Váz. (dodatečně))

HOME

Home is where the heart is / edited by Christine Gledhill. -- London : BFI Publishing, 1994. -- 368 s. : il., portréty. -- Úvod - Citáty - Poznámky v textu - O editore - Bibliografie na s. 350–356 a 365–368 - Rejstřík - Kolektivní monografie se zabývá úlohou melodramatu v dějinách filmu, feministickou filmovou kritikou

a analýzou populární kultury. Od počátku 70. let 20. století se filmová teorie zaměřuje na melodrama jako obzvláště náročný žánr. Zejména feminismus požaduje, aby se podílel na přezkoumání formy a vyvolává mnoho kritických otázek o vztahu mezi genderem a kulturou. Tato antologie obsahuje nejzajímavější příspěvky z téměř dvou desetiletí kritické snahy o vyrovnání se s těmito problémy. -- ISBN 0-85170-200-7 (brož.)

INGLIS, Ruth A.

Freedom of the movies : a report on self-regulation from The Commission on Freedom of the Press / by Ruth A. Inglis. -- Chicago : The University of Chicago Press, 1947. -- x s., 240 s. -- Neoficiální název komise: Hutchins Commission - Studie vytvořená pod záštitou The Commission on Freedom of the Press (*1943) - nevládní organizace financovaná z grantů, která vznikla z potřeby sledovat zachovávání svobody, funkcí a odpovědnosti masových komunikačních prostředků (noviny, knihy, časopisy, rádio, televize, film, atp.). Autorka se zamýšlí nad otázkou „svobody“ filmové produkce, analyzuje vývoj cenzury, zkoumá Produkční kodex (Production code), někdy také nazývaný Haysův kodex. Přináší také vlastní doporučení. Požaduje pro film ústavní ochranu a kompetentní podporu samoregulace filmového průmyslu. -- (Váz.)

IVA

Iva Němcová : z hovna muškát = flowers out of faeces / Andrej Ďurík ... [et al.]. -- 1. vyd. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2017. -- 198 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Osobnosti české scénografie ; sv. 8.). -- Souběžný anglický text - Další autoři textů: Jan Frič, Barbora Příhodová, Matěj Samec, Dragan Stojčevski, Lucia Škandíková, Daniel Špinar, Marie Zdeňková - Výňatky, citáty, poznámky v textu, teatrografie a filmografie I. Němcové, soupis vyobrazení - Obsahuje též: Site-specific blízko filmu / Marie Zdeňková, s. 168–169 - Výpravná česko-anglická publikace představuje tvorbu výjimečné osobnosti české scénografie, předčasně zesnulé Ivy Němcové (1980–2015). Mapuje především její výtvarnou tvorbu pro divadlo, nalezneme zde však též záběry z filmů a hudebních klipů, na nichž se výtvarnice podílela, dokumentaci site-specific projektu nebo atraktivní a originální ukázky designu netradičních šperků či osvětlovacích těles. Ačkoliv je kniha koncipována především jako obrazové svědectví, obsahuje též texty vzpomínkového i odborného charakteru, komentáře a postřehy samotné scénografky, rovněž tak soupis jejího díla. Výstavu i knihu iniciovali a připravili autorčini přátelé a spolupracovníci. -- ISBN 978-80-7008-389-5 (brož.)

JANEČEK, Petr

Mýtus o pérákovi : městská legenda mezi folklorem a populární kulturou / Petr Janeček. -- 1. vyd. -- Praha : Argo, 2017. -- 359 s., [16] s. barev. obr. příl. : il., barev. il., portréty, faksim., mapy. -- (Folkloristika ; sv. 2). -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické, německé a ruské resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 308-340 - Jmenný rejstřík - Kniha etnologa a folkloristy Petra Janečka dekonstruuje mýtus o pérákovi, nejslavnější české mytické postavě 20. století, vytvořený po druhé světové válce a ukazuje jeho původní podobu jako mnohoznačného fantoma orální kultury. Na desítkách vzpomínek dobových pamětníků, ústních vyprávění a dalších typech pramenů vykresluje původní podobu, sociální kontext a kulturní významy tohoto fascinujícího fenoménu. Zároveň dokládá jeho zahraniční původ v původně britské putovní pověsti o Spring-heeled Jackovi z druhé třetiny 19. století a ukazuje paralely českého mýtu o pérákovi z Německa, Ruska a dalších částí světa. -- ISBN 978-80257-2315-9 (váz.)

