

ILUMINACE

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

1 / 2018

Ročník / Volume 30

OBSAH

Články

- Jiří Anger:** Médium, které myslí sebe sama.
Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů 5
- Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová:** Esteřiny vraždy.
Zabíjení filmovosti a zrod acinematickosti 29
- Lucie Česálková:** Pohyblivý obraz a socialistický žák.
Výzkumy filmové recepce v pedagogickém dispozitivu v 50. a 60. letech 45

Hlasy z praxe

- Ondřej Pavlík:** Psaní scénářů je jako architektonické kreslení.
Rozhovor s Jakubem Žulczykem 63

Edice

- Jana Čížkovská:** Příprava II. programu ČST v archivních materiálech 68

Ad fontes

- Kristýna Doležalová:** Ludmila Wegenerová-Salmonová 1897–1968 (1999) 92

Obzor

- Ondřej Belica:** Hledání skrytého. Spolupráce kameramana s režisérem v dějinách hollywoodského filmu (Christopher Beach, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*) 99
- Matěj Forejt:** Animasofie aneb Soukromá věda bez pravidel
(Ůlo Pikkov, *Animasofie: Teoretické úvahy o animovaném filmu*) 104
- Pavel Bednařík:** Po stopách paměti Hermíny Týrlové
(Jana Janíková – Lukáš Gregor, *Ateliér Hermíny Týrlové*) 108

Projekty

- Martin Mišúr:** Případ, který se neměl uzavřít.
Vzestup detektivky, varianty státně-produkčních cyklů a logika státně-produkčních klastrů zestátněné československé kinematografie (1945–1962) 112

Příloha

- Přirůstky Knihovny NFA 116

CONTENTS

Articles

- Jiří Anger:** Thinking Through the Medium Itself.
Audiovisual Essay as a Research Method and a Result of Academic Trends 5
- Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová:** Ester's Murders.
Killing Filminess and the Origin of Acinematicity 29
- Lucie Česálková:** Moving Image and Socialist Pupil.
Film Reception Research Within the Pedagogical Dispositif in the 1950s and 1960s 45

Industry Voices

- Ondřej Pavlík:** Script Writing is Like an Architectural Drawing.
Interview with Jakub Žulczyk 63

Documents

- Jana Čížkovská:** Preparation of the Second Channel of the Czechoslovak Television
in Archival Documents 68

Ad fontes

- Kristýna Doležalová:** Ludmila Wegenerová-Salmonová 1897–1968 (1999) 92

Horizon

- Ondřej Belica:** Searching for a Hidden. Director-Cinematographer Collaboration
in the History of Hollywood Film (Christopher Beach, *A Hidden History
of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*) 99
- Matěj Forejt:** Animasofie or Private Science Without Rules
(Ülo Pikkov, *Animasophy: Teoretické úvahy o animovaném filmu*) 104
- Pavel Bednařík:** Tracing the Memory of Hermína Týrlová
(Jana Janíková – Lukáš Gregor, *Ateliér Hermíny Týrlové*) 108

Projects

- Martin Mišúr:** A Case That Should Not Be Closed. The Rise of the Detective Film,
Variants of State-Production Cycles and the Logic of State-Production Clusters
of the Nationalized Czechoslovak Cinema (1945–1962) 112

Appendix

- New Acquisitions of the NFA Library 116



Jiří Anger

Médium, které myslí sebe sama

*Audiovizuální esej jako nástroj bádání
a vyústění akademických trendů*

Zhruba před deseti lety¹⁾ se v západní mediální sféře začal prosazovat podivuhodný, leč obtížně pojmenovatelný útvar — audiovizuální esej. Útvar, který je příliš doslovný, než aby byl filmem, a příliš poetický, než aby byl kritickou reflexí. Útvar, který je produktem nově vznikající mediální krajiny i vyústěním dlouhodobých snah modernistické a avantgardní kinematografie. Útvar, který je výdobytkem digitální technologie, ale zároveň návratem k původním ambivalencím pohyblivého obrazu. Stejně jako v případě předešlých mediálních objevů i v případě audiovizuální eseje se okamžitě strhl zápas o identitu, jaké by měl nabýt, boj, do něhož vstupuje čím dál více aktérů. Mezi uchvatitele této hybridní formy patří vedle zástupu filmařů, audiovizuálních umělců, kritiků a cinefilů také filmoví vědci.

Audiovizuální esej od počátku nabízela množství příležitostí, jak se vypořádat s odvěkými úskalími filmové a mediální teorie. Optimistické hlasy vítají, že tento formát konečně umožnil myslet přímo skrze filmový obraz, tedy audio/vizuálně, a nikoli pojmově či metaforicky.²⁾ Když si Raymond Bellour v roce 1975 stěžoval, že filmový text je (nejen) na

-
- 1) Stanovit přesný počátek této praxe je vzhledem k rozptýlenosti a neukotvenosti audiovizuální eseje poměrně obtížné, nicméně často bývá uváděn rok 2007, kdy filmový kritik a filmař Kevin B. Lee spustil blog *Shooting Down Pictures*. V následujícím roce začal filmový kritik Matt Zoller Seitz vytvářet komentované videoanalýzy pro různé webové platformy (např. *Moving Image Source*), zároveň vznikl vlivný blog *Filmanalytical* filmové teoretičky Catherine Grantové. Pozoruhodný je případ Erica Fadena, který už v roce 1998 produkoval krátká analytická videa s akademickými ambicemi, avšak nenašel ve své době žádné následovníky. K počátkům audiovizuální eseje viz např. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, *Film Studies in Motion: From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Scalar 2016. Dostupné online: <<http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index/>>, [cit. 6. 3. 2018]; Tiago Baptista, *Lessons in Looking: Digital Audiovisual Essay*. Disertační práce. London: Birkbeck, University of London 2016, s. 23–24.
 - 2) Adrian Martin a Cristina Álvarez Lopezová, jedni z hlavních proponentů audiovizuálních esejí, spojují tento trend s obecnějším projektem kunsthistorika Jamese Elkinse *Writing with Images*. Hlavním cílem tohoto projektu má být nalezení způsobu, jak by procesy psaní, analýzy a argumentace mohly vykonávat obrazy samy za sebe. Více na Elkinsových webových stránkách <<http://www.jameselkins.com/>>, [cit. 6. 3. 2018] a zde: Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, *Writing in Images and Sounds*. *Sydney Review of Books* 2017. Dostupné online: <<https://sydneyreviewofbooks.com/writing-in-images-and-sounds/>>, [cit. 6. 3. 2018].

rozdíl od literárního „nedosažitelný“, a tím pádem „necitovatelný“³⁾ měl na mysli něco podobného. Současně volal po takové filmové teorii a kritice, která v budoucnu využije snazší dostupnost filmového materiálu a stane se „nápaditější, přesnější a především zábavnější“⁴⁾ — ubude popisných pasáží, přibude analýzy konkrétních momentů díla. I když vývoj audiovizuálních esejí vypadá pro mnohé zastánce jako postupné naplňování Bellourova prorocství, je namísto jistá obezřetnost. Pohled na rostoucí masu audiovizuálních esejí naznačuje, že možnost rozložit, deformovat a přeskládat filmová okénka často nevede k podrobnějšímu rozboru a interpretaci filmů, nýbrž k opakování důvěrně známých figur z kanonických děl⁵⁾ na jedné straně a vytváření efektních montážních sestřihů na straně druhé.

Vznikající akademické platformy pro audiovizuální eseje, především *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies*,⁶⁾ se snaží ohledávat potenciality nového formátu k filmovědnému výzkumu, byť hranice mezi odbornějšími a popularizačními trendy nechávají rozostřené. Vývoj, kterým časopis prochází, nicméně produkuje další a další varianty, jak zviditelnit dosud přehlížené zvláštnosti filmových děl, jež by standardní akademický text dokázal pojmut jen nepřímo. Stojí proto za prozkoumání, za jakých podmínek může audiovizuální esej současné akademické přístupy doplňovat, obohacovat či zachraňovat v úzkých a do jaké míry nabízí odpovědi na otázky, jež si ty samé přístupy dlouhodobě kladou. Cílem tohoto hledání není jen hlubší teoretické povědomí o vznikajícím mediálním jevu, ale také nalezení východisek pro ustavení esejistické praxe v českém filmovědném prostředí, které je impulzy audiovizuálního bádání dosud nepoznamenané.

Dítě mnoha matek

Podobně jako řadu jiných otevřených a víceznačných konceptů ani audiovizuální esej nelze podříditi násilí jednoznačné definice. Z toho plyne jak myšlenková pestrost, která jasně reflektuje rozptýlenost a variabilitu vyvíjejícího se formátu, tak i nevyhnutelný sklon k mlhavým vymezením. Mezi audiovizuální eseje bývají řazeny natolik různorodé formy, jako jsou zběsile stříhané výboje youtuberské kultury, kompilační sestřihy a remixy, ilustrační video-přednášky či sebereflexivní experimenty, o akademickém uplatnění nemluvě. Nejjednodušší pracovní definice, která by dovolila obsáhnout takto široký repertoár, by mohla znít následovně: audiovizuální esej je útvar, který analyzuje film či jiný audiovizuální

3) Bellour tvrdil, že film je jediným médiem, které se nemůže stát plnohodnotným předmětem zkoumání, a to vzhledem k prchavosti pohyblivých obrazů. Raymond Bellour, *The Unattainable Text*. *Screen* 16, 1975, č. 3, s. 19–20.

4) Tamtéž.

5) Kevin B. Lee používá termín „Filmsplaining Video Essay Canon“, do nějž řadí např. Wese Andersona, Davida Finchera, Quentina Tarantina, Paula Thomase Andersona a další. Všeobecně jde o populární, a přesto tak trochu „nezávislé“ tvůrce, kteří se vyznačují výrazným a snadno rozpoznatelným stylem. Kevin B. Lee, *Cinergy with Kevin B. Lee* (masterclass). Praha: Kino Pilotů, 9. 2. 2018.

6) Tento první recenzovaný akademický časopis věnovaný audiovizuálním esejím vznikl v roce 2014 na základě spolupráce komunity *Media Commons* a odborného časopisu *Cinema Journal*. Editory jsou Catherine Grantová, Chiara Grizzaffiová, Christian Keathley a Drew Morton. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/people/>>, [cit. 6. 3. 2018].

objekt skrze prostředky audiovize samotné. Jinými slovy, zpracovává existující záběry tak, aby odhalil nové poznatky. Důkladnější ohraničení sledovaného pojmu nicméně vyžaduje terminologický a zejména historický exkurs.

Vzhledem k překotnému a mnohotvárnému rozvoji daného formátu nepřekvapí, že panují nejasnosti ohledně terminologie. K označení této formy jsou vedle pojmu „audiovizuální esej“ (audiovisual essay) využívány hlavně výrazy „video-esej“ (video essay) a „videografická esej“, potažmo „videografická filmová studia“ (videographic film studies). Nejčastěji se lze setkat s termínem video-esej, který v běžném slovníku zahrnuje takřka jakékoli video, jež se objeví na YouTube či Vimeu a prozradí snahu analyzovat filmy a audiovizuální kulturu vlastními prostředky. Odbornější výraz audiovizuální esej odpovídá zhruba stejnému obsahu, ale akcentuje potřebu specifictější definice. Jak zdůrazňují Adrian Martin a Cristina Álvarez Lopezová, přízvisko audiovizuální podtrhuje důležitost obrazových i zvukových prvků eseje: hudba, ruchy zvukový komentář podle nich tvoří rovnocenný významotvorný element, a nikoli pandán vůči vizuální složce.⁷⁾ Hlavní úloha v prosazování videografické koncepce náleží Catherine Grantové, která usiluje o přijetí audiovizuálního formátu do odborného diskursu. Ve videografické eseji⁸⁾ spatřuje potenciál k „poetickému, kreativnímu a také performativnímu kritickému přístupu k výzkumu pohyblivého obrazu.“⁹⁾ Souhrnné označení videografická filmová studia potom směřuje k institucionálnímu ukotvení této praxe v akademické sféře. Jelikož záměr studie volá po co nejkonkrétnějším popisu daného jevu a současně po zohlednění jeho rodící se pozice v akademickém světě, referenčními pojmy zde budou audiovizuální esej (forma či médium) a videografická filmová studia (disciplína či instituce).

V obou případech rovněž platí, že odvozují svou identitu od technologického kontextu, v němž vznikají.¹⁰⁾ Digitální procesy výrazně determinují nejen produkci, recepci a distribuci audiovizuálních esejí, nýbrž i povahu analytických postupů. Vlivným předchůdcem je kromě zmiňovaného Belloura především Laura Mulveyová a její kniha *Death 24x a Second* (2006). Svůj původní výzkumný zájem ze 70. let, totiž reprezentaci žen coby spektakulárního či fetišistického objektu v hollywoodském filmu,¹¹⁾ zde nahlédla z perspektivy mediální neukotvenosti filmového obrazu — okamžiky ženského „bytí-pro-pohled“ jsou zároveň „okamžiky zastavení děje, poukazující na skrytou nehybnost celuloidového políčka.“¹²⁾ Úvahy tohoto druhu vedou autorku k obecnějšímu zamyšlení nad

7) Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, Introduction to the Audiovisual Essay: A Child of Two Mothers. *Necus: European Journal of Media Studies* 3, 2014, č. 2. Dostupné online: <<https://necus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers//>>, [cit. 7. 3. 2018].

8) Tento pojem používají v jedné z mála dosud vydaných knih o audiovizuálních esejích, viz Christian Keathley – Jason Mittell (eds.), *The Videographic Essay — Criticism in Sound and Image*. Montreal: Caboose Books 2016. Grantová dlouhodobě používá také pojmy „videografický experiment“ či „videografické experimentování“, viz např. zde: Catherine Grant, Déjà-Viewing?: Videographic Experiments in Intertextual Film Studies. *Mediascape: UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*, zima 2013. Dostupné online: <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2013_DejaViewing.html/>, [cit. 7. 3. 2018].

9) Tamtéž.

10) Tiago Baptista důležitost technologického kontextu zohledňuje rozšířeným pojmem „digitální audiovizuální esej“. Tiago Baptista, c. d.

11) Viz zejména Laura Mulvey, Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON 1998, s. 115–131.

12) Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books 2006, s. 7.

proměnami vnímání filmové formy v éře digitálních médií, která nabízí bohatší a různorodější cesty k manipulaci audiovizuálního materiálu. Možnost zastavit, zpomalit či zopakovat výstižné scény filmu podle ní skýtá značný analytický potenciál, neboť obrazy vytržené z narativního vývoje a nezadržitelného pohybu filmového pásu staví na odív své dříve stěží postřehnutelné vnitřní kvality a vztahy.¹³⁾ Praxe audiovizuální eseistiky dává myšlenkám Mulveyové v mnoha ohledech za pravdu, avšak neprojevuje se jen v touze rozebírat starší analogové filmy na jednotlivá okénka či záběry. Reflexivita se mnohdy týká i okolností vyplývajících z principů digitalizace samotné: například Kevin B. Lee ve svých dílech tematizuje proces vznikání audiovizuální eseje v podmínkách roztržitého počítačového interface (*LESSONS IN LOOKING: EDITING STRATEGIES OF MAYA DEREN* [2014])¹⁴⁾ nebo upozorňuje na faktory, které vstupují do divácké recepce daného formátu v době informačních hyperstimulů (*WHAT MAKES A VIDEO ESSAY GREAT?* [2014]).¹⁵⁾

Navzdory závislosti audiovizuálních esejí na digitálním zázemí lze vystopovat množství předchůdců z analogové éry. Ostatně i Mulveyová naznačuje, že „zpožděný“ (delayed) digitální film znamená svým způsobem návrat k primitivní kinematografii a referenční jednotce statického rámu.¹⁶⁾ Obecně audiovizuální esej uskutečňuje naděje vkládané do mnoha starších žánrů a formátů, jak uměleckých, tak odborných. Z hlediska umělecké linie ji Martin s Lopezovou považují primárně za „dítě dvou matek“: found footage filmu a film-eseje.¹⁷⁾ Oba útvary byly založené na tvořivé a reflexivní manipulaci s existujícím filmovým materiálem, souhrnně na představě, že „film je forma, která myslí, a myšlenka, která formuje“,¹⁸⁾ mnohdy i dávno před vynálezem digitálního přenosu. Found footage experiment *ROSE HOBART* (1936) Josepha Cornella, který z původního hollywoodského filmu *EAST OF BORNEO* (George Melford, 1931) vytvořil koláž záběrů s herečkou Rose Hobartovou, má v určitých aspektech blízko k „supercutům“¹⁹⁾ Kogonady a podobných tvůrců. Film-esej Chrise Markera *DOPIS ZE SIBIŘE* (1957) se zase ve slavné třikrát opakované sekvenci s ideologicky odlišně zabarvenými komentáři podobá postupům sebereflektivních audiovizuálních esejí.²⁰⁾ Akademicky orientovaná audiovizuální esej se od těchto

13) Tamtéž, zejména s. 144, 146–147.

14) Kevin B. Lee, *Lessons in Looking: Editing Strategies of Maya Deren*. Dostupné online: <<http://vimeo.com/88841695/>>, [cit. 11. 3. 2018].

15) Kevin B. Lee, *What Makes a Video Essay Great?* Dostupné online: <<https://vimeo.com/115206023/>>, [cit. 11. 3. 2018].

16) Laura Mulvey, *Death 24x a Second*, s. 67.

17) Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, *Introduction to the Audiovisual Essay*.