JECH, Pavel

The seven minute screenplay / Pavel Jech, Mary Angiolillo. -- 2. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. -- 62 s. -- Úvod, citáty, výňatky - Bibliografie na s. 62 - Publikace je jak gramatikou základních principů dramatiky tak slabikářem pro psaní scénáře. Skriptum si klade za cíl připravit studenty na psaní celovečerních filmů pomocí strukturovaného psaní scénáře pro sedmiminutový film. Obsah cvičení je přesně vymezen, každý pracovní krok při tvorbě scénáře pro krátké filmové dílo je detailně rozveden. Mezi tvůrčí kroky patří definování postavy, vymezení problému, který podnítl její vývoj, nalezení dramatického konfliktu, rozpracování příběhu, psaní první verze a rozepsání postavy, děje, vizuální stránky s přihlédnutím k předpokládaným diváckým reakcím. -- ISBN 978-80-7331-447-7 (brož.)

JURÁČEK, Pavel

Deník. 2., 1956-1959 / Pavel Juráček ; [uspořádala, k vydání připravila, ediční poznámku napsala, jmenný rejstřík sestavila a redigovala Marie Kratochvílová ; medailon autora převzat z knihy Jiřího Cieslara]. -- Vyd. 1. -- Praha : Torst, 2017. -- 807 s. : il., faksim., portrét. -- Citáty, poznámky v textu, ediční poznámka - Rejstřík jmenný - Druhý svazek monumentálního deníkového díla významného českého filmového režiséra zahrnuje jeho deníkové sešity č. 12-22 z období let 1956-1959, kdy po vyhazovu z filologické fakulty nakonec sehnal práci ve Vesnických novinách v Nymburce a poté byl přijat ke studiu dramaturgie a scenáristiky na FAMU. Tam se setkal se spolužáky, kteří posléze vytvořili díla tzv. nové vlny českého filmu. Juráček do deníku unikal

od povinností, které před něj stavěla škola a práce, sám byl však přesvědčen o tom, že jeho deník je literatura. -- ISBN 978-80-7215-545-3 (váz.)

KEIM, Jean A.

Le Cinéma / par Jean A. Keim. -- Paris : Éditions Boudrel, c1940. -- 125 s. : il. -- (La Joie de Connaitre). -- Francouzský kunsthistorik Jean Alphonse Keim, zaměřující se především o fotografii a film, nás provází světem filmu od jeho prvo počátků až do konce 30. let. Publikace je bohatě ilustrována. -- (Váz.)

KLINGER, Barbara

Melodrama and meaning : history, culture, and the films of Douglas Sirk / Barbara Klinger. -- Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1994. -- xx, 200 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, poznámky na s. 163-180, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 182-193, rejstřík - Monografie, jejíž autorka — americká filmová teoretička a historička — zkoumá, jak instituce nejvíce spojené s hollywoodskou kinematografií (Akademie, filmový průmysl, kritická žurnalistika, publicita hvězd a masmédiá) budují filmům význam a ideologickou identitu. Kapitoly se zaměřují na pozici režiséra Douglase Sírka ve vývoji filmových studií od padesátých let do osmdesátých let, stejně jako na historický vývoj kritické recepce (jak akademické, tak populární) jeho filmů. -- ISBN 0-253-20875-0 (brož.)

KOPECKÝ, Pavel

Základy elektronického zvuku a jeho kreativní zpracování / Pavel Kopecký. -- 2. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. -- 141 s. : il. + 1 CD. -- Úvod, závěr, anglické resumé - Bibliografie na s. 138 - Kniha pojednává o principech tvorby elektronického zvuku a možnostech jeho využití ve zvukové tvorbě autonomní i audiovizuální. Jsou zde popsány metody práce s elementárními prvky elektronického zvuku, tvorba a zpracování zvukových vzorků a některé způsoby modifikace jednotlivých zvukových parametrů. Jsou též zmíněny principy tvorby modulárního instrumentu, základní způsoby práce s editačním programem a možnosti kreativního zpracování MIDI dat v sekvenceru. Kniha je doplněna zvukovými ukázkami na příloženém CD a stručným rozбором filmových ukázek z českých i zahraničních filmů. -- ISBN 978-80-7331-431-6 (brož.)

LEPROHON, Pierre

L'exotisme et le Cinéma : les „chasseurs d'images“ a la conquête du monde / Pierre Leprohon. -- Paris : Les Éditions J. Susse, [1945]. -- 301 s., [64] s. obr. příl. : il. -- (Voyages et aventures). -- Francouzský spisovatel, kritik a filmový historik Pierre Leprohon věnoval svou knihu

„exotice a filmu“. Rozděluje exotické filmy na dvě kategorie: ta první zahrnuje filmy importované, vyrobené mimo Francii a promítané francouzskému obecnstvu. Druhou kategorií tvoří filmy natočené tvůrci, jejichž kulturní zázemí neodpovídá kultuře zobrazované ve filmu. Autor se zabývá konkrétními filmy natočenými většinou ve 20.–40. letech 20. století, např.: se dozvídáme o filmu F. W. Murnaua, který natočil na Bora-Bora. Film *Tabu* (1931) je netradiční romantický snímek odehrávající se v exotickém prostředí polynéských ostrovů. Leprohon zdůrazňuje potřebu vytvořit a uchovat sbírku exotických filmů, nejlépe ve speciálním archivu, jako etnografické dokumenty. -- (Váz. (dodatečně))