18) Tento rozměr filmového média akcentuje Jean-Luc Godard, obecně pokládáný za jednoho z nejdůležitějších filmařů-esejistů. Jean Narboni – Tom Milne (eds.), *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*. London: Secker & Warburg 1972, s. 171.

19) Termín supercut označuje video, které kompiluje průřezové motivy, tropy či formální postupy konkrétního filmu, autorského filmaře či hnutí. Odlišuje se od rovněž populárního mashupu, který kombinuje audiovizuální materiál z různých filmů a od různých tvůrců. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, c. d. Nejvýraznějším autorem supercutů je zmiňovaný Kogonada, který se během let daný přístup naučil doplňovat a variovat do té míry, že je uznáván jako důležitý tvůrce audiovizuálních esejí (byť ne zrovna těch akademických). Viz např. Kogonada, *Hands of Bresson*. Dostupné online: <<http://vimeo.com/98484833/>>, [cit. 11. 3. 2018].

20) Tradici filmové eseje a její vztah k dnešním podobám myšlení filmem rozebírá např. Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London and New York: Wallflower Press 2009 nebo též, *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press 2017.

forem zpravidla liší tím, že filmy v ní použité nejsou primárně východiskem k estetickému účinku ani podnětem k filozofickému zamyšlení, ale cílem o sobě. Samozřejmě existuje řada mezních forem, nicméně jádro videografických filmových studií tvoří zájem vyjevit skryté kvality audiovizuálních děl samotných, a nikoli vzniku díla nového.

Druhý pól tvoří předchůdci vycházející přímo z odborné kritiky či akademické praxe. V prvním případě představují důležitou spojnicí bonusové materiály k DVD, zvláště formát zvukového komentáře.²¹⁾ Filmový kritik či vědec zde má za úkol doprovázet snímek svými slovy, tak aby divákovi nabídl poučenější vhled do strukturních základů i skrytých zákoutí díla. Specifičnost zvukového komentáře tkví nejen v různorodosti poznatků, které by měl autor obsáhnout, ale obzvláště v podřízenosti vůči komentovanému audiovizuálnímu materiálu. Zatímco v tištěné formě si kritik či teoretik může vybírat určité prvky a momenty, kterými se v textu bude zabývat, komentátor má svobodu volby notně omezenou — musí neustále dávat pozor, zda se jeho argumentace váže i k právě sledované scéně. Autor audiovizuální esej se disponuje širším výběrem materiálu, ovšem podobně jako komentátor je povinen brát ohledy na řeč filmových obrazů, která před ním plyne. Příkladem zvukového komentáře blízkého principům pozdějších audiovizuálních esejí může být doprovod Laury Mulveyové k filmu *SLÍDIL* (Michael Powell, 1960), zejména k několika ikonickým scénám natočeným z pohledu vraha s kamerou.²²⁾ Mulveyová se daří zachytit proměnlivé funkce kamery ve filmu (v diegetické i nediegetické rovině), jakož i komplexní hru mezi pohybem a nehybností, na níž snímek stojí. Právě přechod od komentování filmů za pochodu k průřezovému rozboru jednotlivých figur a jejich vzájemných vztahů a proměn byl důležitým faktorem, který inspiroval jak nově vznikající podoby DVD bonusů (např. Hyperkino),²³⁾ tak i pozdější audiovizuální esej.

Co se týče akademické činnosti, využívání audiovizuálních pomůcek při výuce není ničím novým — vložené klipy, screenshoty či vizuální srovnání tvoří běžnou součást prezentací už od 80. let.²⁴⁾ Tento kontext je nejzřetelnější ve formátu video-přednášky, již pravděpodobně nejvíce proslavil David Bordwell. Příspěvky *How Motion Pictures Became the Movies* (2012) a *Cinema Scope: The Modern Miracle You See Without Glasses* (2013), uveřejněné na blogu *Observations on Film Art*,²⁵⁾ jsou ve své podstatě videozáznamy powerpointové prezentace, která kombinuje text, screenshoty a Bordwellovo

21) Přehled o základních charakteristikách odborného zvukového komentáře dodává např. Mark Parker – Deborah Parker, *The DVD and the Study of Film: The Attainable Text*. New York: Palgrave Macmillan 2009, s. 121–139.

22) Laura Mulvey, *Peeping Tom* [DVD audio commentary]. New York: Criterion 1999.

23) Tento formát se jmenuje podle ruské společnosti Hyperkino, která se od poloviny nultých let zaměřuje na tvorbu specializovaných DVD vydání ruských filmů napříč historií. Filmy jsou v tomto pojetí opatřené „poznámkami pod čarou“, které si divák může pustit ke specifickým scénám. Autoři konceptu Hyperkina formulovali svou koncepci zde: Natascha Drubek – Nikolai Izvolov, *Critical Editions of Films on Digital Formats*. *Cinema & Cie* 6, 2006, č. 8, s. 203–214.

24) Andrew McWhirter, *Film Criticism, Film Scholarship and the Video Essay*. *Screen* 56, 2015, č. 3, s. 376.

25) David Bordwell, *How Motion Pictures Became the Movies*. *Observations on Film Art*, 2012. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/01/12/what-next-a-video-lecture-i-suppose-well-actually-yeah/>>, [cit. 11. 3. 2018]; David Bordwell, *CinemaScope: The Modern Miracle You See Without Glasses*. *Observations on Film Art*, 2013. Dostupné online: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/04/24/scoping-things-out-a-new-video-lecture/>>, [cit. 11. 3. 2018].

mluvené slovo. Video-přednáška s audiovizuální esejí v mnohém souzní,²⁶⁾ byť slouží spíše jako názorný doplněk mluveného či tištěného argumentu, než aby měla ambice využívat „myšlení filmem“.

Audiovizuální esej tedy není jen „dítětem dvou matek“, nýbrž nejednoznačným potomkem rozličných tradic na ose mezi uměleckým dílem a akademickým příspěvkem. Pakliže mnozí usilují, aby se stala plnohodnotným zástupcem druhého směru, aniž by opustila unikátní výrazové možnosti směru prvního, je její povaha nutně paradoxní. Tuto skutečnost nemá cenu popírat ani navracet do „správných“ kolejí, naopak je třeba naladit se na její specifický pohyb a při nejbližší příležitosti vystihnout, v jakých momentech se mezi protichůdnými tendencemi vynořuje kýžený smysl.

Osahat si film všemi smysly

Zájem akademiků o audiovizuální formy vyjádření nevyplýval jen z okouzlení novými technickými možnostmi či snahy propojit světy umění a teorie. V mnoha ohledech byl logickým vyústěním trendů ve filmové vědě a spřízněných oborech. Afektovou teorii, performance studies, fenomenologii filmové zkušenosti, teorii nových médií, neurovědu a jiné trendy ve filmové teorii posledních dekád spojuje mimo jiné intenzivnější propletení filmového obrazu s vnímajícím divákem, jakož i provázání tvorby, reflexe a recepce filmů. Tato výzkumná orientace se ve videografických filmových studiích projevuje zejména ve dvou distinktivních, avšak vzájemně prostupných perspektívách, které lze pracovním nazvat „haptická“ a „remediační“.

Jednou z hlavních motivací prvního směru byla snaha překonat hráz mezi diskursivně determinovaným divákem a ideologicky strukturovanou filmovou reprezentací, za kterou byla podle předchůdců i proponentů těchto přístupů odpovědná aparátová teorie a později kulturní studia.²⁷⁾ V centru pozornosti se ocitl jak smyslový prožitek diváka, tak materiální kvality pohyblivého obrazu, přičemž obě roviny byly vzájemně provázány aktem sledování filmu.²⁸⁾ Postupně vzrůstala popularita filmů, které připoutávaly pozornost k povrchu tělesné i filmové matérie či akcentovaly mnohosmyslové zapojení diváka do fikce.²⁹⁾ Ve světle těchto posunů už filmový teoretik nemohl nedat najevo své afektivní zaujetí filmem, nechtít si jej co nejvíc přiblížit.

26) Tiago Baptista označuje Bordwelovy „video lectures“ jako „přechodovou formu“ audiovizuální eseje a zahrnuje je mezi případové studie vedle děl Kogonady, Catherine Grantové a Kevina B. Leehe. Tiago Baptista, c. d., s. 130–147.

27) Ke kritice reprezentace v afektové teorii obecně viz Eugénie Brinkema, *The Forms of the Affects*. London and Durham: Duke University Press 2014, s. 26–36.

28) Tuto provázanost reflektuje zejména fenomenologická filmová teorie, viz Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992 nebo později Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009.

29) Pro tyto postupy se vžil výraz „haptická vizualita“, které v návaznosti na rakouského historika umění Aloise Riegla uplatnila Laura Marksová. Jde o formu vidění filmového obrazu, v níž se „oči stávají orgánem doteku“. Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press 2000.

Tuto tendenci ve své teoretické i praktické tvorbě nejvýrazněji reflektuje Catherine Grantová. Grantová zavedla do diskursu videografických filmových studií pojem „haptická kritika“, kterým otevřeně navázala na Lauru Marksovou.³⁰⁾ V textu „Touching the Film Object?“ (2011) tvrdí, že audiovizuální esej jakožto forma haptičnosti umožňuje pochopit, co lze z předmětu smyslově vnímat, když se s ním ocitneme v blízkém kontaktu. Haptická kritika je metoda, která nastupuje ve chvíli, kdy se „slova nedokáží odlepit od povrchu filmového objektu“.³¹⁾ Pokožka filmu zde není oknem do hlubinných významů díla, nýbrž térenem, který musí být teprve objeven ve své mnohoznačnosti. Skrze digitální manipulaci, například zpomalení či extrémní přiblížení, lze ve zdánlivě jednotlitém filmovém obrazu nahlédnout multiplicitu vzájemně nestejných detailů. Manifestem této senzibility je stejnojmenná audiovizuální esej, v níž autorka pracuje s Bergmanovou PERSONOU (1966), konkrétně se scénou, v níž se chlapec dotýká rozmazaného filmového plátna. Izolace od výchozího příběhu, slow-motion efekt a pozměněný hudební doprovod způsobují, že se obraz hrdinek na plátně nestává zřetelnějším, nýbrž naopak nabývá na zrnitosti.³²⁾ Tváří v tvář deformovanému obrazu se filmový kritik či teoretik nachází v podobné situaci jako brýlatý kluk před plátnem: místo aby pátral po tom, co obraz zpodobňuje, dotekem se napojuje na záhyby rýhované krajiny.

Haptická kritika se pojí s důrazem na subjektivní emocionální prožitek autora. Kdo chce pohyblivé obrazy analyzovat haptickou metodou, musí k nim nevyhnutelně zaujmout intimní vztah a pokoušet se tento vztah co nejpríměji vyjádřit.³³⁾ Grantová formu audiovizuální eseje využívá k prozkoumávání svých vlastních diváckých zkušeností, k rekonstrukci a současně reinterpetaci pohlcujícího zážitku z objevování nového fikčního světa, potažmo k ohledávání souvislostí mezi momenty z různých filmů, autobiografickými detaily a filmovědnými pojmy. Stříhačský software se v rukou esejisty proměňuje v mašinu na vyvolávání mimovolných vzpomínek: dotek filmového objektu aktivuje mimoděčné spoje mezi libovolně přibližitelnými detaily filmové fikce a domněle ztracenými či vytěsněnými dojmy z původního sledování.³⁴⁾ K dosažení tohoto účinku slouží split-screen, překrývání či zmnožená expozice, souhrnněji operace, jež ozřejmují podobnosti či rozdíly mezi záběry, které bývají zvýrazněné dodatečnou haptickou manipulací jednotlivých obrazů a zvuků. Například v audiovizuální esaji THE VERTIGO OF ANAGNORISIS (2012) se Grantová takto vrací ke dvěma „osobním“ filmům — Hitchcockovu VERTIGU (1958)

30) Tamtéž. Grantová navíc cituje autorčinu pozdější studii „Haptic Visuality: Touching with the Eyes“ (*Framework the Finnish Art Review* 2004, č. 2).

31) Catherine Grant, *Touching the Film Object? Notes on the “Haptic” in Videographical Film Studies*. Dostupné online: <<https://filmanalytical.blogspot.cz/2011/08/touching-film-object-notes-on-haptic-in.html/>>, [cit. 15. 3. 2018].

32) Catherine Grant, *Touching the Film Object?* Dostupné online: <<https://vimeo.com/28201216/>>, [cit. 15. 3. 2018].

33) Ve společném textu s Christianem Keathleym „The Use of an Illusion“ dokonce říká, že „audiovizuální esej by se měla méně soustředit na filmy samotné nežli na konkrétní diváckou zkušenost a její vztah k procesu kritického psaní“. Catherine Grant – Christian Keathley, *The Use of an Illusion: Childhood Cinephilia, Object Relations, and Videographic Film Studies*. *photogénie* 2014. Dostupné online: <<https://cinea.be/the-use-of-an-illusion-childhood-cinephilia-object-relations-and-videographic-film-studies/>>, [cit. 15. 3. 2018].

34) Grantová intimní rovinu práce se stříhacími programy rozebírá například zde: Catherine Grant, *The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking*. *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image* 1, 2014, č. 1, s. 49–62.

a STAR WARS: EPIZODĚ V — IMPÉRIUM VRACÍ ÚDER (Irvin Kershner, 1980).³⁵⁾ O obou snímcích už v minulosti několikrát psala a tušila mezi nimi dílčí spojitost, nicméně jejich podobnost si uvědomila až ve chvíli, kdy v knihovně svého stříhacího programu uviděla náhledy z vybraných sekvencí obou filmů vedle sebe.³⁶⁾ Její pozornost upoutaly dvě ústřední pasáže, které znázorňují motiv anagnorize, bodu zápletky, v níž protagonista dochází k osudovému poznání, skrze metaforu pádu. Juxtapozice scén je provedena jednoduše, přes horizontální split-screen, osobitý interpretační vklad však dodává hlavně tvarování výchozího audiovizuálního materiálu. Zatímco konfrontace Lukea Skywalkera s Darthem Vaderem se odvíjí v „přirozeném“ rytmu, Scottieho zavraždění na střeše probíhá zpomaleně a s tlumeným zvukem. Grantové se podařilo vyjádřit intimní posedlost průřezovým jevem obou děl v obecně sdělitelné formě, ale především propojit rétorickou doslovnost (STAR WARS) s poeticko-reflexivním ozvláštněním (VERTIGO). Pointou audiovizuální esej by podle Grantové a jejích souputníků mělo být, že filmová teorie a kritika digitální éry se bez užšího provázání explikačního a senzuálního rozměru neobejde.

Druhá, „remediační“ tendence převádí (znovu)nalezenou blízkost tvorby, reflexe a recepce filmových obrazů do trochu odlišné roviny. Důraz na reciproční vztah mezi subjektem a objektem bádání tvoří východisko teorií, které se už od 90. let snaží postihnout stále komplexnější systémy zprostředkování v době elektronických médií. Když Vivian Sobchacková přišla v roce 1994 s konceptem „elektronického modu reprezentace“, všeprostopupného a neobyvatelného povrchu, který je charakteristický „reprezentací o sobě“, „proměnou referenčnosti v textualitu“ a také „erozí časové soudržnosti dějin a vyprávění“,³⁷⁾ připravovala již půdu pro zkoumání digitální krajiny, z níž vyrostla audiovizuální esej. Princip reprezentace nemůže dále předstírat, že se opírá o stabilní, v přehledné realitě ukotvený referent, zprostředkování je však pocítované čím dál intenzivněji, pročež bylo nutné vynalézt nové pojmosloví. Kupříkladu Bolterovo a Grusinovo vlivné pojetí remediace³⁸⁾ ukázalo, že každý akt zprostředkování upozorňuje současně na reprezentující i reprezentované — mimetická reprezentace tedy koexistuje s reflexivitou. Tato „dvojitá logika remediace“, oscilující mezi vtahující průzračností („imediace“) a zvýrazňováním média samotného („hypermediace“), vyžaduje aktivní přístup k diváctví, který zohlední intelektuální a materiální podmínky formování textu a subjektu, a tudíž i elementární homologii mezi činností autora a diváka v audiovizuální tvorbě.³⁹⁾

Tvořivým uplatňováním a modifikováním těchto idejí ve formátu audiovizuální esej se nejvíce proslavil Kevin B. Lee. Autor, jenž vzešel z prostředí online cinefilů a do této

35) Catherine Grant, The VERTIGO of Anagnorisis. Dostupné online: <<https://vimeo.com/42963508/>>, [cit. 15. 3. 2018]. Grantová v pozdějším vysvětlujícím textu tvrdí, že VERTIGO je její nejoblíbenější film od Hitchcocka a že pátou epizodu STAR WARS viděla v dětství tři roky předtím, než se dozvěděla, že otec, který ji vychoval, není jejím skutečným biologickým otcem. Catherine Grant, Déjà-Viewing?.

36) Tamtéž.

37) Vivian Sobchack, The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic “Presence”. In: Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press 1994, s. 83–106.

38) Viz např. Jay David Bolter – Richard Grusin, Imediace, hypermediace, remediace. *Teorie vědy* 27, 2005, č. 2, s. 5–40.

39) Tamtéž. Dvojitá logika remediace v kontextu audiovizuální esejistiky se přímo věnuje Tiago Baptista ve druhé kapitole své disertace: c. d., s. 57–124.

chvilu vytvořil přes 360 audiovizuálních esejí nejrůznějšího druhu (od popularizačních fan-videí přes podrobné formální analýzy arthouseových filmů po experimentální film-eseje), zaujímá k digitální esejistické praxi dvojaký vztah. Fascinace daným médiem se u něj pojí s ostražitostí: kritický potenciál audiovizuální eseye příliš často ustupuje fanouškovskému okouzlení, které slepě následuje spotřební, hypertrofovanou logiku současné digitální popkultury.⁴⁰⁾ Lee proto navrhuje obrátit prostředky audiovizuální eseye proti ní samotné, popřít její funkci dekódujícího či výkladového mechanismu pohyblivých obrazů a obnažit, jakým způsobem utváří a zachovává předpoklady své existence.⁴¹⁾ Nástrojů k podtrhnutí dvojí logiky remediace má audiovizuální esej k dispozici mnoho, důležitý je ale zejména digitální interface. Rozparcelování obrazovky na mnohost heterogenních a rozličně plynoucích obrazů s sebou nese jak zahlcení diváka smyslovými vjemy (imediace), tak i zviditelnění vlastních technik zprostředkování a manipulace, jež recipienta na hyperstimuly digitální kultury lépe připraví (hypermediace). Jak připomíná Alexander Galloway, digitální interface je síť, na níž se imediace a hypermediace mísí a navzájem mění své identity, tudíž oba procesy nelze oddělit.⁴²⁾ Lee tento paradox přijal a usiloval najít takovou formu audiovizuální eseye, jež nekončí hru remediace zúročí k reflexivním i afektivním cílům.

Odpovědí na toto hledání mu byla metoda „desktop cinema“, pro niž se obrazovka počítače stává „objektivem a plátnem zároveň“ a každodenní zkušenost s digitální sférou a internetem výchozí realitou.⁴³⁾ Na rozdíl od uměleckých, dokumentárních či vzdělávacích aplikací tohoto „žánru“ se Lee zaměřuje na zprostředkovací roli počítačového interface a jeho mechanismů, kterou nicméně reflektuje primárně skrze obrazy samotné. Před diváka staví sebe sama, jak s pomocí softwarových programů fragmentuje, kombinuje a porovnává různorodé audiovizuální texty. Vhodnou ukázkou je esej INTERFACE 2.0 (2012), svěbytná předělávka videoinstalace SCHNITTSTELLE (1995) filmového esejisty Haruna Farockého.⁴⁴⁾ Zjednodušeně řečeno, autor zde imituje scény z Farockého díla a současně aktualizuje jeho meta-analýzu videotechnologie a její (de)formativní úlohy v produkci a distribuci technických obrazů — pouze namísto videa hraje hlavní roli digitální software. Leeho adaptace je ovšem rafinovanější: z Farockého idiosynkratických experimentů s přepřepříváním obrazů činí imanentní princip digitální doby. V jeho pojetí se všechny prvky vstupující do interface, od miniatur filmových okének přes úryvky z textů po prsty na klávesnici, okamžitě transformují v obrazy-gesta v duchu tezí Giorgia Agambena. Nesdělují totiž významy, nýbrž jen vlastní sdělitelnost,⁴⁵⁾ schopnost napojovat se na stále nové informační toky a měnit podobu svou i svého okolí, s nímž se střetávají. Jejich

40) Kevin B. Lee, Video Essay: The Essay Film — Some Thoughts of Discontent. *Sight & Sound*, 2013. Dostupné online: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/video-essay-essay-film-some-thoughts/>>, [cit. 25. 3. 2018].

41) Viz např. Kevin B. Lee, Letter to Harun Farocki. *Sight & Sound*, 2014. Dostupné online: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/letter-harun-farocki/>>, [cit. 25. 3. 2018].

42) Alexander Galloway, *The Interface Effect*. Cambridge: Polity 2012, s. 33.

43) Kevin B. Lee, About the Premake. *Alsolikelife*, 2014. Dostupné online: <<https://www.alsolikelife.com/premake-1/>>, [cit. 25. 3. 2018].

44) Kevin B. Lee, Interface 2.0. *Frames Cinema Journal* 1, 2012, č. 1. Dostupné online: <<http://framescinema-journal.com/article/interface-2-0/>>, [cit. 25. 3. 2018].

45) Giorgio Agamben, Poznámky o gestu. In: týž, *Prostředky bez účelu*. Praha: SLON 2003, s. 45–54.

vynoření s sebou vždy již přináší manipulaci, permanentní vytržení z neudržitelných souřadnic, leč také svébytnou performanci, kterou simuluje právě klikání na klávesnici a proměňující se rozhraní stříhačského programu. Divák ani tvůrce se těmito fakty nemají nechávat unášet ani se jim poddávat, ale hlavně si uvědomit, že gestikulátory a performance artisty jsou též oni sami, a že tedy mohou do relačních procesů aktivně vstupovat, aniž by nad nimi získali nadvládu.

Obrat k haptičnosti a remediaci vytvořil pro videografická filmová studia příhodné podhoubí, které se ovšem rozrostlo do takových dimenzí, že výchozí teorie usvědčuje z nedůslednosti. Navzdory důrazu na materialitu filmového obrazu zmíněné metody mnohdy tíhnou k abstraktním formulacím, jež namísto podrobného rozboru či výkladu sledovaných jevů vyzývají stěžejí přenositelný subjektivní prožitek nebo bezbřehou moc zprostředkování. Audiovizuální eseje, které z těchto tendencí čerpají, však obsahují korektiv, který vágní argumentaci dokáže vrátit zpět na zem — obrazový a zvukový materiál samotný. Když už má být svébytný audiovizuální jazyk ohýbán ve jménu kritické či akademické reflexe, je podstatné, aby autor hemžení filmové formy nepopíral, nýbrž akcentoval — jinak mu hrozí, že se obrazy postaví na odpor.

Co psaný text nezachytí

Vzrůstající popularitu audiovizuálních esejí v posledních letech doprovázejí i snahy o institucionální zakotvení videografických filmových studií v akademické sféře. Mimo univerzitní moduly, workshopy a konference⁴⁶⁾ se začínají prosazovat také v rámci sekci odborných časopisů: lze zmínit například *Necus: European Journal of Media Studies*, který od podzimu 2014 zahrnuje rubriku „Audiovisual Essays“ pod vedením Adriana Martina a Cristiny Álvarez Lopezové.⁴⁷⁾ *[in]Transition* je ovšem dosud jedinou akademickou platformou, jež od roku 2015⁴⁸⁾ publikuje primárně původní audiovizuální eseje, které doplňuje textový komentář autora a zpravidla dva recenzní posudky.⁴⁹⁾ Ve snaze podrobit nepoddajný formát odborným kritériím se vyjevují jeho úskalí, ale i potenciality. Eseje nashromážděné z čísel 2.1 2015 až 5.1 2018 už mohou sloužit jako výzkumný materiál, který nabízí poměrně široký repertoár postupů, jak haptické a remediační tendence posunout či prohloubit. Z daného souboru byla zvolena čtyři díla, v nichž se odrážejí ústřední tenze videografických filmových studií — mezi obrazem a slovem, analýzou a senzací, performativitou a reprezentací, autorstvím a diváctvím. Vybrané případové studie ilustru-

46) Jednou z formativních událostí byl v tomto ohledu „Audiovisual Essay: Practice and Theory International Workshop“, který se konal v říjnu 2013 ve Frankfurtu. Tento workshop organizovali Adrian Martin a Cristina Álvarez Lopezová za podpory Vinzenze Hedigera a vznikly z něj webové stránky věnované teorii a praxi videografických filmových studií se záštitou britské University of Sussex. Dostupné online: <<http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/>>, [cit. 28. 3. 2018].

47) <<https://necus-ejms.org/>>, [cit. 28. 3. 2018]. Na této sekci se často podílí externí editoři z řad zavedených tvůrců audiovizuálních esejí, včetně Catherine Grantové či Kevina B. Leehe.

48) V prvním roce fungování (čísla 1.1 – 1.4 2014) nabízel jen editorské výběry audiovizuálních esejí s doprovodnými kurátorskými texty.

49) Reflexi dosavadního fungování *[in]Transition*, zaměřenou především na systém zpětné vazby, nabízí např.: Christine Becker (ed.), IN FOCUS: Videographic Criticism. *Cinema Journal* 56, 2017, č. 4, s. 126–158.

jí, jak lze tyto „rozpory“ tvůrčím způsobem zužitkovat k akademickým cílům, a mohou tak přispět k redefinování toho, co audiovizuální esej dokáže.

Předně, skloubení kritické argumentace s audiovizuálními prostředky vyvolává dilema, do jaké míry si má audiovizuální esej vypomáhat mluvenou či psanou řečí, zda ji má ze svého výraziva vytěšňovat, nebo ji využívat poetickým či performativním způsobem. Často bývá citována distinkce Christiana Keathleyho mezi „explanačním“ (explanatory) a „poetickým“ (poetic) mode audiovizuální eseje: v prvním případě je upřednostňován popisný, analytický či výkladový komentář ve voice-overu a/nebo mezititulky, ve druhém se pracuje primárně s expresivitou audiovize samé.⁵⁰⁾ Proti „logocentrické“ a „redundantní“ povaze explanačního modu protestují mnozí praktici a teoretici, nejvýrazněji Adrian Martin,⁵¹ klíčovou úlohu výkladu coby zdůraznění autorské pozice badatele a udržování argumentační struktury naopak prosazují Thomas van den Berg a Miklós Kiss.⁵²⁾ Vesměs však panuje shoda na tom, že výkladovou složku z videografických filmových studií zcela eliminovat nelze, otázkou tedy je, jak s ní pracovat, aby se více přizpůsobila audiovizuální poetice.

Mnozí esejisté experimentují s možnostmi, jak do voice-overu či textových vysvětlivek vnést ozvlášťující prvky. Chiara Grizzaffiová věnovala otázce zvukového komentáře svůj příspěvek ve speciálním čísle 4.1 2017: na konkrétních audiovizuálních esejích z *[in]Transition* předvedla, jakým způsobem mohou audiovizuální eseje prolomit kauzální vztah mezi obrazem a slovem směrem k hybridní, polyfonické souhře, která bere v potaz potřeby argumentační i umělecké.⁵³⁾ Performativní operace s textem tradičně uplatňuje haptická kritika, na niž otevřeně navazuje například dílo LIZARD TRAIN (2017) Kevina L. Fergusona.⁵⁴⁾ Formát „videografického epigrafu“, který vyžaduje nejen manipulaci s videem a hudbou, nýbrž i tvůrčí práci s textovou citací,⁵⁵⁾ mu slouží k rozpoutávání rytmických disonancí mezi zadržávajícím obrazem, přexponovaným soundtrackem a postupně se zjevujícími výňatky z textů Antonina Artauda a Rolanda Barthesa v různých místech záběru.

50) Christian Keathley, La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia. In: Alex Clayton – Andrew Klevan (eds.), *The Language of Style and Film Criticism*. London and New York: Routledge 2011, s. 176–191. Nejvýraznějšími zástupci explanačního modu byli v počátcích formátu Matt Zoller Seitz a Matthias Stork, charakteristiky poetického modu do značné míry naplňuje Catherine Grantová a další zastánci haptické kritiky.

51) Viz např. Adrian Martin, In So Many Words. *Frames Cinema Journal* 1, 2012, č. 1. Dostupné online: <<http://framescinemajournal.com/article/in-so-many-words/>>, [cit. 28. 3. 2018].

52) Autoři explanační dokonce považují za jednu z definičních vlastností idealizované formy akademické audiovizuální eseje. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, c. d.

53) Chiara Grizzaffi, Let Them Speak! Against Standardization in Videographic Criticism. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 1. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/03/21/let-them-speak-against-standardization-videographic-criticism/>>, [cit. 28. 3. 2018].

54) Kevin L. Ferguson, Lizard Train. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2018/01/10/lizard-train/>>, [cit. 28. 3. 2018].

55) S tímto označením pro subžánr audiovizuální eseje pracuje zejména Jason Mittell: Making Videographic Criticism. *Just TV*, 2015. Dostupné online: <<https://justtv.wordpress.com/2015/07/01/making-videographic-criticism/>>, [cit. 28. 3. 2018].

Vpravdě unikátní reakci na svár explanačního a poetického modu však představuje audiovizuální esej *DEAD TIME* (2017) od autorek Catherine Fowlerové, Claire Perkinsové a Andrey Rassellové.⁵⁶⁾ Tato esej byla součástí čísla věnovaného poetice „sledování pohybu očí“ (eye tracking), neurovědné metody, která je v kontextu filmové vědy využívána k výzkumu směřování diváckého pohledu vůči sledovanému obrazu.⁵⁷⁾ Na základě empirických dat jsou na audiovizuální hmotu nanášeny červené tečky a skvrny, jež simulují, na jakou část záběru se oči při sledování soustředily. Autorky tuto techniku aplikují na dlouhou sekvenci z Antonioniho filmu *POVOLÁNÍ: REPORTÉR* (1975) jakožto formativní ukaz estetiky „slow cinema“. Cíl svazku mezi audiovizuální esejí, neurovědnými postupy a kinematografií pomalosti je dvojaký: zkoumat, jakým způsobem mohou být diváci „uchvázeni“ obrazy a jaké nástroje diváckou pozornost aktivují.⁵⁸⁾ Rovnováhy mezi explanačním a poetickým dosahuje paradoxně tak, že audiovizuální prostředky převádí do výkladové roviny, kdežto nástroje vědecké formulace pozvedá k estetickému účinku. Zvolené haptické postupy vedou argumentační strukturu celého příspěvku, jakož i diváckou pozornost. Split-screen se dvěma identickými scénami v první části dokumentuje, jak různé se mohou oči publika stáčet, když jim hloubková kompozice a vnitrozáběrové trvání ponechávají svobodu výběru. Zpomalení a přiblížení obrazu následně umožňuje, aby divák reflektoval i nejnepatrnější míhání pozornosti přímo při aktu sledování. Dvojexpozice Jacka Nicholsona ležícího na posteli, auto přejíždějící za obzor a slyšitelný dialog mimo záběr potom podtrhují orientační zmatek, při kterém pohledy narážejí na rám scény a opětovně jej stvrzují.

Vysvětlující pomůcky naproti tomu chtějí Antonioniho dílo dotvářet, dávat mu neotřelý výraz. Esaj ohraničují dva teoretické citáty, jeden od Karla Schoonovera, druhý od Piera Paola Pasoliniho, které z různých pozic tematizují procesualitu divácké zkušenosti. Z úvodního Schoonoverova citátu se postupně ulamují konkrétní slova — „look“, „labour“, „body“ —, která nejenže rámcově popisují jednotlivé sekce, ale stávají se i součástí obrazových procesů. K poetickým cílům jsou využívány i těkající červené tečky, jež neslouží pouze k ilustraci získaných poznatků, nýbrž dílo i jeho recepci přetvářejí. V průběhu sledování mění svůj tvar i dosah a místy zaplňují obrazový prostor natolik, až z něj zbývá jen proděravělý, stěží proniknutelný povrch. Vícerozměrná mizanscéna modernistického filmu tak najednou začíná připomínat videoinstalace Yayoi Kusamové. V horizontu těchto operací už otázka, zda má audiovizuální esej vzdělávat, nebo zahlcovat smyslovými podněty, pozbývá relevanci — dělá totiž obojí.

Další důležitou otázkou jsou předpoklady audiovizuální eseje k formální analýze filmů, respektive k interpretaci filmové formy samé. Faktor blízkosti a citovatelnosti filmového objektu k detailnímu rozboru stylistických znaků zdánlivě vybízí, nicméně ryzí „close reading“ je ve videografických filmových studiích spíše upozaděné. Když si esejista-

56) Catherine Fowler – Claire Perkins – Andrea Russell, *Dead Time*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/07/dead-time/>>, [cit. 28. 3. 2018].

57) Introduction: The Poetics of Eye Tracking. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/07/dead-time/>>, [cit. 28. 3. 2018].

58) Catherine Fowler – Claire Perkins – Andrea Russell, c. d.



Obr. 1: DEAD TIME

-badatel klade vyšší cíle než jen efektně sestříhat dominantní stylistické postupy z tvorby kanonických autorů, naráží minimálně na dvě úskalí. Zaprvé musí krotit sklony k zevrubnému komentování scén: hrozí tak účinek „zdvojování“,⁵⁹⁾ při kterém je audiovizuální hmota redukována na ilustraci mluveného slova. A zadruhé nemá nad obrazy takovou kontrolu, jaká by se dala očekávat:⁶⁰⁾ ani důmyslné zpomalovací efekty či stop-záběry nedokážou zabránit, aby mu alespoň část kompozice neunikla. Ani komplexní videografické rozborů stylu, jako je studie Erlenda Lavika *STYLE IN THE WIRE* (2012),⁶¹⁾ se těmto zákoutím úplně nevyhnou. Jakkoli se Lavikova esej tváří jako odborná analýza, na mnoha místech prorůstá intuitivními, subjektivně zabarvenými poznatky (například když hovoří o použití dokumentární kamery), a změnou formátu ze 4:3 na 16:9 navíc narušuje stylistické vlastnosti původního materiálu. Není tedy překvapivé, že zastánci (neo)formalistického přístupu zvyklí rozebírat filmy políčko po políčku využívají audiovizuální formát především k doplnění či znázornění argumentů z tištěných studií.⁶²⁾ Close reading ovšem nelze považovat za výhradní doménu formalistických metod: jak tvrdí například Eugenie Brinkemová ve vztahu k afektové teorii, detailní textuální analýza představuje cestu, jak

59) K riziku zdvojování komentáře a obrazů viz: Adrian Martin – Cristina Álvarez Lopez, *Writing in Images and Sounds*.