LURY, Karen

The child in film : tears, fears and fairytales / Karen Lury. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2010. -- 209 s. : il., portréty. -- Výňatky, poznámky na s. 191–198, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 199–203, rejstřík - Zděšené a strašidelné děti, „necudné malé bílé dívky“, dítě jako svědek a oběť, vždy hrály důležitou roli v dějinách kinematografie, stejně jako samotní dětské umělci. Při zkoumání rozkladné síly dítěte ve filmech pro dospělé publikum napříč populárními filmy britská filmoložka zkoumá, proč postava dítěte má tak významný dopad na vizuální aspekty a příběhový potenciál filmu. -- ISBN 978-1-84511-968-3 (brož.)

MAJAKOVSKIJ, Vladimír

Kino : scenarii, stati, pisma, reči, stichi / V. V. Majakovskij. -- [Moskva] : Goskinoizdat, 1940. -- 322 s. -- Redakční úvod - Sborník zahrnuje vše z díla Majakovského, co se vztahuje k filmu. Najdeme zde devět scénářů z let 1926–1928, jedním z nich je i scénář k němému filmu *Baryšňa i chuligan*, který vznikl podle novely italského spisovatele Edmonda de Amicise. Hlavní roli si zahrál sám Majakovskij a také působil jako spolurežisér. Dále kniha zahrnuje stati a úvahy o filmu, záznamy veřejných vystoupení i verše. -- (Váz.)

MANVELL, Roger

Film / by Roger Manvell. -- [2nd, revised ed.]. -- London ; Aylesbury : Penguin Books, 1946. -- 240 s., [64] s. obr. příl. : il. -- Literatura - Soupis vybraných režisérů a jejich filmů - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmů - Britský filmový historik Roger Manvell věnoval svou knihu filmu jako novému druhu umění, jeho počátkům, vývoji, vlivu, vzniku filmových společností a dalším možnostem. Autor osvětluje základní činnosti spojené s natáčením filmu a funkci filmu ve společnosti; sleduje filmové proudy poloviny 20. let i v dalších zemích (př. Sovětském Svazu, Československu, Francii, Latinské Americe, Německu, aj.). Kniha je doplněna bohatou obrazovou přílohou a rejstříky. -- (Váz. (dodatečně))

MANVELL, Roger

Film / by Roger Manvell. -- 1st publ. -- London ; Aylesbury : Penguin Books, 1944. -- 191 s., [64] s. obr. příl. : il. -- Reprint - Literatura - Soupis vybraných režisérů a jejich filmů - Všeobecný rejstřík - Rejstřík filmů - Britský filmový historik Roger Manvell věnoval svou knihu filmu jako novému druhu umění, jeho počátkům, vývoji, vlivu a dalším možnostem. Autor osvětluje základní činnosti spojené s natáčením filmu a funkci filmu ve společnosti; sleduje filmové proudy poloviny 20. let i v dalších zemích (př. Sovětském Svazu, Československu, Francii, Latinské Americe, Německu, aj.). Kniha je doplněna bohatou obrazovou přílohou a rejstříky. -- (Váz. (dodatečně))

MERTA, Vladimír

Slyšet neviděné, vidět neslyšené : [folkové eseje o filmové hudbě, aneb, desetkrát deseti způsoby totéž] / Vladimír Merta. -- Praha : Galén, 2017. -- 393 s. -- (Olivovníky). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, o autorovi, české a anglické resumé - Bibliografie na s. 359–362, rejstřík jmen, názvový a věcný - Monografie pojednává o hudbě ve filmu z pera zkušeného profesionálního hudebníka, který vlastní povahu práce skladatele hlouběji nahlédl, když začal přednášet své zkušenosti studentům FAMU. Přínos této odborné publikace spočívá v syntéze obecně platných principů a popisu vlastních zkušeností s psaním a nahráváním filmové hudby rukodělně v domácím studiu. Text je prokládán praktickými návody a triky pro nahrávání, názorně ukazující zákulisí muzikantské kuchyně. Připojené komentáře řady filmových profesí a vyznání hudebníků pak doplňují pokus o ucelený pohled na předmět a rozšiřují práci nad rovinu autorovy možná teoreticky omezené, zato ale prožité a stále korigované zkušenosti. -- ISBN 978-80-7492-299-2 (váz.)