60) Argument, že v audiovizuální esejí má autor nad výsledným útvaru plnou kontrolu, prosazuje např. Erlend Lavik, *The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?* *Frames Cinema Journal* 1, 2012, č. 1. Dostupné online: <<http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>>, [cit. 30. 3. 2018]. Nepočítá však s tím, že filmové obrazy si i při sebevětší manipulaci zachovávají určitou autonomní logiku.

61) Erlend Lavik, *Style in The Wire*. Dostupné online: <<https://vimeo.com/39768998/>>, [cit. 30. 3. 2018].

62) Jakkoli si formalistické experimenty s audiovizuální esejí zpravidla kladou „skromné“ cíle, lze najít i podnětné příklady, např. Bordwellovu pečlivě strukturovanou a rozfázovanou analýzu opakovaných záběrů ve filmu Michaela Curtize *MILDRED PIERCEOVÁ* (1945) z roku 2013: David Bordwell, *Mildred Pierce: Murder Twice Over*. Dostupné online: <<https://vimeo.com/68895551/>>, [cit. 30. 3. 2018].

překonat abstraktní a negativní vymezení afektu a zohlednit jeho specifické záhyby ve filmové formě.⁶³⁾ Právě takováto pozornost vůči formálním zvláštnostem může sklony haptického a remediačního směřování videografických filmových studií ke spekulativnímu myšlení či vágnímu senzualismu uvést do rovnováhy.

V dosavadních audiovizuálních esejích publikovaných na *[in]Transition* je formální rozbor většinou provázán s interpretací, vůči níž plní spíše instrumentální úlohu. Jednu z výjimek tvoří esej Johna Gibbse *OPENING MOVEMENTS IN OPHULS* (2016),⁶⁴⁾ která účelně porovnává úvodní sekvence snímků *V PASTI* (Max Ophüls, 1949) a *MADAME DE...* (Max Ophüls, 1953). V jiných případech vede close reading k hlubšímu uvažování o medialitě a performativitě filmové formy. Shane Denson v díle *SIGHT AND SOUND CONSPIRE: MONSTROUS AUDIO-VISION IN JAMES WHALE'S FRANKENSTEIN* (2015)⁶⁵⁾ analyzuje tři různé verze scény z *FRANKENSTEINA* (1931), pokaždé s odlišnou technikou (voice-over, „přeznačení“ do formy němého filmu, digitální VU metr), aby odhalil mezihru mezi viditelným a neviditelným a zejména mezi slyšitelným a neslyšitelným v hororovém žánru.

Denson zašel ještě dále v esej *DON'T LOOK NOW: PARADOXES OF SUTURE* (2016),⁶⁶⁾ v níž přetavil formální analýzu do podoby sebereflexivního experimentu. Rozbor jednoho z ústředních momentů filmu *TEĎ SE NEDÍVEJ* (Nicolas Roeg, 1973) prezentuje ve dvou variantách: klasické a interaktivní. Zatímco první z nich postupuje lineárně mezi časově jasně vymezenými segmenty, druhá předává iniciativu divákovi, aby si zvolil, jak dlouho a v jakém pořadí chce danou část sledovat. Autor této interaktivity dosahuje skrze interface, který uživateli v přesně určených okamžicích nabízí, zda chce pokračovat (tlačítko Continue), nebo nechat záběry puštěné ve smyčce. Recenzentský posudek Richarda Miska oprávněně kritizuje grafický design i uživatelskou nevstřícnost tohoto počínu, který podle něj připomíná spíše předzvěst budoucí aplikace než audiovizuální esej.⁶⁷⁾ Důležitější však je, co nám tato verze (a do značné míry i ta lineární) říká o možnostech a důsledcích detailního čtení filmů audiovizuálními prostředky.

Vztah mezi podrobným rozkladem scény, interpretací pozorovaného jevu a aktivním zapojením diváka/uživatele (ve fikční i meta-fikční rovině) je zde natolik rozvětvený, že nutí k ustavičné reinterpetaci logiky, podle jaké jsou záběry propojovány a jaké významy či afekty tyto spoje produkují. Sutura neboli šev je původně psychoanalytický pojem Lacanova žáka Jacquesa Alain-Millera, jenž byl na přelomu 60. a 70. let adaptován do slovníku filmové teorie. Souhrnně označuje způsob, jakým se divácký subjekt vřazuje či „zašívá“ do

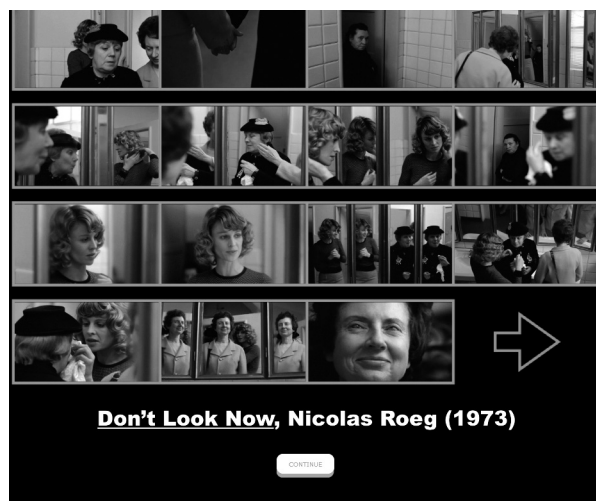
63) Eugenie Brinkema, c. d., s. xv.

64) John Gibbs, *Opening Movements in Ophuls*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 3, 2016, č. 2. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/opening-movements-ophuls/>>, [cit. 30. 3. 2018].

65) Shane Denson, *Sight and Sound Conspire: Monstrous Audio-Vision in James Whale's Frankenstein*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 2, 2015, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2015/12/29/sight-and-sound-conspire-monstrous-audio-vision-james-whale-s-frankenstein/>>, [cit. 30. 3. 2018].

66) Shane Denson, *Don't Look Now: Paradoxes of Suture*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 3, 2016, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2016/10/06/don-t-look-now-paradoxes-suture/>>, [cit. 30. 3. 2018].

67) Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2016/10/06/don-t-look-now-paradoxes-suture/>>, [cit. 30. 3. 2018].



Obr. 2: DON'T LOOK NOW: PARADOXES OF SUTURE

filmové fikce, ať už prostřednictvím montážních (zejména figura pohled/protipohled) či narativních postupů (zatajování a odkrývání).⁶⁸⁾ Teoretický koncept sutury představuje relativně ojedinělý hybrid mezi výkladovým nástrojem a formální zvláštností, který se před divákem buduje za pochodu, čehož Denson uvědoměle využívá. Ve své esejí znázorňuje procesuální funkci sutury tak, že scénu nechává nahlížet z různých pozic. Nejprve zachovává přirozený sled událostí, jež na proměnlivosti a nejednoznačnosti perspektivy staví svůj zneklidňující účinek. Následně předkládá mozaiku všech 15 záběrů na jedné obrazovce, které jsou nejdříve puštěné chronologicky, potom seskupované podle lokalizace chybějícího pohledu (objektivní pohled → skrytý pohled uklízečky → matoucí pohled do zrcadla → nemožný pohled slepé ženy) a nakonec zapnuté simultánně, aby rozklíčil, jak je tento efekt utvářen. Divák se tak zmítá mezi imediačními i hypermediačními vlivy, mezi nimiž může díky „interaktivnímu“ rozhraní poměrně volně alternovat. Audiovizuální esej zde funguje jako perpetuum mobile, jež uživatele nenápadně směřuje k tomu, aby reflektoval své opojení fikcí a současně konfrontoval analytický nadhled se synestetickou silou pohyblivých obrazů.

Obecným rysem audiovizuálních esejí, který se týká jak dispozic ke zkoumání hereckého projevu, tak vlastností konkrétního média, je performativita. Zejména Catherine Grantová zdůrazňuje, že videografická filmová studia jsou performativní ze své podstaty, jelikož provádějí výzkum přímo skrze materiál samotný.⁶⁹⁾ K performativitě váže audiovizuální esej i její reflexivní charakter, vycházející z faktu, že obrazy a zvuky v ní použité jsou vždy citací, vyčleněním z původního kontextu a zapojením do svébytné kritické argumen-

68) K významu sutury ve filmové teorii viz Kaja Silverman, Suture. In: táž, *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press 1983, s. 194–236.

69) Viz např. Catherine Grant, The Audiovisual Essay as Performative Research. *Necus: European Journal of Media Studies* 5, 2016, č. 2. Dostupné online: <<https://necus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>>, [cit. 31. 3. 2018].

tace, jež takto vzniklou mezeru nemůže zastřít.⁷⁰⁾ Oblíbenost hereckých etud v audiovizuálních esejích lze taktéž vysvětlit snadno, a nejen popularitou hereckých hvězd: obtížné popsitelná specifika herecké performance lze postihnout účinněji, jakmile je vidíme v pohybu a ve vzájemné interakci. Již Laura Mulveyová v jedné ze svých proto-esejí pracuje s tanečním duetem Jane Russellové a Marilyn Monroe z Hawksova filmu PÁNI MAJÍ RADŠÍ BLONDÝNKY (1953), v němž prostřednictvím pauz, zpomalení a opakování zviditelňuje Marilynina gesta v okamžiku vznikání.⁷¹⁾ Audiovizuální eseje zaměřené na hvězdnou performanci nicméně málokdy rozebírají performativní akty o sobě: pokud nejsou jen atrakcí efektně sestříhaných supercutů, bývají většinou východiskem pro studium ideologických reprezentací, například z pozice feministické teorie, queer studies, postkoloniálních teorií apod. Zvláště z hlediska haptičnosti a remediace může být nosné, když audiovizuální esej přivede performanci hereckou a performanci mediální do vzájemného střetu.

Repertoár *[in]Transition* nabízí nejčastěji eseje, které kromě rámcové ideologické kritiky čerpají z konkrétní metodologie star studies.⁷²⁾ Například SUCCESS (2015) Jaapa Kooijimana⁷³⁾ demonstruje, jak lze skrze komparativní a repetitivní montáž záběrů černošských hvězd (Diana Ross a Beyoncé) a útržků z textu Richarda Dyera problematizovat mýtus afroamerického úspěchu a zároveň působivě vystihnout příčiny jeho půvabu. V otázce mediality zacházejí dále Bryn Hewko a Aaron Taylor v esejí THINKING THROUGH ACTING: PERFORMATIVE INDICES AND PHILOSOPHICAL ASSERTIONS (2016),⁷⁴⁾ kde za pomoci podobných formálních prostředků jako Mulveyová předvádějí, že herečka (konkrétně Marilyn Monroe) dokáže na pohled nepatrnými gesty a posunky utvářet a stvrzovat svou hvězdnou auru.

Výjimečnost eseje Darrena Elliott-Smithe *Flow/Job* (2017)⁷⁵⁾ tkví ve způsobu, jakým se obraz hvězdy ocitá v průsečíku širších otázek performance sexuality a (re)performance avantgardního filmu. Esej zaostřuje pozornost na figuru Joeyho Stefana, gay pornoherce z přelomu 80. a 90. let, který byl jedním z prvních hvězdných „power-bottoms“⁷⁶⁾ v pornoprůmyslu. V pornografické komunitě má pověst melancholického, pasivního performeru a tragické figury, již nátlak prostředí dohnal k předávkování heroinem. Elliott-Smith tento stereotyp zpochybňuje pomocí několika funkčně propojených taktik. Předně se sou-

70) Lze argumentovat, že tato performativita je do určité míry přejatá už z uměleckých film-esejí, viz Laura Rascaroli, *The Personal Camera*, s. 20.

71) Laura Mulvey, Cinematic Gesture: The Ghost in the Machine. *Journal for Cultural Research* 19, 2015, č. 1, s. 6.

72) K uplatnění star studies v dosavadních příspěvcích z *[in]Transition* viz Catherine Grant, Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance. In: Christine Becker (ed.), *IN FOCUS: Videographic Criticism*. *Cinema Journal* 56, 2017, č. 4, s. 148–156.

73) Jaap Kooijman, Success. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 2, 2015, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2015/12/29/success/>>, [cit. 31. 3. 2018].

74) Bryn Hewko – Aaron Taylor, Thinking Through Acting: Performative Indices and Philosophical Assertions. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 3, 2016, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2016/11/22/thinking-through-acting-performative-indices-and-philosophical-assertions/>>, [cit. 31. 3. 2018].

75) Darren Elliott-Smith, Flow/Job. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 4. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2018/01/10/flowjob/>>, [cit. 31. 3. 2018].

76) Označení pro gay pornoherce, kteří čerpají rozkoš z přijímání anální penetrace.



Obr. 3: FLOW/JOB

středí pouze na velké detaily Stefanovy tváře, bez explicitních záběrů sexuálního styku či protizáběrů partnerů. Zároveň tyto obrazy ve split-screenu porovnává s ikonickými záběry DeVerena Bookwaltera z Warholova experimentálního snímku *BLOW JOB* (1963), kterým přizpůsobuje jak formu (nápodoba zrnitého 16mm obrazu), tak rychlost (zpomalení přes program Optical Flow). Dosahuje tak dvou komplementárních efektů, jež souvisejí s ontologickými otázkami audiovizuální eseje. Na úrovni performujícího těla se daří přetrhat strojovou, gratifikační logiku pornografie ve jménu tajuplnější erotické slasti, která se zrcadlí ve znovunalezené mikrofyzionomii Stefanovy tváře, jakož i v mimozáběrovém dění, jež je záměrně ponecháno ve skrytu. Představy ohledně „pasivní“ homosexuality a „aktivní“ heterosexuality jsou tím narušené, ne-li přeznačené.

Tyto poznatky, jakkoli stále podnětné, by navzdory audiovizuálnímu znázornění nebyly samy o sobě ničím novým: podobnou distinkci erotického a pornografického nalezeme už u Rolanda Barthesa,⁷⁷⁾ analýz „queeringu“ vycházejících z Judith Butlerové existuje nespočet.⁷⁸⁾ V kontextu performativních operací, které Elliott-Smith provádí mezi Stefanovými pornofilmy a Warholovým experimentem, však toto přeznačení sexuality a erotična získává neotřelý náboj. Odehrává se totiž na pozadí transformativních přesunů mezi třemi různými formami remixů — strukturálním filmem, amatérskou kompilací a akademickou audiovizuální esejí. Že jsou Warholovy experimenty s dekontextualizací, manipulací a variací obrazů v jistém smyslu předzvěstí videografických postupů, se dnes zdá zjevné, avšak co dělat, když se takový film namísto inspirace stává výzkumným materiálem? A z druhé strany, jakým způsobem lze v rámci bádání zacházet s found footage, aniž by sloužila pouze k ilustraci teoretického argumentu či sentimentálního pouta k ob-

77) Roland Barthes, *Světla komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa 1994, s. 40.

78) K tématu queeringu a přeznačení viz Judith Butler, *Kriticky queer*. In: táž, *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum 2016, s. 292–316.

rozum? Je příznačné, že Elliott-Smith ani v jednom případě nepostupuje mimeticky ani meta-textově, ale převádí specifický pohyb obou materiálů do podmínek digitálního média a rozehrává je proti sobě navzájem. Warhol může přeznačit pornografické záběry stejnými formálními prostředky jako při vytváření *BLOW JOB* právě proto, že tyto postupy simuluje digitálním programem. A zásluhou téhož dvojího přepsání dokáže Stefanova tvář vyzařovat erotické punctum i nostalgickou VHS patinu. Elliott-Smithova esej je performativní především v tom ohledu, že tyto tenze neusměrňuje, nýbrž umocňuje na druhou.

Průřezově se videografickými filmovými studii vine téma divácké recepce. Důraz esejistů na aktivní roli recipienta byl již zmiňován, jenže co kdyby se interaktivní principy audiovizuální eseye promítly i do pojmového uchopení filmového diváctví jako takového? Navzdory dlouhotrvajícím snahám bývají filmovědné koncepce divácké zkušenosti málokdy přesvědčivé, jakmile jsou konfrontované se specifickými snímky a konkrétními okolnostmi filmové události. Divák zůstává spíše umělým konstruktem či rétorickou figurou, skrze niž badatel podtrhuje svůj argument, než „skutečnou“ bytostí, která na podněty dokáže reagovat jinak, než zamýšlel film, potažmo teoretik.⁷⁹⁾ Jakkoli mají audiovizuální eseye bezprostřednější přístup k filmovému materiálu, tendence k nivelizujícímu pojetí diváctví se jim též nevyhnuly. Vztaheno na hlavní trendy videografických filmových studií, haptická kritika má sklon nadřazovat subjektivní prožitek z filmů věcnému zdůvodnění, remediační proud mnohdy přeceňuje schopnost diváka reflektovat nepřetržitou proměnlivost digitálního interfaceu. Z hlubší provázanosti mezi tvorbou a recepcí se nicméně může zrodit koncepce, která lépe zohlední heterogenní povahu diváctví v digitální éře, jakož i nejistotu, kdo je v celém procesu autor a kdo recipient.

Možné směry naznačil již zmiňovaný neurovědný speciál 4.3 2017 se svým podvrtným uplatňováním eye trackingu: kromě eseye *DEAD TIME* lze jmenovat *MATERIALISATION, EMOTION, & ATTENTION: TRACKING SOUND'S PERCEPTUAL EFFECTS IN FILM* (2017) Darrina Verhagena.⁸⁰⁾ Autor nastiňuje koncepci vnímání hudby a zvuku ve filmu, která jde nad horizont automatických reakcí na připravené podněty — na základě sesbíraných dat znázorňuje, do jaké míry zvukový design zvládá přesměrovávat pozornost diváka vůči konkrétním místům v záběru. Propojení divácké a tvůrčí zkušenosti předvádí ne zcela vydařený, avšak teoreticky nosný počín Patricie Pistersové *EMERALD TRANSMUTATIONS* (2017).⁸¹⁾ Tento „experiment v digitální alchymii“ zapojuje sedm nezávislých účastníků do tvorby sedmi navazujících esejí, v nichž museli bez znalosti děl ostatních participantů (s výjimkou předchozí části) výchozí filmový materiál přetvořit. Různorodost výsledných kompozic svědčí nejen o rozdílnosti tvůrčích impulsů, ale i o diferencích ve vnímání filmových obrazů.