MOUSSINAC, Léon

Le cinéma soviétique / Léon Moussinac. -- Paris : Librairie Gallimard, 1928. -- 221 s. : il., portréty. -- (Les documents bleus ; no. 44). -- Úvod - Původní obálka v knize - Francouzský filmový historik a kritik Léon Moussinac se ve své knize věnuje vývoji sovětského filmu od Velké říjnové socialistické revoluce (1917) až po konec 20. let. Sleduje významné tvůrce, organizaci filmového průmyslu, vliv státu, vznikající filmová studia, atp. -- (Váz. (dodatečně))

NA

Na troně i na ekraně : anotirovannij katalog filmov (1907–2007) / [sostavitel': Barykin Je. M.]. -- [Moskva] : Intèrreklama : Belyje stolby, 2007. -- 206 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty. -- Nahoře na tit. s. uvedeno: K 100-letíu Rossijskogo kino i k 60-letíju Gosfilmofonda - Au-

tor úvodu: Nikolaj Borodačev - Předmluva, poznámky v textu - Bibliografie na s. [8], rejstřík jmenný a filmografický - Carská tematika vždycky zajímala ruské a sovětské filmaře. Katalog poskytuje příležitost vidět, jak po celé století film zobrazoval ruskou monarchii. Kniha poprvé přináší systematizovanou filmografii hraných snímků o vládci z dynastie Rurikovců a Romanovců. Materiál je prezentován v chronologickém pořadí; každému filmu je přiřazeno katalogové číslo, daná filmografie a anotace. Rejstříky obsahují jmenný seznam monarchů, chronologický přehled filmů, seznam filmových adaptací a hudebních filmů. -- (Váz.)

NEGRI, Pola

La Vie et le Rêve au Cinéma : la voix de l'écran : premier fantome : festin tragique : aventures funambulesques : ingénue et satyres / Pola Negri. -- Paris : Albin Michel, Éditeur, [1946]. -- 128 s. -- Původní obálka v knize - Kniha přináší zajímavý pohled na téměř třicetiletou kariéru herečky polského a slovenského původu, hvězdy němého filmu, Pauly Negri. Autorka se vyjadřuje k hereckým metodám, perspektivě filmu, atp. -- (Váz. (dodatečně))

PIKKOV, Ůlo

Animasofie : teoretické kapitoly o animovaném filmu / Ůlo Pikkov ; [z autorizovaného anglického překladu ... přeložila Anna Stejskalová ; doprovodnou studii napsala Eliška Děcká]. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017. -- 220 s. : il., barev. il., portréty + 1 DVD. -- Úvod, úvod k českému vyd., poznámky v textu, ediční poznámka, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 145–150, rejstřík jmenný a filmů - Kniha estonského filmaře a pedagoga na Estonské akademii výtvarných umění představuje animovaný film ze širší společenskovešední perspektivy, a to ne jako menšinový filmový žánr, ale spíše jako oblast, která se v některých aspektech technických podrobností od hraného filmu liší, a přitom si zachovává schopnost být katalyzátorem společenského vývoje. Teoretické kapitoly jsou doprovázeny případovými studiemi a publikace je napsána způsobem, který ji předurčuje stát se univerzitním studijním materiálem, ale zároveň toto vymezení přesahuje. České vydání knihy doprovází původní studie filmové teoreticky a pedagogicky Eliška Děcká, věnovaná významu propojení teorie a praxe v oblasti animovaného filmu. Součástí knihy je DVD s ukázkami. - Název originálu: Animasophy : theoretical writings on the animated film / Pikkov, Ůlo, 1976-. -- Tallinn : Estonian Academy of Arts, 2010. -- ISBN 978-80-7331-446-0 (brož.)

PRINCEZA

Princeza koralja / [Dejan Kosanović ... et al.] ; urednik Leon Rizmaul. -- Pula : Pula Film Festival, 2017. -- 92 s.

: il., portréty, faksim. -- (Vremeplov ; 1). -- Autor předmluvy Leon Rizmaul - Poznámky v textu, o autorech příspěvků - Bibliografie v textu - Sborník analyticky zkoumá různé aspekty koprodukčního německo-jugoslávského filmu Korálová princezna, který v roce 1937 natočil na jadranském pobřeží německý režisér Victor Janson. -- ISBN 978-953-59647-0-4 (brož.)

RAFAJOVÁ, Andrea

Zvuky v reklamě / Andrea Rafajová. -- Plzeň : Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, s.r.o., 2017. -- 343 s. : il. (některé barev.), faksim., noty. -- Úvod, poznámky v textu, zkratky, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 318–330, rejstřík jmenný a věcný - Monografie se zaměřuje nad základy hudební struktury v audiovizuálním sdělení od jejich nejmenších složek už z malého hudebního motivku může hudební skladatel vyrobit reklamní jingle a čtenář má možnost nahlédnout pod pokličku jeho práce. Samostatné oddíly hledají aspekty verbálního podání, které disponují stejnými vlastnostmi (výška, síla, rychlost apod.), jako hudební sféra; charakteristiky zpěvnické interpretace i hudebních hluků. V kapitolách se dále nastiňuje historický vývoj a současná situace reklamy z hudebního hlediska, a to v rozhlasu, televizi i na internetu. Racionální zprávy podané v reklamě lze hudebně a tím emočně manipulovat a pohrávat si tak s myšlením spotřebitele s cílem jej přimět k určitému způsobu nákupního chování. Velmi důležitou statí je stanovení podmínek účinnosti hudby v reklamním spotu. -- ISBN 978-80-7380-673-6 (brož.)

RUSZKOWSKI, André

Cinéma art nouveau / André Ruszkowski. -- Lyon : Éditions Penser vrai, [1946]. -- 60 s. : il. -- Filmový kritik a publicista André Ruszkowski se ve své knize věnuje filmu jako novému svěbytnému druhu umění, které je potřeba analyzovat, aby bylo možné ocenit jeho hodnotu, originalitu. Autor se pokouší svými texty i ilustracemi rozvíjet v divákovi kritický smysl a přispět tak k lepšímu filmovému zážitku. -- (Váz. (dodatečně))

SEMIOTIK

Semiotik des Films : mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme / herausgegeben von Friedrich Knilli ; mitarbeit Erwin Reiss. -- München : Carl Hanser Verlag, c1971. -- 266 s. : il., vzorce, grafy. -- Úvod - Sborník příspěvků různých autorů z oblasti filmové sémiotiky. Zahrnuta je i analýza komerčních pornofilmů a revolučních agitačních filmů. -- ISBN 3 446 11376 2 (brož.)

SEMON, Larry

Ridolini e la collana della suocera e Ridolini esploratore / di Larry Semon ; a cura di Aldo Buzzzi. -- 1. ed. -- [Mi-

lano] : Editoriale Domus, [1945]. -- x s., 50 s. : il. -- (Cineteca domus in volumi ; 4). -- Předmluva - Seznam filmů - Nekrolog - Filmová obrazová publikace připomíná dva filmy amerického herce, režiséra a producenta „Larry“ Semona (ve Francii známého pod jménem Zigoto, v Itálii jako Ridolini a ve Španělsku Jaimito nebo Tomasín), který se dnes vzpomíná hlavně kvůli spolupráci se Stanem Laurelem a Oliverem Hardym. Jedná se o filmy: Ridolini e la collana della suocera (v originále His home sweet home) a Ridolini esploratore (v originále: The sportsman). V krátkých komediích obvykle „Ridolini“ představoval roztomilého tulpase s bílým obličejem v plášti a buřince, který všude kam vejde způsobí jen zmatek a zkázu. -- (Váz.)

SKOGLUND, Erik

Filmcensuren / Erik Skoglund. -- Stockholm : Bokförlaget Pan/Norstedts, 1971. -- 261 s., [16] s. obr. příl. : il., -- Předmluva - Rejstřík - Bibliografie na s. 248–253 - Tato kniha je pokusem poskytnout souhrnný přehled historie a problémů švédské filmové cenzury. -- (Brož.)

SLOVENSKÝ

Slovenský film v roce 2016 : zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu 2017 / zostavili Jana Dudková a Katarína Mišíková. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave : Slovenská filmová a televízna akadémia : Slovenský filmový ústav, 2017. -- 145 s. -- Poznámky v textu, filmografie, o autorech příspěvků - Sborník navazuje na dva ročníky publikování edičně a autorsky upravených příspěvků z hodnotících panelů Týdne slovenského filmu, které vycházely v časopise Kino-Ikon (2015 a 2016). Příspěvky byly zpracované do podoby studií či kratších textů, které k hodnocení filmové tvorby premiérované v roce 2016 přidávají analýzu specifických aspektů v současné slovenské kinematografii: od analýzy produkčního prostředí, hodnocení práce komisí Audiovizuálního fondu, přes zkoumání fenoménu „slovenského“ filmu v éře koprodukcí, až po nově přidané téma filmové kritiky a publicistiky. -- ISBN 978-80-8195-016-2 (brož.)

SPUTNICKAJA, Nina

Multitrend : tendencii sovremennoj animacii Rossii / Nina Sputnickaja. -- Moskva : Akadēmija mediaindustrii, 2016. -- 172 s. -- Úvod - Rating filmů - Anglické resumé a obsah knihy - Rejstřík filmů - Bibliografie - Autorka přináší krátký analytický přehled ruského animovaného filmu autorského, studentského, dlouhometrážního a televizního v letech 2010–2015. Sputnickaja odhaluje tendence a směr vývoje animovaného filmu. -- ISBN 978-5-902899-26-6 (brož.)

SPUTNICKAJA, Nina

Problema genděra v sovremennom rossijskom kino i serialach : kritičeskaja introdukcija / Nina Sputnickaja. -- Moskva : Akadēmija mediaindustrii, 2016. -- 125 s. -- Úvod - Seznam literatury - Seznam filmů a seriálů - Monografie je jedním z prvních pokusů o genderovou analýzu současného ruského filmu a seriálů. -- ISBN 978-5-902899-27-3 (brož.)