79) Tato tendence je patrná zejména v afektové teorii a spřízněných přístupech. Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excessu v kinematografii těla*. Praha: Filozofická fakulta UK 2018, s. 35–44.

80) Darrin Verhagen, *Materialisation, Emotion, & Attention: Tracking Sound's Perceptual Effects in Film*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/06/materialisation-emotion-attention-tracking-sound-s-perceptual-effects-film/>>, [cit. 1. 4. 2018].

81) Patricia Pisters, *Emerald Transmutations*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 2b. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/06/01/emerald-transmutations/>>, [cit. 1. 4. 2018].



Obr. 4: MARTYRS FOR THE MASS

Neprobádanou cestu k teoretizaci diváctví nastiňuje především dílo *MARTYRS OF THE MASS* (2017) Kevina B. Leea a Krisse Ravetta,⁸²⁾ kteří využívají pro audiovizuální esej velmi netradiční formu vlastnoručně natočených záběrů. Leeova a Ravettova studie jde přímo ke zdroji: při natáčení videoinstalace Billa Violy *MARTYRS (EARTH, AIR, FIRE, AND WATER)* v londýnské Katedrále svatého Pavla zachycuje i dojmy přicházejících a odcházejících diváků. Čtyři obrazovky, na kterých jsou křesťanští mučedníci drceni zemskými živly, svým obsahem vybízí k emocionálnímu vnoření, avšak technické zpomalení na hranici percepčních možností (de)formuje gesta do podoby, v níž není jasné, zda odkazují k přechodu od jedné emoce k druhé, ikonické funkci utrpení nebo k transcendentní zkušenosti osvětlení.⁸³⁾

Autoři jsou si zjevně vědomi, že tento izolovaný výklad by opět vytěsnil úlohu diváka, a proto jej do díla svébytnými prostředky vkládají zpět. Vzhledem k použití chytrých telefonů natočené obrazovky videoinstalace problikávají a vyzrazují svou materialitu, čímž připomínají jak rozpor mezi dvěma způsoby záznamu, tak nesoulad mezi projekcí a recepcí uměleckých obrazů. Akt nahrávání instalaci pouze nedokumentuje, ale aktivně ji přeznačuje svými odtajněnými i zahalovanými otisky, zatímco obrazovky se dohledu odmítají podřídít a na snahy o uzávorkování odpovídají zrnitostí a třesem. Podobně dvojznačnou roli zaujímají i reprezentovaní návštěvníci výstavy — jejich reakce, nahrané v duchu Violovy instalace zpomaleně, pokrývají široké spektrum emocí, od vášnivého zaujetí přes odměřenou kontemplaci po viditelné znužení či znechucení, které navíc zdvojují znepokojené, a přesto nepoddajné pohledy do kamery. Rozptýlenost a nepředvídatelnost

82) Kevin B. Lee – Kriss Ravetto, *Martyrs for the Mass*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 2b. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/06/01/martyrs-mass/>>, [cit. 1. 4. 2018].

83) Viz kurátorský text autorů: Kevin B. Lee – Kriss Ravetto, c. d.

diváckých zkušeností v překřížení rozličných technologických a časoprostorových faktorů tak mohla být doceněna.

Kóda: Audiovizuální esej, nebo akademické výzkumné video?

Theodor W. Adorno už v roce 1958 napsal, že „v eseji pojmy neutvářejí kontinuum operací, myšlenka nepostupuje kupředu v jediném smyslu, nýbrž momenty se splétají jako kobercový vzor“⁸⁴⁾ Ač audiovizuální esej vychází z jiného mediálního základu a pohybuje se v odlišných podmínkách, jsou pro ni tyto produktivní disonance snad ještě směřodatnější. Porozumění paradoxní existenci daného formátu se rodí z přiznání, že jeho vnitřní a vnější disjunkce není třeba zahlazovat ani za každou cenu propojovat do čistého tvaru, ale naopak dále prodlužovat, rozvětňovat a multiplikovat. I když by se intuitivně mohlo zdát, že videografická filmová studia podřídí formát přísnější struktuře, zatím se situace jeví tak, že nejúspěšnější akademické audiovizuální eseje (včetně uvedených případových studií) nacházejí smysl právě tím, že zavádějí koncepty filmových a mediálních studií do protipohybů a překřížení se zdánlivě neslučitelnými jevy a procesy. Klíčové je zapojit vhodné prvky a vlivy, nechat je rozehrát mezi sebou a sledovat, co se na jejich hranicích a intervalech vynoří — pak teprve může přijít syntéza. Vnucovat audiovizuální eseji myšlenkové standardy, jež jsou do určité míry podmíněné preferencemi autora této studie, by však bylo pošetilé — její reflexivita se musí vztahovat i k vlastním teoretickým předpokladům, i proto mohou analyzované eseje z *[in]Transition* nenápadně podvracet (byť nikdy zcela opustit) haptické či remediační tendence, ze kterých vzešly. V akademické obci již existuje relevantní hlas, jenž volá po důslednějším uplatňování kritérií odborného textu na audiovizuální formu, které má vyústit například do podoby „akademického výzkumného videa“⁸⁵⁾ uvidíme tedy, zda tento trend videografická filmová studia někam posune.

Otázka, zda se audiovizuální esej může stát plnohodnotnou alternativou (či dokonce zástupcem) tradičního výzkumu, je složitá a momentálně ne úplně aktuální. Videografickým filmovým studiím dosud chybí stabilní institucionální zázemí, propracovanější ideové podloží a hlavně zkušenosti — kromě jedinečných figur typu Grantové trvají snahy o akademičtější směřování audiovizuálních esejí jen posledních pár let. Navíc, kdybychom dotaz „co psaný text nezachytí“ otočili, seznam argumentů by byl stále nepochybně širší — i z toho důvodu hrají tak zásadní úlohu doprovodné texty, recenzentské posudky a reflexivní tištěné studie. Ani uznávání praktici si nejsou jistí, jestli audiovizuální esej není spíše odbornými argumenty podloženou filmovou magií než vědeckou studií, jak naznačuje příspěvek UNSEEN SCREENS: EYE TRACKING, MAGIC AND MISDIRECTION (2017) Tessy Dwyerové a Jenny Robinsonové z *[in]Transition*.⁸⁶⁾ Není ovšem důvod, aby tištěná

84) Theodor W. Adorno, *The Essay as Form*. *New German Critique* 1984, č. 32, s. 160.

85) Thomas van den Berg a Miklós Kiss tuto formu přesněji nazývají „autonomní a výkladově argumentační výzkumné video“. Thomas van den Berg – Miklós Kiss, c. d.

86) Tessa Dwyer – Jenny Robinson, *Unseen Screens: Eye Tracking, Magic and Misdirection*. *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 4, 2017, č. 3. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2017/09/05/unseen-screens-eye-tracking-magic-and-misdirection/>>, [cit. 2. 4. 2018].

a videografická praxe neexistovaly vedle sebe, neboť jejich vzájemné dorozumívání a ohledávání hranic je v rámci rozvoje filmových a mediálních studií žádoucí.

Co je jisté, audiovizuální esej (a videografická kritika obecně) zoufale chybí v českém prostředí. Při stávající kapacitě tuzemské filmové vědy lze snad pochopit, když nějaký teoretický přístup (například afektová teorie) dorazí se zpožděním, ale jestliže po desetiletém rozvoji formátu v západním světě najdeme ve zdejší praxi obdoby maximálně v umělecké a výstavní sféře,⁸⁷⁾ leccos to vypovídá. Příležitostí by se přitom našlo dost: namátkou mě napadá výzkum mediálních a archivních praktik kameramana Jaroslava Kučery autor-ky Kateřiny Svatoňové⁸⁸⁾ nebo zkoumání hvězdného systému československé kinematografie 30. let Šárky Gmíterkové.⁸⁹⁾ Audiovizuální esej by se dala využít také na výzkum aplikovaný: například digitalizace filmů Jana Kříženeckého prováděná pod dohledem Národního filmového archivu vyžadovala reflexi pestré škály materiálních poškození, z nichž některá (kupříkladu vliv statické elektřiny) lze obtížně vysvětlovat, aniž by je člověk viděl a komentoval za pohybu.⁹⁰⁾ Byl bych tudíž rád, kdyby tato studie vzdor své akademické formě zaúčinkovala též jako manifest — manifest za to, abychom filmy zkoumali i prostředky, které jsou vlastní jim samotným.

Jiří Anger (1990)

Vystudoval magisterský obor Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současné době je na téže fakultě doktorandem v programu Filmová věda, zároveň pracuje jako redaktor časopisu *Iluminace* a editor kritické řady DVD a Blu-ray v Národním filmovém archivu. Ve svém výzkumu se kromě videografických filmových studií zabývá primárně otázkami afektivity a performativity v experimentálním filmu a „tělesných“ žánrech. Je autorem knihy *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Praha: FF UK 2018).

Citované filmy

Blow Job (Andy Warhol, 1963), *Cinema Scope: The Modern Miracle You See Without Glasses* (David Bordwell, 2013), *Dead Time* (Catherine Fowler – Claire Perkins – Andrea Russell, 2017), *Don't Look Now: Paradoxes of Suture* (Shane Denson, 2016), *Dopis ze Sibíře* (Lettre de Sibérie; Chris Marker, 1957), *East of Borneo* (George Melford, 1931), *Emerald Transmutations* (Patricia Pisters, 2017),

87) Z mé divácké zkušenosti se formátu audiovizuální eseje mimo rudimentární studentské pokusy nejvíce blíží některé pasáže z filmu Tomáše Svobody *JAKO Z FILMU* (2016) či snímky audiovizuálního umělce Jiřího Žáka. Potenciality lze nalézt také v trailerech k digitálně restaurovaným českým filmům, které vytváří režisér Jan Bušta.

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

89) Např. Šárka Gmíterková, *Importing Modern Venus. Hollywood, Starlets, and the Czech Star System of the Early-to-mid 1930s*. *Iluminace* 27, 2015, č. 1, s. 29–42.

90) V tomto ohledu může být dílčí inspirací první část audiovizuální eseje *REMIXING ROSE HOBART* (2018) Dereka Longa, v níž skrze deformaci obrazů a split-screen porovnává různé podoby digitalizace Cornellova filmu. Derek Long, *Remixing Rose Hobart*. [in] *Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 5, 2018, č. 1. Dostupné online: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/intransition/2018/03/07/remixing-rose-hobart/>>, [cit. 2. 4. 2018].

Flow/Job (Darren Elliott-Smith, 2017), *Hands of Bresson* (Kogonada, 2014), *How Motion Pictures Became the Movies* (David Bordwell, 2012), *Interface 2.0* (Kevin B. Lee, 2012), *Jako z filmu* (Tomáš Svoboda, 2016), *Lessons in Looking: Editing Strategies of Maya Deren* (Kevin B. Lee, 2014), *Lizard Train* (Kevin L. Ferguson, 2017), *Martyrs for the Mass* (Kevin B. Lee – Kriss Ravetto, 2017), *Materialisation, Emotion, & Attention: Tracking Sound's Perceptual Effects in Film* (Darrin Verhagen, 2017), *Mildred Pierce: Murder Twice Over* (David Bordwell, 2013), *Mildred Pierceová* (Mildred Pierce; Michael Curtiz, 1945), *Opening Movements in Ophüls* (John Gibbs, 2016), *Páni mají radši blondýnky* (Gentlemen Prefer Blondes; Howard Hawks, 1953), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Povolání: Reportér* (Professione: reporter; Michelangelo Antonioni, 1975), *Remixing Rose Hobart* (Derek Long, 2018), *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936), *Sight and Sound Conspire: Monstrous Audio-Vision in James Whale's Frankenstein* (Shane Denson, 2015), *Slidil* (Peeping Tom; Michael Powell, 1960), *Star Wars: Epizoda V — Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V — The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Style in The Wire* (Erlend Lavik, 2012), *Success* (Jaap Kooijman, 2015), *Ted' se nedívej* (Don't Look Now; Nicolas Roeg, 1973), *The VERTIGO of Anagnorisis* (Catherine Grant, 2012), *The Wire — Špína Baltimoru* (The Wire; David Simon, 2002), *Thinking Through Acting: Performative Indices and Philosophical Assertions* (Bryn Hewko – Aaron Taylor, 2016), *Touching the Film Object?* (Catherine Grant, 2011), *Transformers: The Premake* (Kevin B. Lee, 2014), *Unseen Screens: Eye Tracking, Magic and Misdirection* (Tessa Dwyer – Jenny Robinson, 2017), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Video Essay: The Essay Film — Some Thoughts of Discontent* (Kevin B. Lee, 2013), *What Makes a Video Essay Great?* (Kevin B. Lee, 2014).

SUMMARY

Thinking Through the Medium Itself*Audiovisual Essay as a Research Method and a Result of Academic Trends***Jiří Anger**

This study focuses on the practice and theory of the audiovisual essay form, with particular emphasis on its actual and potential uses in the field of academic film studies. It explores the ways in which the audiovisual essay and the emerging videographic film studies can enrich current research methods, especially how they allow to examine audiovisual phenomena through the means of the audio-visual itself, and not just through written texts, and also how the form responds to contemporary trends in film and media theory. Four selected audiovisual essays from the online platform *[in]Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* serve as case studies which outline four predominant tensions of the form: between image and word, analysis and sensation, performativity and representation, authorship and spectatorship. The conclusion points out towards possible applications of the form in Czech film studies.

key words: audiovisual essay, videographic film studies, haptic criticism, remediation, performativity

klíčová slova: audiovizuální esej, videografická filmová studia, haptická kritika, remediace, performativita

Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová

Esteřiny vraždy

Zabíjení filmovosti a zrod acinematickosti

„Začni přemýšlet po svém a jsi nebezpečnější než cokoli, co lze vyrobit.“

Jiří Kolář 1984

„Nadsázka podobenství nebo morality je jakýmsi šamponem, sametem, na kterém jsou pěkně vidět červi.“

Ester Krumbachová 1985

Tento text je věnován našemu oblíbenému¹⁾ filmu VRAŽDA ING. ČERTA (premiérovánému 18. 9. 1970), který vypráví o vztahu osamělé ženy Jí a jejího přítele z mládí Ing. Bohouše Čerta, nebo spíše o nepřekonatelné touze, potřebě moci a nadvlády, souboji mezi ženami a muži a o mnoha stereotypech.²⁾ Zfilmování tohoto komorního, sarkasticko-ironicky podaného příběhu předcházelo několik jeho mediálních variant. VRAŽDU ING. ČERTA napsala Ester Krumbachová jako povídku, která vyšla na podzim roku 1968 v časopise *Plamen*³⁾. Již v roce 1970 ji načetla na pokračování pro rozhlas. Jako autorka stála rovněž za filmovou synopsí, kterou spolu s Janem Němcem rozpracovala do literárního scénáře. Jan Němec později komentoval, že tento scénář vznikl zejména pro peníze, nikoli jako skutečně míněná předloha k filmovému zpracování.⁴⁾ Podle svých slov měl tou dobou již tvorbu zakázanou, komedii však byla tvůrčí skupina Novotný–Kubala ochotná ještě přijmout a fi-

1) V rámci recenzního řízení bylo podrobena kritice naše „osobní zaujetí“ při psaní textu a byl nám doporučen „větší osobní odstup“. I přes veškeré snahy si ho vybudovat nakonec vždy bezmocně zjistíme, že nás dané téma opravdu baví a zcela propadneme nadšení. Nezbyvá než doufat, že entusiasmem infikujeme čtenáře, jenž nám ho pak odpustí. (Tato poznámka je věnována sestřenicím Kamarádovým.)

2) Textu předcházela črta přednesená na konferenci Ester Krumbachová: *Skryté formy režie*, která se uskutečnila 14. 12. 2017 v galerii Tranzitdisplay v Praze.

3) Ester Krumbachová, Vražda Ing. Čerta. *Plamen* 10, 1968, č. 110 a 111, s. 82–102.

4) V literárním scénáři je tento motiv možná fixován v rozpracované scéně vážení, dávkování a prodávání rozinek jako halucinogenní drogy štěstí pro ženy.

nancovat. Dohoda mezi scenáristy údajně zněla, že nikdy nedojde k realizaci tohoto projektu.⁵⁾ Ester Krumbachová však na natočení trvala a ujala se tedy režisérské role.

V tomto jediném režisérském počínu Ester Krumbachové se završuje její spolupráce s životním partnerem Janem Němcem i její dílo z 60. let (a svým způsobem i celá její svobodná tvorba, protože na konci šedesátých let jí podle jejích slov režim zlomil vaz). Dosa-
vadní tvorba byla násilně přerušena konsolidací,⁶⁾ jež se nesla ve znamení politických čis-
tek a personálních a organizačních změn v Československém filmu. Byly rozpuštěny
tvůrčí skupiny a ustanoveny skupiny tzv. dramaturgické a výrobní, což vedlo k oddělení
dramaturgie a výroby a k důslednější kontrole vznikajících projektů. Filmy, které svou te-
matikou a poetikou navazovaly na snímky šedesátých let, byly označeny za nevhodné
a většinou byly zakázány — nebyla jim dovolena distribuční premiéra (jako v případě fil-
mů *UCHO*, *SKŘIVÁNCI NA NITI* nebo *VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI*) nebo byly přímo vy-
řazeny z distribuce (například *VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI*). Některé dříve schválené projekty
bylo ještě možné dokončit, jako například snímek *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME*, na kte-
rém Ester Krumbachová spolupracovala coby autorka námětu, spoluscenáristka a výtvar-
nice kostýmů, nové autorské projekty již do výroby puštěny nebyly. Za těchto okolností
vznikal i její režisérský debut.