SYNDICATS PROFESSIONNELS DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Cinquantenaire du Cinéma : 28 décembre 1895 28 décembre 1945 / palette conçue et éditée par Prisma sur l'initiative et aux frais des Syndicats professionnels de l'Industrie Cinématographique. -- Paris : Prisma, [1946]. -- 47 s. -- Jubilejní sborník vydaný k 50. výročí kinematografie, resp. padesáti let od první veřejné projekce bratrů Lumièreových konané 28. prosince 1895 v pařížském Grand Café. Publikace informuje o programu oslav a kritizuje přístup vlády, která na rozdíl od ostatních zemí (př. Československo, Švýcarsko) nezorganizovala u této příležitosti oficiální akci. Součástí publikace jsou příspěvky významných filmových osobností, např. André Berthomieu, Jeana Seferta, André Lugueta, George Sadoula, Leóna Moussinaca, aj. -- (Brož.)

TINCHANT, Andre

Rudolph Valentino : sa vie - ses films, ses aventures : his life - his pictures, his adventures / [Andre Tinchant, Jean Bertin]. -- Paris : Les Publications Jean-Pascal, [19-]. -- 60 s. : il., portréty. -- (Les grands artistes de l'écran). -- Dvojazyčný sborník věnovaný slavnému filmovému herci némě éry Rudolphovi Valentino. Bohatě ilustrován. -- (Váz. (dodatečně))

VIŠŇEVSKIJ, Veniamin Jevgeněvič

Chudožestvennyje filmy dorevoljucionnoj Rossii : filmografičeskoje opisanije / Ven. Višněvskij ; Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii (VGIK). Kabinět kinoveděnja. -- Moskva : Goskinoizdat, 1945. -- 191 s. -- Předmluva redakce - Předmluva editora - Rejstříky - Příručka podává přehled krátkometrážních i dlouhometrážních filmů natočených v Rusku do Velké říjnové socialistické revoluce (1907–1917). Speciální oddíl tvoří v knize soupisy filmů doprovázených komentářem živého herce nebo hudbou. -- (Váz.)

VOLF, Petr

Theodor Pištěk : člověk a stroj = man and machine / [text a koncepce] Petr Volf ; [překlad Stephan von Pohl]. -- [Praha] : KANT, 2017. -- 143 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- Souběžný anglický text - Prolog, epilog, poznámky v textu, chronologie, o autorovi - Bi-

bibliografie na s. 138–139 - Výpravná publikace je věnována dílu klasika českého výtvarného umění Theodora Pištěka. Zaměřuje se na jeho malby, reliéfy a instalace, jež mají souvislost s automobily, motory, jejich součástmi a fragmenty. Nechybí v ní ikonické obrazy (Velká krajina, Ecce homo či Návštěva u Harrachů), jež se staly součástí zlatého fondu fotorealistického malířství, stejně jako fantaskní objekty (Hlava medúzy, Gemini) a originální trojrozměrné artefakty (monumentální Skříňka s ostatky). Kniha přináší řadu nových informací. Představuje totiž Theodora Pištěka také jako všestranného sportovce, především pak nadaného automobilového závodníka, jenž se dostal až do reprezentačního týmu. Autor se dále věnuje umělcově spolupráci s filmem, která vyvrcholila udělením Oscara za kostýmy k Amadeovi, ale projevila se kupříkladu i v jeho scénaristické (neuskutečněný film Rallye, který měl režisovat František Vlácil) nebo designerské tvorbě (démonický závodní vůz ve snímku Upír z Feratu). -- ISBN 978-80-7437-235-3 (váz.)

WARSTAT, Willi

Kino und Gemeinde / Willi Warstat und Franz Bergmann. -- M. Gladbach : Volksvereins Verlag, 1913. -- 112 s. -- (Lichtbühnen-Bibliothek ; Nr. 3). -- Zásadní dílo Willi Warstata a Franze Bergmanna je jakýmsi „programem“ pro zakládání a rozvoj „obecních“ (městských) kin v Německu po roce 1910. Jejich prvotním úkolem mělo být kontrola nad vzděláváním mládeže. -- (Váz. (dodatečně))

WEISSOVÁ, Blanka

Cesta za duhou : vzpomínky dcery a vnučky herce, režiséra a scenáristy Čenka Šlégl / Blanka Weissová, Zuzana Pouliček ; [autorská spolupráce Radek Žitný]. -- [Praha] : Petrklíč, 2018. -- 139 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, o autorkách - Kniha přináší svědectví a osobní výpověď o pohnutých osudech českého herce, režiséra a scenáristy Čenka Šlégl ve vzpomínkách jeho dcery a vnučky, které v roce 1967 emigrovaly do Rakouska. -- ISBN 978-80-7229-629-3 (váz.)

WERNER, Gösta

Den svenska filmens historia / en översikt av Gösta Werner. -- Stockholm : Bokförlaget Pan/Norstedts, 1970. -- 205 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Filmografie - Bibliografie na s. 182–186 - Rejstřík - Dějiny švédského filmu z pera švédského režiséra, který svůj historický přehled dovedl do poloviny 80. let. Vedle hraného filmu se zabývá i filmem dokumentárním a experimentálním. Podrobněji se zabývá takovými osobnostmi švédského filmu jako byli: Mauritz Stiller, Victor Sjöström, Alf Sjöberg a Ingmar Bergman. - Překlad: Die Geschichte des schwedischen Films / Werner, Gösta,

1908–2009. -- Frankfurt am Main : Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1988. -- 245 s. : il., portréty. -- ISBN 3-88799-022-6 (brož.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH

DALŠÍCH ČÍSEL

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

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

Kinematografie v okupované Evropě*(uzávěrka: 30. června 2018)*

Hostující editoři: Pavel Skopal – Roel Vande Winkel

Abstrakty příspěvků v maximálním rozsahu 200 slov zasílejte do 31. ledna 2018 na adresu skopal@phil.muni.cz.

Diskuze o nacistické kinematografii byla dlouhou dobu formována ideologickou analýzou propagandistických filmů. Tato situace se začala měnit od 80. let 20. století, kdy byla větší pozornost věnována zábavní kinematografii, ale také institucionálním strukturám, mezinárodním vztahům, žánrům, hvězdám či publiku (srov. např. Kreimeier 1992, Witte 1995, Hake 2001, Stahr 2001, O'Brien 2004, Ascheid 2003, Carter 2004, Lowry 2010). Tento impuls se ještě zdaleka nevyčerpal a v posledních letech přináší nové typy otázek a slibuje nové perspektivy. Ty se týkají například výzkumu popularity filmů (především metodologicky inovativní výzkum Josepha Garncarze *Begeisterte Zuschauer: Über die Filmpräferenzen der Deutschen im Dritten Reich*), analýzy vlivu nacistické okupace na domácí tradice a institucionální struktury a dopadů na vývoj po skončení 2. sv. války (Winkel – Welsch 2007), či výzkumu distribuční nabídky a distribučního systému v okupovaných zemích (Winkel – Jönsson – Sørensen – Sørensen 2012). Případové studie zaměřené na vzájemné vlivy, konkrétně např. na oběh hvězd, režisérů, kameramanů či scenáristů v novém mocenském uspořádání okupované Evropy, jsou ovšem stále vzácností (srov. např. Johnson 2012). Pozornost byla věnována spíše jiným trajektoriím, například vlivu hollywoodské kinematografie na německou kinematografii (Führer 2006) či německých emigrantů v exilu (Horak – Bishop 1996). Jsme přesvědčeni, že mezera není způsobena tím, že by se nejednalo o nosnou perspektivu slibující důležité poznatky, naopak — takový výzkum může otevřít nový pohled na dějiny národní kinematografické tradice, na její adaptabilitu, setrvačnost, či přenositelnost do jiného, byť mocensky, institucionálně a často kulturně zcela odlišného prostředí. Současně může prozkoumávat proces budování a rozpadu Německem kontrolovaného kulturního a hospodářského prostoru a roli například Mezinárodní filmové komory či distribuční společnosti Transit-Film při realizaci „hegemonického internacionalismu“ Evropy pod diktátem Německa (srov. zejména Martin 2016). Zjevná skutečnost, že se jednalo o vztahy založené na hospodářském, politickém i osobním nátlaku a donucování a odehrávaly se v totalitním systému, nezavdávají důvod, aby badatelský program zůstal zacyklený v kategoriích totalitarismu, kulturního imperialismu či germanizace z jedné perspektivy, a kategoriích kulturní obrany, rezistence či kolaborace z perspektivy druhé — zvláště pokud se tato hlediska ukazují jako dostatečně vyčerpána. Vyzýváme tedy především ke studiím, preferujícím hlediska komparace, kulturního transferu či tzv. *histoire croisée* (Werner – Zimmermann 2002 a 2006) — a to při plném vědomí limitů, které této perspektivě staví zásadní nerovnost mezi adresáty a příjemci kulturních vlivů. Jednak je samozřejmě možné zkoumat to, jak se v tomto novém mocenském uspořádání měnily vzájemné vztahy k jiným aktérům, například fašistické Itálii; co je ale ještě důležitější, skrze detailní studie konkrétních „výměn“ je možné prozkoumávat obecnější rysy toho, jak fungují organizační struktury filmového průmyslu vystavené nucené transformaci, jak se udržují profesní normy a standardy či kulturní preference a návyky nuceně konfrontované s jinou tradicí, jaké „smíšené“ formy jsou výsledkem jejich střetů či přenosů. Důležité je také to, že téma

umožňuje sledovat poměr mezi dlouhodobými tendencemi lokální filmové kultury a filmových praktik na jedné straně, a dopadem nárazových politických a institucionálních změn na straně druhé.