Film *VRAŽDA ING. ČERTA* není jen symbolickým završením této etapy, ale i vyvrchole-
ním nejrůznějších aktivit Ester Krumbachové. Překrývají se v něm, prostupují, zhušťují
a živočišně kulminují její řemesla a koníčky: Ester Krumbachová byla scénografka, dra-
maturgyně, výtvarnice, spisovatelka, scenáristka, vyráběla šperky, šila šaty, upravovala ná-
bytek a v neposlední řadě byla skvělá kuchařka. Jak řekl Vladimír Menšík v reportáži z na-
táčení: „Paní Krumbachová si chvilku nedá v ničem pokoj. V ničem! To je nesmírně
tvůrčí člověk už sám od sebe.“⁷⁾ Film je tak toxickou, výbušnou a v mnoha ohledech sku-
tečně vražednou směsí, která by o pár let později už nemohla v této podobě a v této míře
vzniknout, protože (nehledě na to, že Ester Krumbachové byla zakázána činnost pro její
nepřizpůsobivost režimu) standardizující a v mnoha ohledech totalizující normalizační
kinematografie by takto nenormativní výsledek těžko přijala.

Tento film volíme právě proto, že nám dovoluje rozkrýt mimořádnost celé situace,
ukázat přelomové období, ve kterém jsou doznívající nápady z tvůrčí atmosféry šedesá-
tých let „přervány“⁸⁾ zároveň jsou již předznamenány rysy normalizační kultury se všemi

5) S touto výpovědí se setkáme jak v dokumentu Věry Chytilové *Pátrání po Ester* (2005), tak v Němcově mo-
nografii od Jana Bernarda. Jan Bernard, *Jan Němec: Enfant terrible české nové vlny: Díl 1. 1954–1974*. Praha:
AMU 2014, s. 508.

6) Jaromír Blažejovský ukazuje, že období šířeji pojímané normalizace můžeme vnímat jako návaznost pěti
etap, přičemž první z nich (1969–1971) označuje právě tímto termínem. Jaromír Blažejovský, *Normalizační
film*. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8–9.

7) Jan Jelínek, *Kam ing. Čert nemůže*. *Kino* 24, 1969, č. 24 (27. 11.), s. 7.

8) Umělci té doby, často spolupracovníci Ester Krumbachové, vnímali toto přerušování tvůrčího entuziasmu ve-
lice bolestně. Kameraman Jaroslav Kučera již na podzim roku 1967 říkal: „Tuším, že vážně hrozí přervání
kontinuity. Moře lidí stojí, nedělá. [...] Ale přetržení kontinuity je vůbec nejhorší.“ Antonín J. Liehm,
Jaroslav Kučera. In: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001,
s. 276. Do jisté míry se tak zopakovala situace s generací padesátých let, která se dostala do krize nikoli lo-
gicky, vyčerpáním tvůrčích impulzů a inspirací, ale zvenčí, politickou situací, jak například upozornil
Ladislav Helge. Antonín J. Liehm, *Rozhovor s Ladislavem Helgem*. In: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované fil-
my. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 276.

nově nastavovanými regulemi. Podstatná je pro nás i mimo-řádnost osobnosti Ester Krumbachové, která se nikdy nebála nejrůznějších experimentů s rozličnými rovinami umění i s odlišnými médii. Zde je uzavírá do média filmového — umění dvacátého století, jak říká⁹⁾ —, fixuje je a svým způsobem i spektakulárně zabíjí, protože jim odebírá možnost „pohybu“ a prostor pro vzájemný dialog. Této opulentní vraždě přitakala i soudobá kritika, která film jednoznačně odmítla.

Do psaní této studie se pouštíme i proto, že nás zajímá nejen historické pozadí filmu, které odráží velmi specifické období mezi narušováním norem a jejich novým upevňováním, že nás fascinuje filmový prostor, který dovoluje ukázat různorodost tvorby Ester Krumbachové v jednom rámci a rámu, ale také proto, že lze na tomto půdorysu rozprostit síť teoretických modelů a nápadů, které mohou pomoci uchopit nejrůznější potenciality tvorby Ester Krumbachové, ukázat, proč film nebyl v dané době přijat a proč může být dnes podstatné se jím zabývat.¹⁰⁾

Sofisma „filosofického humoru“

Ironické podobenství VRAŽDA ING. ČERTA¹¹⁾ je založeno na komorním a zároveň velice absurdním dialogu mezi zdánlivě vdavekchtivou Ní a nadpřirozeně hladovým Ing. Bohumilem Čertem, zvaným familiérně Bohouš. Inženýra Čerta, dávnou známost, Ona přivolá hlasitou četbou ze starých kuchařek, připomínající zařikávání starými alchymistickými formulami.¹²⁾ Ing. Čert je zde pokleslým Mefistem a Ona banální Faustkou, toužící nikoli po vědění, ale po snědění. Tato situace umožňuje Krumbachové rozvinout jednak hru aluzí, intertextuálních odkazů a různých mediálních forem, jednak neustále balancovat mezi vysokým a nízkým, lidovým a intelektuálním a jednoduchým a sofistikovaným, jednak parazitovat na stereotypch ve vztazích mezi mužem a ženou.

Ing. Čert svou mužskou nadřazenost, po níž Ona touží, neustále demonstruje kvazi filozofickými tezemi a floskulami, které zakrývají jeho mefistotelskou, byť pokleslou, podstatu. Filozofičtí „misogynové“ Friedrich Nietzsche a Sigmund Freud, na které se Čert logicky odvolává („Poslyš, četlas někdy Freuda?“ „Nečetla. Co to je?“ „Nečetla? To by sis ale přečíst měla“ nebo: „To řekl mimochodem Nietzsche“ „Co to je?“ „No to je takový, on psal.“), stupňují jeho maskulinitu, a tím rozkládají ženinu stále více zdůrazňovanou feminitu (Jak říká Ona: „Ač se mě ptají na cokoli, zásadně odpovídám nevím, nevím, nevím, řekni mi to ty.“). Řeč se dostává do konfliktu s performativním gestem nabízející se a znovu zklamávané ženy, vytváří absurdní napětí a dadaistický humor. Podobně jako pro film O SLAVNOSTI A HOSTECH, u kterého se Ester Krumbachová rovněž podílela na scénáři, zde

9) A dodává, že „[ž]ijeme zkrátka ve věku filmu.“ Antonín J. Liehm, Ester Krumbachová. In: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 295.

10) Jelikož tento text vzniká na začátku rozsáhlého výzkumu tvorby Ester Krumbachové, je pro nás i rozcestníkem, ukazujícím, kterými cestami bude možné se dále vydat.

11) Není-li řečeno jinak, v textu píšeme o filmu, nikoli o jeho jiných mediálních variantách.

12) Ve vizuální podobě je tento moment posílen přítomností v kůži vázaných knih na policích „rozkošné kuchyňky“ (jak se o ní píše v literárním scénáři) s názvy koření sugerujícími starou lékárnu, či spíše alchymistovu dílnu.

platí Krumbachové poznámka, že vytvářela „z protismyslů a absurdit portrét lidí, kteří neřeknou jediné rozumné slovo, všechno, co sdělují, je směšné — avšak souhrn je tragédie.“¹³⁾ Skutečná, „dábelská“ povaha Ing. Čerta se obnaží v okamžiku, kdy vyvrcholí jeho bezuzdná žravost, Čert se zříká řeči a nahrazuje ji tělesnou akcí — a lačně okouše i nožky nábytku. Ona naopak začíná mluvit, aniž by opakovala nevím, nevím, reprodukovala pouze mužovy věty a prázdné floskule, ptá se, slovně útočí, následně prozře a pochopí. Nezbyvá než čertovského svůdce zapudit, zničit jeho kvazi intelektuální nadřazenost, přemoci ho jeho vlastními zbraněmi a zahubit ho jeho vlastními přízemními tužbami — pytle rozinek (ke kterým ji dovádí ženami nejčastěji využívaná magie, tarotové karty¹⁴⁾). Nesmyslnost tohoto konce, jeho absurdita, zdůrazňuje zdánlivost tohoto experimentálního „nesmyslu“, kterým je celá VRAŽDA ING. ČERTA. Jak napsal Vladimír Svatoň o Gogolově povídce *Nos* s přímým odkazem na ruský formalismus: „Důležité jsou okamžiky odklonu děje od očekávaného průběhu, zklamaná očekávání, rozpory ve zpodobení postav, smysluplnost nesmyslného.“¹⁵⁾

Faustovská situace se tak obrací naruby. Text i film se svým způsobem vysmívají titánství, protože parazitují na základních mýtech evropského novověku, které — jak píše dále Vladimír Svatoň v tomtéž textu — vešly do konstrukce evropského románu a staly se základem novodobé narace:

„Novověké mýty jsou [...] mýty jedince, jeho vůle, viny a trestu. Na jedné straně jsou mýty ‚démonické‘, jejichž hlavní hrdinové ztělesňují výzvu (rouhání) světovému pořádku, na druhé straně příběhy ‚vykupitelské‘, které šíří pokoru před řádem světa. [...] Nejníže stojí mýtus falstaffovský, apoteóza i elegie na nekončící obžerství a smyslové požitky. [...] Jeho komponentou je mýtus nenasytné a chaotické ženy smilnice.“¹⁶⁾

Ve falstaffovském mýtu chybí zdánlivě transcendence, ale je tu, jak zdůrazňuje Svatoň, vystřízlivení a smrt, odchod uprostřed radovánek. Na falstaffovský mýtus navazuje mýtus donjuanský a faustovský, přičemž všechny tyto synkretické mýty jsou, podle Svatoně, hlubinně spřízněny. Jde o mýty dobyvačné a požívačné, obsahující magické praktiky. Jejich erbovními znaky jsou obžerství, svádění a vědění; realizuje se v nich tak svébytná touha po povznesení nad zákony běžného života. Falstaff, Don Juan, Faust (a jejich varianta, kterou

13) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 296–297.

14) Rozhovor s kartářkou je v povídce líčen takto: „Uvažovala jste vůbec o mém proroctví? Uvažovala jste o tom pytlí hrozinek, který stál u špatné karty? — Hrozinky, hrozinky... — zašeptala jsem jako ve snách, otevřela taštičku a přetřela si spánky kolínskou — — — — — tou chladivou, kyselými jablky vonící znamenitou kolínskou... a jako bleskem mi vtom projela hlavou ta nepěkná scénka u mne v kuchyňce — a já jsem náhle vstala, můj náhrdelník zachrastil jako nebezpečný had a já jsem zvolala: — Hrozinky! Ano! Výborně! Na ty se chytí! — Políbila jsem oněmělou kartářku, hodila na sebe kožíšek a vyběhla do mrazivé noci.....“ E. Krumbachová, *Vražda Ing. Čerta*, s. 97. Je třeba dodat, že Ester Krumbachová ve svých textech používá důsledně tvar „hrozinky“ — tedy variantu slova, která má, na rozdíl o neutrálnějších rozinek, mnohem aktivnější asociační potenciál.

15) Vladimír Svatoň, Román a mýty nového věku: Tři variace faustovského mýtu. In: Vladimír Svatoň, *Na cestě evropským literárním polem: Studie z komparatistiky*. Praha: FF UK 2017, s. 191.

16) Tamtéž.

ztělesňuje Hamlet), typičtí hrdinové moderního románu, se v postavě Bohouše Čerta absurdně koncentrují a předvádějí (se) ve svých různých rozvrácených podobách.

VRAŽDA ING. ČERTA nepracuje pouze s novověkými „románovými“ mýty, ale i pohádkami. Krumbachová námět komponuje na základě známé pohádky o čertovi a Káče, a jak upozorňuje Jan Bernard, dialogy prokládá frázemi a motivy z dalších pohádek, například té o Karkulce a o tom, jak dědek tahal řepu.¹⁷⁾ Základní situace i její textové rozpracování rovněž připomínají tzv. černé, cynické pohádky, které Ester Krumbachová psala v době dlouholetého tvůrčího zákazu za normalizace. V těchto ironických pohádkách se neustále kombinuje mytické a pohádkové s každodenností a všedností, řeč osciluje mezi obecnou češtinou a líbezností vyprávění Boženy Němcové.¹⁸⁾ Rovněž kouzlo báchorek a pověstí Boženy Němcové se rodí z „lidových vyprávění“, tedy z vernakulárně vyprávěných velkých příběhů v knížkách lidového čtení, které Němcová zcela jistě četla při svém pobytu ve Chvalkovicích a jež vytvořily základ pro její rané pohádky.¹⁹⁾ V tomto typu vyprávění se velké příběhy rozměňují a stávají se spíše řečovým sdílením situace s publikem. V případě VRAŽDY ING. ČERTA je velký mytický příběh nejen poklesle vyprávěn, proplétán s lidovou formou i řečí, ale je skoro zničen, ba přímo „sežrán“ směšným titánem. Inženýr Čert sám konzumuje vlastní mýtus. Vítězí slovo — slovo stále opakované, slovo beze smyslu, slovo ne-smyslné, hromaděné, nespojité, jako rozinky v pytli, v němž svou pouť končí sám démonický hlavní hrdina. „Alchymistická“ transmutace Čerta/čerta do ďábelských snadno prodejných rozinek je pramálo duchovní, stává se z ní výdělečný podnik a setkání s pokušením, se základním principem světa, tedy zcela postrádá duchovní rozměr, a naopak je zcela pragmaticky založena — v setkání s ďáblem je tak přítomno poznání, že se jedná pouze o kšeft. V každé rozince je obsažen kus Mefista, tedy pokušení v instantní podobě bez vedlejších účinků, přičemž mužský princip se tak mění na malé odvažované a dobře prodejné aurum nigrae — způsobující neškodlivé sny.²⁰⁾

A přitom se Ester Krumbachová všemu neustále posmívá, zejména pak žensko-mužským rolím, jak sama tematizuje v jednom z rozhovorů:

„Dodnes, a to jsme ve dvacátém století, je situace taková, že se žena v řadě ohledů bez muže stěží obejde, anebo je jí přinejmenším těžko. Myslím společensky. Proto jsme v mužském světě jako hosté. V tom by ovšem mohla být i výhoda ženy, protože se mužskému světu může vysmívat.“²¹⁾

17) J. Bernard, s. 508.

18) Na vazbu mezi filmem VRAŽDA ING. ČERTA, pohádkami a mýty mimo jiné upozorňuje — ze zcela jiného hlediska — i Stanislava Přádná. Srov. Stanislava Přádná, Dáma s čertem. *Kino-ikon* 16, 2012, č. 2, s. 119–126.

19) Více k této problematice Libuše Heczková, Národní spisovatelka a její pohádka v čase normalizace: Poznámky k Pavlíčkovu scénáři k filmu Tři oříšky pro Popelku. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita: Národ*. Praha, FF UK 2013, s. 395–406; Srov. Hana Šmahelová, *Cesty folklórní pohádky k literatuře*. České Budějovice: Krajské kulturní středisko 1988.

20) Na konci literárního scénáře zahlcuje Ester Krumbachová filmový obraz zlatou barvou a Ji přímo situuje na zlatou plochu, ve filmové verzi je zlatá spíše jen rámem.

21) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 297.

Bující, bujná a bujará oralita: Vančurovský jazyk a cyklická struktura

Ústřední vtip se odehrává v řeči samé, v tom, jak je řeč performována, užívána a rozvrstvena. Rozhlasové čtení *Vraždy Ing. Čerta* je žánrem, který se zakládá na hlasu. Jeho základní charakteristiku a praktiku tedy tvoří mluvené slovo. Text povídky do své struktury tuto charakteristiku nezvykle přejímá, ale způsob, jak je povídka otištěna, svědčí ještě o hlubší motivaci. Dokumenty různé povahy (deníky, rozhovory, povídky a dopisy) dokládají, že Ester Krumbachová měla velmi živý a intenzivní vztah právě k řeči, k promluvě, větší než k psanému jazyku. I přátelé vypovídají o tom, že Ester Krumbachová byla zejména vypravěčka, která — nezfídka v hospodě U Zelené lišky — vedla dlouhé monology či dialogy, ne nutně závislé na pointě či gradaci.²²⁾ Jak říká v dokumentu Věry Chytilové PÁTRÁNÍ PO ESTER malířka a grafička Jitka Válková: „Ty její texty měly dobrou nápad, ale to se s tou mluvou vůbec nedalo srovnat.“ Její veškeré psané projevy proto proniká oralita. Řeč v podání Ester Krumbachové bují a rozrůstá se různými směry — archaismy se střídají s obecnou češtinou, přepjaté větné konstrukce s jednoduchými a údernými bezprostředním obraty, volně se propojují různé styly ve svobodném vypravěčském gestu. Neboť „blázniviny se rozsévají nazdařbůh“²³⁾ jak píše Vladislav Vančura v *Marketa Lazarová*, jehož vypravěčský styl texty Ester Krumbachové nezvykle připomínají. Odráží se i v povídce o vraždě Ing. Čerta:

„Ó, roby, roby! Co fčil? — ptala jsem se sama sebe, ano, tak jsem byla rozrušená, tak jsem byla psychicky zdeptaná, že jsem začala nečekaně mluvit nářečím... — Co fčil — círko nešťasná? — povídám si znovu a znovu, chladíc ledovýma rukama rozpálené hrdlo.....“

Nu — holoubkové moji sivi — není-li to drama, hodné nejvážnějšího pera????²⁴⁾

Povídka má tedy výrazné rysy mluveného projevu, včetně četné interpunkce, připomínající nejrůznější řečová expresivní gesta — důrazy, výkřiky, zámlky, nedořečenosti, náhlá přerušování či dlouhé pauzy v mluveném projevu:

„A vůbec — uvažte sami, co hloupostí namluvíte každý den!!!! A považte, že byste za to měli být vydáni nemilosrdné kritice svých bližních!!! Považovali byste je i nadále za bližní???? Nazvali byste je správně hyenami!!!“

Správně!!!!