Jestliže záměrně omezujeme rozsah tématu na okupované země, snažíme se udržet zřetelně vymezené pole, definované otevřeně násilným převzetím kontroly nad filmovým průmyslem a obecněji nad filmovou kulturou. Protektorátní kinematografie je k takové perspektivě lépe „vybavená“, než většina ostatních okupovaných zemí, díky relativně vysoké produkci, moderním ateliérům a tradičním vazbám na německý filmový průmysl. Nicméně i řada dalších zemí se nabízí k výzkumu filmového průmyslu (zejména francouzská společnost Continental), vlivů na distribuci a recepci, či razantních dopadů na filmovou infrastrukturu. Považujeme za důležité zaměřit pozornost na to, za jakých podmínek byly například přenášeny produkční standardy; jaké důvody a dopady měla cirkulace filmových profesionálů, jak ovlivňovala produkční a estetické normy a jaký měla vliv na poválečný vývoj; jaká politická, administrativní, ideologická a hospodářská kritéria ovlivňovala oběh filmů v Německu a v okupované Evropě, jak se proměňovaly lokální idiomy žánrové produkce; či jak se lišila recepce populárních filmů různých žánrů a různé filmové tradice. Takové výzkumy mohou ukázat funkci, vlastnosti a stabilitu kulturních hodnot a produkčních norem uplatňovaných v oblasti filmové produkce, distribuce a recepce, a to jak obecně, tak specificky ve vyhocené situaci války a okupace.

Výběrová literatura:

Ascheid, Antje: *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia: Temple University Press 2003.

Carter, Erica: *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*. London: BFI 2004.

Dvořáková, Tereza – Klimeš, Ivan: *Prag-Film AG 1941–1945. In Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichskinetographie*. München: ETK 2008.

Engel, Kathrin: *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940–1944: Film und Theater*. München: R. Oldenbourg Verlag 2003.

Führer, Karl Christian: Two-Fold Admiration: American Movies as Popular Entertainment and Artistic Model in Nazi Germany, 1933–39. In: Karl Christian Führer – Corey Ross (eds.), *Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan 2006, s. 25–43.

Hake, Sabine: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press 2001.

Haupt, Heinz-Gerhard – Kocka, Jürgen (eds.): *Comparative and Transnational History. Central European Approaches and New Perspectives*. New York – Oxford: Berghahn Books 2009.

Horak, Jan Christopher – Bishop, Jennifer: *German Exile Cinema, 1933–1950. Film History* 8, 1996, č. 4, s. 373–389.

Johnson, Kevin: *Annexation Effects: Cultural Appropriation and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945*. Ph.D. Thesis. University of Washington 2012.

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München – Wien: Hanser.

Lesch, Paul (2002): *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933–1944*. Trier: WVT 1992.

Lowry, Stephen: *Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich. Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life*. In: Irmbert Schenk – Margrit Tröhler – Yvonne Zimmermann (eds.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren 2010, s. 213–227.

Martin, Benjamin G.: *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge – London: Harvard University Press 2016.

O'Brien, Mary-Elizabeth: *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester – Woodbridge: Camden House 2004.

Schiweck, Ingo: „[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche.” *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940–1945*. Münster – New York – München – Berlin: Waxmann 2002.

Skopal, Pavel: Zpívát a tančit s okupanty. Recepce německých filmů v Protektorátu Čechy a Morava. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: NFA 2016, s. 221–246.

Stahr, Gerhard: *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin: Hans Theissen 2001.

Ther, Philipp: Beyond the Nation: The Relational Basis of a Comparative History of Germany and Europe. *Central European History* 36, 2003, č. 1, s. 45–73.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire Croisée und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, s. 607–636.

Werner, Michael – Zimmermann, Bénédicte: Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity. *History and Theory* 45, 2006, s. 30–50.

Winkel, Roel Vande – Welch, David (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2007.

Winkel, Roel Vande – Jönsson, Mats – Sørensen, Lars-Martin – Sørenssen, Bjørn: German Film Distribution in Scandinavia during World War II. *Journal of Scandinavian Cinema* 2, 2012, č. 3, s. 263–280.

Winkel, Roel Vande: Film Distribution in Occupied Belgium (1940–1944): German Film Politics and its Implementation by the “Corporate” Organisations and the Film Guild. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 20, 2017, č. 1, 2017, s. 46–78

Witte, Karsten: *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 1995.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemných pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese 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 započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

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

Další ustanovení

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

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



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2017

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
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,
Petr Szczepanik, 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 dubnu 2018. /

The manuscript was submitted in April 2018.

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