Správně!!!!

Bravo!!!!

Bravo!!!!

22) I *První knížka Ester* začíná reflexí vlastního vztahu k mluvené řeči: „Často se sebou vedu monology, nebo si hlasitě nadávám, to dělá celkem dost lidí, co žijou sami, ale nepřipadalo mi nikdy, že bych i byla zas tak nějak moc psala — v psaní je přece taková větší závažnost než v nějakém plkání [...]“. Ester Krumbachová, Dopis pro Ester. In: Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994, s. 7.

23) Vladislav Vančura, *Marketa Lazarová*. Praha: Československý spisovatel 1973, s. 17.

24) E. Krumbachová, *Vražda Ing. Čerta*, s. 90.

Vždyť je to prosté a všelidské — — a o to vás prosím..... protože se bez toho zase vdám.....

Ty kluku..... ty zlatíčko..... ty jeden..... Kdepak tě mám?????²⁵⁾

[...]

„— Bumbumbum... bum! —

Proč to tak nemůže být navždy?? Proč? No řekněte, proč???

Ach.

Ach, ach.

Ach achach.....²⁶⁾

Prvky orality však nezůstávají pouze v povídce, oralitu zdůrazňuje i literární scénář, přičemž tento prvek přechází do filmové adaptace. Oralita není pouze ozvlášťujícím prvkem, ale hraje zde význačnou roli, kterou můžeme sledovat v souladu s dnes již klasickou studií Teresy de Lauretis, „Desire in Narrativ“.²⁷⁾ Otázky, které si de Lauretis v této stati klade, zkoumají svázanost touhy z psychoanalytického hlediska a rozkrývají různé postupy, kterými se může prolamovat struktura „tradičního“ filmového narativu. Tato perspektiva je samozřejmě velmi závažná tváří v tvář filmům, jako je VRAŽDA ING. ČERTA nebo SEDMIKRÁSKY Věry Chytilové (na nichž se Krumbachová také podílela), které sledují aktivní ženský subjekt a jeho roli ve filmové fikci a narativní struktuře, oproti tradičně sledovanému subjektu mužskému.²⁸⁾ Pro nás je však mnohem zásadnější, jak de Lauretis poukazuje na potencialitu orálního lidového vyprávění.²⁹⁾ Za použití Proppova dynamického

25) E. Krumbachová, Vražda Ing. Čerta, s. 91.

26) E. Krumbachová, Vražda Ing. Čerta, s. 96.

27) Teresa de Lauretis, *Desire in Narrativ*. In: Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1982, s. 103–157. Teresa de Lauretis v této studii sleduje dvě vzájemně propojené linie kritiky strukturalismu, a to naratologickou a psychoanalytickou. Paradigmatem všech evropských narativů je podle de Lauretis příběh krále Oidipa. De Lauretis k této struktuře přistupuje s odlišnou, feministickou perspektivou, mění směr pohledu a rozkrývá tak její neuniverzálnost a potenciální násilí či dokonce sadismus. Ve filmu toto násilí narace fixuje ženy — tedy veškeré ženské hrdinky — do pasivní pozice, stejně jako vytváří pasivní místo pro ženy-divačky. Zatímco mužský divák se s fikčním světem a jeho rolemi snadno identifikuje, pro ženy-divačky zde vznikají mnohé ambivalence v přijímání fikčního světa, včetně toho, že jsou jím sváděny. Divačky se stávají jak objektem, tak vězeňkyněmi cizí touhy, již mají přijmout za vlastní. Otázka sadismu filmového příběhu, kterou otevřela již Laura Mulvey (na niž se de Lauretis v textu odkazuje), se týká hlavně symbolického násilí na ženě (opět jak hrdinky, tak divačky), jež nemůže z tohoto rámce vystoupit a stát se jedním z subjektů vyprávění.

28) Například Petra Hanáková ve své studii „Případ Chytilová a Krumbachová“ sleduje narušení tradičního zobrazování ženy ve filmu, které se realizuje rozpadem či rozkladem „mužské“ oidipovské narace ve filmech SEDMIKRÁSKY a VRAŽDA ING. ČERTA: „V obou snímcích je zcela zřetelně vepsána ženská touha a potěšení — lze je najít v narativních trhlínkách, zlomech a mezerách, v neposlušnosti postav vůči oidipálním příkazům přicházejícím ze světa vymezeného očekávanými narativními konvencemi.“ Petra Hanáková, *Případ Chytilová a Krumbachová*. In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová – Kateřina Svatoňová, *Volání rodu*. Praha: Akropolis 2013, s. 211.

29) De Lauretis věnuje pozornost dvěma textům, které s psychoanalýzou spojené nejsou — a to Proppově studii „Oidipus ve světle folkloru“ a Lotmanově analýze „Původ zápletky v pohledu typologickém“, jež — ač jsou časově velmi vzdálené — na sebe v jistém smyslu navazují. Proppův dialektický literární historický „formalismus“ není zdaleka tak subjektivně „rigidní“, jako pozdější sémiotický text Lotmanův, jenž sleduje oidipovské vyprávění synchronně jako pohyb struktury. Vladimír Jakovlevič Propp, *Oidipus ve světle folkloru*. In: Vladimír Jakovlevič Propp, *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany H&H 1999, s. 235–270. Srov. Jurij Lotman – Julian Groffry, *Origin of Plot in the Light of Typology*. *Poetics Today* 1, 1979, č. 1, s. 161–184.

formalismu vysvětluje, kde je hlavní problém strukturální naratologie — v narativu je smysl produkován strukturou, jež v sobě fixuje patriarchální oidipovský mýtus: „V myticko-textuálních zákonitostech musí být hrdina muž, bez ohledu na gender textového obrazu, překážka je morfologicky žena [...]“.³⁰⁾ Potencialita, ke které ukazuje Propp, je potencialita folklorního vyprávění — jednak folklorní texty vrství starší mýty a nehierarchizují je, čímž podle něj zůstává v patriarchálním mýtu starší vrstva matriarchální, jednak vyprávění je více sdílením, radostí (z) vyprávění, a není nutně smyslem narativu. Tradiční „mužský“ narativ tedy nenarušuje pouze vystavění figur a jiná konstrukce vyprávěcí situace, ale i zahrnutí lidových, pohádkových příběhů či mluvený projev. Oralita je zároveň možností, jak měnit pozici ženy ve vyprávění. Bujení slov uvnitř příběhu jej pochopitelně destruuje, struktura již nemůže generovat smysl. Řeč, sdílené vyprávění, pro Ester Krumbachovou tak typické, „plkání“ nejen v hospodské variantě, je nově sám cíl a poskytuje potěšení. V takto vystavěné řeči je samozřejmě obsažen i jeden z ironických a sebereflexivních postupů. V literárním scénáři Ona na úvod říká: „Mluvim zmateně vždycky, protože jsem dáma. A dámy, jak známo, jsou osoby vzdálené vši logiky, soudnosti a zdravého rozumu.“³¹⁾ Příběh je strukturně chybný, ne-smyslný, vypráví se a hrdina ohryzává nožičky mýtu.

Ve filmu bující, bujná a bujará řeč pozbývá komunikační funkce, stejně jako narace samotná, proměňuje se v ornament, stává se sugestivním a do sebe uzavřeným obrazem, gestem. Vančurovo zavržení příběhu ve prospěch básnivosti³²⁾ zde nabývá nové podoby. Mytický „mužský“ paradigmatický příběh, který produkuje svojí strukturovanou stavbou smysl, jak jej popisuje de Lauretis, se zároveň destabilizací právě této struktury mění na ne-příběh hlavní hrdinky. Celistvost vyprávění nám neustále mizí před očima (i ušima), i přes svou dynamiku a dialogičnost se zpomaluje a rozdrobuje do série nevypointovaných anekdot. Jediná linie skutečného (byť iluzivního) dialogu se odehrává pouze mezi Ní a publikem, tedy v okamžiku, kdy je falešná narace zcela zastavena, hlavní postava se stává živelnou vyprávěčkou, performativně a teatrálně oslovuje imaginárního diváka (či spíše divačku) a odmítá být pasivní figurou filmového vyprávění — přesto zůstává uzamčena portrétním rámem, v samém centru fikčního světa. Oralita vítězí. Příběh umírá. A my jako diváci a interpreti se bavíme.

Dokonalost filmové mizanscény: Živé obrazy, portréty, zátiší a ornamenty

Ač film je založen na řeči, přesto je na něm nejvíce nápadná dokonale propracovaná mizanscéna, pestré kombinace nespočetných florálních motivů, nablýskaný povrch pokrmů, geometrické kompozice surovin, vyváženost barevného spektra, přesně rozvržené interiéry, jakož i kostýmy hlavních postav. Perfektní a perfekcionista scénografické řešení nás

30) T. de Lauretis, *Desire in Narrativ*, s. 118–119.

31) Ester Krumbachová – Jan Němec, *Vražda Ing. Čerta: Literární scénář*. FSB, TS Ladislav Novotný – Bedřich Kubala. Knihovna NFA.

32) „Vzpomeňte si na něco tak idiotského, jako chatrč balancující na horském hřebenu ve ZLATÉM OPOJENÍ: to má čirou moc básnivosti.“ Rozhovor Vladislava Vančury s Ottou Rádem z roku 1932. In: Vladislav Vančura, *Rád nové tvorby*. Praha: Svoboda 1972, s. 358.

neustále poutá k fikčnímu světu, nedovoluje ani na okamžik odtrhnout zrak od filmového plátna, a přesto či právě proto v nás vyvolává pocit podivného (ve smyslu „unheimlich“). Není to pouze tím, že veškeré detaily jsou estetizované, ale také proto, že toto uspořádání neustále bojkotuje principy filmového média i vyprávění, ty jsou s chladným výrazem jakoby zapůjčeným od mistrovské „kuchařky“ trhány na kusy, až se pomalu rozpadají jako dobře propečená husička nebo nakousaný nábytek.

VRAŽDA ING. ČERTA není ani tak filmem, ale spíše skutečným (vizuálním) obžerstvím, sérií intenzivních výbuchů v podobě intermediálních uzlů, sérií stínů a ozvěn dějin divadla, módy a výtvarného umění (kterými se Ester Krumbachová zabývala), sérií stylizovaných formátů a forem, jež filmu jako takovému nedávají žádný prostor. Celek fikčního světa je zastavován převážně statickou kamerou a doslova rozlamován portréty Jí ve zlatých rámech. Filmová fikce je kontaminována malířskými kódy, praktikami a technikami, neviditelné a nevýznamotvorné filmové rámování zviditelňováno a obohacováno o význam rámováním vnitřním a optická iluze trojrozměrného prostoru bojkotována materialitou plochy. Médium filmu je neustále reflektováno, konfrontováno s odlišnými mediálními praktikami, nahlíženo z vnější perspektivy, po způsobu formalistického „ostranění“³³⁾ — principy filmu a jeho konstrukce jsou postupně obnažovány, stejně jako pravá podstata ďábelského hrdiny. Tento sebereflexivní moment není pro soudobé modernistické filmy až tak ojedinělý. Atypičnost tohoto filmu však je patrná v okamžiku, kdy si uvědomíme, že divácká oslovení nepřerušují více či méně tradiční naraci, jak bývá zvykem, ale jsou zasažena mezi další cézury — živé obrazy / tableaux vivants.³⁴⁾ (Ostatně jedna z kritik tohoto filmu právě tento postup režiséra vyčítá. Paradoxně ho však vidí spíše za příznak literárnosti filmu: „Film [...] zůstal v rovině literatury, zejména v tom smyslu, že většina, co je na něm dobrého, je ‚literární‘. Autorka zatím nedokázala svůj příběh povýšit, přetvořit do filmové podoby [...]. Máme pocit, že se díváme spíše na sled pěkně zaranžovaných ‚živých obrazů‘ než na komedii.“³⁵⁾) Nejsou tedy zastavením v plynulém toku tradičního vyprávění a okamžikem jeho zcizení, ale jsou jen dalším fragmentem heterogenní koláže, vystávají vedle ostatních sebereflexivních prvků, překrývají jiná vybočení a vytvářejí tak multi-perspektivní obrazy a sekvence. Spektakulární — ač téměř nehybné — obrazy nahrazují nutnost vyprávění a po způsobu manýrismu podtrhují stylizaci, stylizovanost, umělost i performativitu. Také rozvržení kostýmů a herectví ztrácí na důležitosti z hlediska děje, akce či dialogu, ale stávají se z nich další výtvarné prvky s vlastní estetickou funkcí.³⁶⁾ Detaily rostlin, jídla a pití zase připomínají „arcimboldovká“ zátiší, v původním významu

33) Tímto pojmem, jeho aktualizací i instrumentálností jsme se zabývaly více v textu *Sentimentální cesta*. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita III: Revoluce*. Praha, FF UK 2015, s. 183–200.

34) O vztahu živých obrazů a filmové narace více např. Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 121–148; či Ágnes Pethő, *The Tableau Vivant as a „Figure of Return“ in Contemporary East European Cinema*. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* 2014, č. 9, s. 51–77.

35) pl., *Mladá fronta* 8. 10. 1970.

36) Ester Krumbachová v rozhovoru s Aničkou Fajferovou upozorňuje na to, jak lze na komparech dobrých filmů sledovat, že každá postava a její gesto s sebou nesou výtvarnou funkci. Galina Kopaněva, Jasnözřivý „filmmaker“, inspirátkorka režisérů a životadárná osobnost Ester Krumbachová. In: Pavel Doucek (ed.), *Ester Krumbachová: Mučednice filmové lásky*. Hradec Králové: Filmový klub Hradec Králové 1996, s. 52.

„nature morte“. Nejsou to ztišené, harmonické a uklidněné obrazy, ale jejich mrtvolné strnutí je symptomem nezastavitelného rozkladu, úpadku a dekadence.

Živý obraz je poznamenán dvojí logikou — tedy nehybností a pohybem, či zmrtvřením a oživením. Stejně tak i vystavení filmu na sérii ozvláštňení a aluzí lze vnímat jako jeho zabíjení, ale i jako oživení potlačené paměti filmu, tedy probuzení jeho před-moderního a před-přetechnizovaného obrazového původu.³⁷⁾ Zátíší proto neevokují pouze manýrismus — jako zmiňované portréty —, ale odkazují i k české surrealistické tradici, na kterou upozornil Josef Škvorecký ve své „osobní historii českého filmu“. Škvorecký přesně popisuje vražednou kombinaci práce Ester Krumbachové, když píše: „Je tu trochu surrealismu, se surrealistickou zálibou v sentimentálním kýči pojímaném v duchu campu.“³⁸⁾ Ne náhodou tedy film na mnoha místech připomíná animace neživé organické a neorganické hmoty Jana Švankmajera a vystavuje nás podobné až nesnesitelné obsesi kousáním, hltáním, žvýkáním, mlaskáním, trávením a vylučováním.

Pojívem tři typů sebereflexivních cézur je pak ornament,³⁹⁾ pulsující v pravidelném rytmu bujení a umírání, narůstání a vyprazdňování (stejně jako postupně mizí jednotlivé chody bohaté večerní hostiny, aby byly druhý den opět navařeny — jen břicho roste⁴⁰⁾). Pravidelné rituály odehrávající se mezi kuchyní a obývacím pokojem-jídelnou jsou umocňovány střídáním jednotlivých izolovaných fragmentů — tedy tableaux vivants, zátíšími a portréty —, které spojují nejružnější krumbachovská řemesla a záliby (divadlo, šperkařství, kostýmní výtvarnictví, kresbu), materializují je, transponují v prostoru jiných umění (teatralita a výtvarné umění budují mizanscenu a kostým nabývá sochařských kvalit) a posouvají do roviny „intenzivní intermediality“, o které píše Brigitte Peuckerová ve vztahu k živým obrazům.⁴¹⁾ Divákovi jsou zas takto předkládány sugestivní vize, fetišistické imaginace a heroické či mytické výjevy, nikoli však v kontinuálním pohybu, ale spíše ve formě střídajících se jednotlivých „výsadních okamžiků“ typických pro fotografii. Mezi

37) Steven Jacobs upozorňuje na to, že živé obrazy lze interpretovat jako momenty, ve kterých se ukazuje potlačená a potlačovaná paměť filmu. Na dokonalém povrchu klasického vyprávění se kondenzuje před-moderní obrazový původ kinematografie, který byl potlačen objektivní, nezaujatou technikou audiovizuální re-produkce. S. Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, s. 101.

38) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991, s. 137.

39) Ornament je v tomto případě nutno vnímat jako specifický postup, který zastavuje lineární plynutí. Zplošťuje, vytěsňuje zobrazování tím, jak se koncentruje na povrch, na sám tvar, barvu. Tento postup se jevil v evropském modernismu jako východisko z tíhy reality a její absurdity. Obsesivní užívání ornamentu dekadenci bylo produktivním gestem protestně zastavující snadnou konzumovatelnost života. Vztahem významu ornamentu dekadentních a narativních *Povídek o ničem* málo známé české spisovatelky Vladimíry Jedličkové (písičky pod pseudonymem Edvard Klas) a filmu *VRAŽDA ING. ČERTA* se zabýval příspěvek Libuše Heczkové na konferenci *Dekadence a současné umění*, která doprovodila výstavu *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Konala se v Obecním domě v roce 2007. Srov. Libuše Heczková, Doslov. In: Libuše Heczková – Aleš Zach – Gabriela M. Zemanová (eds.), *Jiří Karásek ze Lvovic: Milý příteli... Listy Edvardu Klasovi*. Praha: Thyrsus 2001, s. 85–94.

40) Jak komentoval Vladimír Menšík v průběhu natáčení: „Víte, mně ženy v tomto filmu vůbec nevadí, já jen z jejich rukou přijímám různé stravy a s prominutím — žeru... Což je velice příjemné, já mám v soukromí hezký vztah k jídlu. Já už víc ztloustnout nemůžu, já už nemám větší kůži [...]“. J. Jelínek, Kam ing. Čert nemůže, s. 7.

41) Brigitte Peucker, *The Material Image: Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press 2004, s. 30–31.

jednotlivými slovy spektakulárními obrazy mizí klasické vyprávění, čímž se zcela vytrácí i mužsko-ženská dualita, na níž bývá založeno. Film nemá žádný vývoj, ani začátek, ani konec, pointu, natož katarzi.⁴²⁾ Příznačné pro tuto otevřenost narativní struktury je ostatně i to, že hlavní hrdinka film uzavírá: „A teď už vlastně ani nevím, co bych ještě...“ — s dovětkem, že se rozhodla financovat výpravu do Tibetu. I tento rys filmu se opět odrazil v dobové kritice. Eva Hepnerová ve *Svobodném slově* píše, že příběh není příliš dramatický, protože je pro divákovu pozornost zcela neúnosný.⁴³⁾

Závěrečné fuj: Acinematicnost, anarativnost a anormalita v zákrytu za Bohdalkou

Pro Ester Krumbachovou byl film novou estetickou možností, jak ukazovat věci, skládačkou „spousty dílčích přístupů“, gotickou katedrálou,⁴⁴⁾ prostorem tvůrčí svobody, kde umělce nic neomezuje, „[ž]ádný rozměr, v prostoru ani v čase“.⁴⁵⁾ Chtěla k němu přistupovat ničím nezátížená, nově, diletantsky, překročit „zaběhanou estetiku“.⁴⁶⁾ Pokud by film byl uveden ještě v době rozbujelé experimentace šedesátých let, nikoli na počátku normalizace, vzbuzoval by možná jiná očekávání a odlišné reakce. Normalizační kulturní a umělecká „politika“ však již nesledovala potřebu diverzity. Znamenala prosazení jednoho, jasně strukturovaného příběhu, jednoho smyslu a absolutní odmítnutí opačného pólu, jež s sebou nese jak oralita, tak performativita, pro něž je zásadní zejména poloha sdílení, která se přirozeně objevuje v lidové kultuře (a po které toužili i avantgardisté). Živé gesto sdíleného dialogu, performativita blízká masopustnímu reji a dynamická struktura otevřená chybě i náhodě jsou ukotveny v životě a každodennosti, nevážou se na předem vytvořené a normalizované příběhy s racionální linií mužského narativu. Všechny postupy, které Ester Krumbachová ve svém filmu využívá — nebo až nadužívá —, se stávají dokonalými „zátišími“, „mrtvolami“, jež rozkládají nejen vyprávění jako takové, ale i vlastní filmovost. Jak poznamenává jedna z kritik po premiéře: „I keď Krumbachové jako výtvarničke i režisérke nemožno uprieť zmysel pre využívanie detailov, prílišné komorné ladenie filmu sa minulo filmovému špecifiku.“⁴⁷⁾ VRAŽDA ING. ČERTA zastavuje pohyb uvnitř filmového obrazu a i ten nahrazuje jiným pohybem — opět performativním, gestickým. Nevědomě tak — stejně jako to dělá umělkyně a teoretička Mieke Bal — upozorňuje, že se nelze ptát pouze na to, co je to pohyblivý obraz, ale i na to, co dělá obraz pohyblivým.⁴⁸⁾ Pro tento film jako by se první otázka stávala zcela nepodstatnou — film, tak jak odpovídá běžné definici a ustálené estetice, byl již zabit — a byla nahrazena právě tou druhou: není pro něj klíčové dodržet povahu pohyblivého obrazu, ale doslova rozpohybovat vztah mezi divákem a obrazem, namísto času vytvořit prostor pro spolubytí. VRAŽDA ING. ČERTA totiž

42) Příznačné pro tuto otevřenost narativní struktury je ostatně i to, že hlavní hrdinka film uzavírá: „A teď už vlastně ani nevím, co bych ještě...“ — s dovětkem, že se rozhodla financovat výpravu do Tibetu.

43) Eva Hepnerová, *Svobodné slovo* 18. 9. 1970.

44) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 294.

45) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 295.

46) A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 289.

47) Milan Moravčík, Krumbachová jako režisérka. *Práce* 11. 9. 1970.

48) Mieke Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Oslo – Brussels: Munch Museum – Mercatorsfonds 2017, s. 27.

odkazuje nejen ke krizi reprezentace a narativu, ale také tematizuje problém míjející se a vyprazdňující komunikace s divákem, respektive vymazávání možnosti dialogu obecně. Komunikaci se pokouší znovu navazovat právě v intermediálních uzlech a diváka vyzývá ke společnému přemýšlení, vzpomínání, prožívání, k odlišnému, ničím nezatíženému vidění, vnímání, tvoření.⁴⁹⁾ K myšlení spolu s filmem ho nutí i díky dynamickému ornamentu přeprstě mizanscény, která přitahuje jeho pozornost a nenechá ho odvrátit pohled.

Film uváděný v době konsolidace uzavírá období bláznivých „sedmikrásek“ i jejich postupného stárnutí. Jeho poetika je následně nahrazena lidově průměrnou komikou zastírající pravý smysl.⁵⁰⁾ Dostavuje se éra šilenství, paranoie, mlčení (a zamlčování) a nemožnosti přímého dialogu; začíná doba upisování se ďáblu. Komunikace se v nové éře začne podobat patologické situaci schizofreniků, u nichž dochází k tzv. dvojné vazbě (*double-bind*). Umělec nemůže reagovat přímo, zároveň se mu dostávají neslučitelné až protikladné informace současně. Normalizační „normalita“ generuje matoucí tvrzení, neproveditelné rady, pokyny, směrnice, jimiž ho chce udržet v této schizofrenii a odklonit jeho pozornost od své vlastní vyprázdněnosti. Tyto „double-bind“ regulace přerušily regenerační procesy kultury konce šedesátých let a způsobily nevratné individuální i společenské změny, které Ester Krumbachová komentuje v dopise Janu Němcovi z 19. 11. 1979:

„Teď zas každé koukal rychle mít stranickou legitimaci v kapse, protože v ní jako voňavá kouzelná bylina byla vložena možnost loupežení, okrádání, zisku a úspěchu — škoda, že si ti občani neuvědomují, že pouze chtějí přežít, a to ke všemu v co nejlepším stavu, a vůbec nevědí, že je to potupa a hanba, která vnikne do jejich potomků, takže tohle neřádstvo se bude stále opakovat.
Fuj.“⁵¹⁾

Film Ester Krumbachové možná bojkotuje filmovost a vyprávění sabotuje příběh, avšak o to více se snaží o boj proti „ne-řád-stvu“, o živý dialog a reakci na okupaci a probíhající konsolidaci. Film sám nabývá „double-bind“ struktury, avšak v pozitivním slova smyslu, jednotlivá média obrací proti jejich povaze, odmítá se podřídit organizaci žánru, stylu i uměleckému druhu, stejně jako řádu normalizační společnosti. Obzvláště patrné je to ve volbě hlavních představitelů — postupně se etablující popkulturní ikon Jiřiny Bohdalové a Vladimíra Menšíka. Tato dvojice s sebou nese nejrůznější očekávání, jež pramení z jejich rozkročení mezi dramatickým herectvím a lidovým komediantstvím.⁵²⁾ Ester Krumbachová však nevyužívá pouze jejich očekávatelnou tvář, ale tvaruje je do své před-

49) Podobně Ester Krumbachová přistupuje k různým uměleckým formám a formátům. Například ve vztahu k divadlu tvrdí: „[...] zkuste se postavit na prázdné jeviště a nic si o něm nemyslet“. A. J. Liehm: Ester Krumbachová, s. 290.

50) Tu začne od sedmdesátých let paradoxně zosobňovat právě Jiřina Bohdalová, představitelka Jí, a to zejména v prostředí televizních zábav.

51) Ester Krumbachová, Dopis Janu Němcovi. In: Ester Krumbachová, *První knížka Ester*. Praha: Primus 1994, s. 25.

52) Šárka Gmíterková – Mirka Papežová, Only a groomed woman deserves her name: Fashion, emancipation, and stardom in the Czechoslovak film musical *The Lady of the Lines*. *Necus* Autum 2017. Dostupné online: <<https://necus-ejms.org/only-a-groomed-woman-deserves-her-name-fashion-emancipation-and-stardom-in-the-czechoslovak-film-musical-the-lady-of-the-lines/>>; [cit. 8. 6. 2018].

stavy, „vláčí“ je mezi elegancí a strojeností, mezi syrovostí, hrubostí a naivitou; nezřídka se své pověstné sebeironie a cynismu. Vzniká tak sice komedie, ale nikoli ve své „konsolidované“ podobě, ale značně roztržštěná, roztřesená, své-rázná. Jak upozorňuje Jan Dvořák, Ester Krumbachová vstoupila do nejednoznačné a v té době prakticky nevyužívané oblasti „komedie ve značně vyhraněné stylové rovině“.⁵³⁾

V průsečíku všech těchto modulací tradičních schémat tak vzniká dílo plné nejasných poloh a plynulých přechodů, dílo mimo-řádné, jež se těžko přizpůsobí jakémukoli řádu a normě, dílo nasycené figurami, které si často a naráz protiřečí. Přísné zákonitosti Ester Krumbachová zachovávala pouze v kombinaci barev, v jejich vztahu k sobě samým, k figurám či k ději. Nicméně ve filmové řeči obrazů na pomezí pohybu a statickosti nechávala často vyvstávat „chyby“, jež — podle Mieke Bal — nejen zviditelňují médium o sobě a odkazují k jeho umělosti, ale dovolují být také mediátory mezi přesně určenými opozicemi binárních struktur,⁵⁴⁾ pro normalizační myšlení tak zásadních. Film je tak plný víceznačností, nejasností, nejednoznačného rámování a chvění mezi statickým obrazem a obrazem pohyblivým. Není sice ne-filmem, přesto je spíše „acinematické“ povahy, jeho vyprávění není ne-vyprávěním, ale je vystavěno „anarativně“. Snímek si zachovává vždy oba protipóly, aniž by jeden z nich musel být „zavražděn“. S veškerými konstrukcemi, organizacemi a strukturami pracuje VRAŽDA ING. ČERTA volně, hraje si s nimi, stejně jako Ona s Bohoušem, nebo možná spíše jako Ester Krumbachová s Ní. Krumbachová tedy není — tak jak by bylo „správné“ pro režiséru filmu — uvnitř filmového vyprávění, ale hledí na něj z boku, úkosem,⁵⁵⁾ reflexivně, cynicky. Zcizení, vnitřní subverze snímku a částečně i „acinematické“ povahy tohoto filmu si na konci sedmdesátých let povšimli snad pouze Mira a Antonín Liehmovi, kteří poukázali na to, že Ester Krumbachové se podařilo natočit nezávislý film v okamžiku, kdy vše směřovalo ke konci. Liehmovi píší: „Ironické pojednání o mýtu mužství je prakticky jediným skutečně brechtovským filmem natočeným v Československu v této době. Dosahuje nezbytného zcizení, a to nikoli kinematografickými technikami, ale díky herectví a výpravě.“⁵⁶⁾ Je zřejmé, že mimo-řádný postoj režisérky nemohl být v „konsolidované“ společnosti⁵⁷⁾ přijat. Potvrzuje to i razantní dobové odmítnutí filmu. Recenzenti psali mimo jiné o tom, jak se Ester Krumbachové „vymkla z rukou stavba celého filmu“,⁵⁸⁾ že amplituda komediálnosti jejího filmu je doslova nulová,⁵⁹⁾ že se námět nepodařilo přetvořit do filmové podoby⁶⁰⁾ a že „to, co se výborně četlo, má příliš málo předpokladů k filmovému vyjádření“.⁶¹⁾ Silněji ideologicky zabarve-

53) Jan Dvořák, Film. *Pochodeň* 14. 2. 1970.

54) M. Bal, c. d., s. 34–36.

55) Zde navazujeme na koncepci bočního pohledu Mieke Bal (*sideways*), který sleduje v literárním díle Gustava Flauberta a v obrazech Edvarda Muncha. M. Bal, c. d.

56) Mira Liehm – Antonín J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and East European Film After 1945*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1980, s. 287.

57) Upozornění na osobnost, která se ocitá za hranicí řádu, nenajdeme pouze v jejím díle, ve vzpomínkách přátel a známých, ale komentují je už i úvodní slova rozhovoru s Antonínem J. Liehmem, jemuž nepomohly přípravy na rozhovor, protože: „[b]ylo to jako erupce, marně bych se pokoušel ji zadržet, usměrnit, dát jí řád, muselo to ven, hned teď, dřív, než si řekneme cokoli dalšího.“ A. J. Liehm, Ester Krumbachová, s. 286–298.

58) - f., Premiéry našich kin: Vražda Ing. Čerta. *Zemědělské noviny* 17. 9. 1970.

59) Tamtéž.

60) - pl., *Mladá fronta* 8. 10. 1970.

61) Eva Hepnerová, *Svobodné slovo* 18. 9. 1970.

né komentáře pak zmiňovaly i to, že Ester Krumbachová se dopustila „zločinu“ na socialistickém divákovi, neuspokojila jeho náročné potřeby a neřídí se nutnou konsolidací ve všech oblastech života.⁶²⁾ Dokonce i po letech se vůči filmu ohradili také Krumbachové spolupracovníci: Jan Němec prohlásil, že nezná „blbější film, než je VRAŽDA ING. ČERTA“, a že „celý film je nesmysl“, pročez přítelkyně Ester Krumbachové Věra Chytilová se ho ptala, proč „Ester neporadil“.⁶³⁾

Nám⁶⁴⁾ se naopak zdá velmi potentní a potenciální, stejně jako Josefu Škvoreckému, který již po přečtení povídky chápal, že: „[c]elá věc nemůže být popsána v tradičních a racionálních termínech“.⁶⁵⁾

Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj a za podpory Grantové agentury ČR (18-22139S).

doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

Je vedoucí Katedry filmových studií FF UK, dlouhodobě se věnuje teorii, historii a filozofii médií, mediálně-archeologickému výzkumu (české) modernity, proměnám (vnímání) prostoru a času ve vizuální kultuře, paralelním dějinám kinematografie a vztahu filmu a jiných médií. Je kurátorkou několika výstav z dějin filmu a médií, (spolu)editorkou monotematických periodik a odborných publikací a autorkou knih *2 ½ D: Prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarných umění* (2008), *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru* (2013) a *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (2016), za kterou obdržela Cenu F. X. Šaldy. (Kontakt: Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com)

doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Působí na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK. Zabývá se literární kritikou, dějinami moderní literatury a genderovými studií. Je členkou týmu vedeného Vladimírem Papouškem, který zpracovává moderní dějiny české literatury. Za publikaci prvního dílu *Dějiny nové moderny: Česká literatura 1905–1923* získal tým ocenění Magnesia Litera za rok 2010. Druhý díl *Dějiny nové moderny: Lomy vertikál. Česká literatura 1924–1933* vyšel roku 2014, třetí díl *Dějiny „nové“ moderny: Věk horizontál. Česká literatura 1934–1947* v roce 2017 a obdržel cenu Bedřicha Hrozného. Podílela se také na *Hesláři české avantgardy*, který získal cenu Jednoty tlumočnicků a překladatelů za slovník roku 2012. V roce 2009 vydala práci o ženské literární kritice *Píšíci Minervy*. Od roku 2009 spolupracuje s Marií Bahenskou a Danou Musilovou na zkoumání historie českého feministického hnutí

62) an, *Vražda filmové grotesky. Vpřed* 27. 11. 1970.

63) Citace přebíráme z filmu Věry Chytilové *PÁTRÁNÍ PO ESTER* (2005).

64) Inspirativní se film zdál i tvůrcům brněnského kabaretu Špaček, kteří jej v roce 2011 adaptovali pro divadlo, přičemž představení inzerovali jako „pětirozměrné“ — tři rozměry divadla doplnila rovina vůní a chutí pokrmů, jež nebyly již určeny pouze inženýrovi, ale i divákům.

65) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: Osobní historie českého filmu*, s. 137.

a ženské práce. Společně vydaly publikaci *Iluze spásy: Dějiny českého feministického myšlení* (2012), antologii *Ženy na stráž!: O ženské práci* (2011) a monografii *Nezbytná, osvobozující, pomlouvaná: O ženské práci* (2017). (*Kontakt*: Ústav české literatury a komparatistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; libuse.heczkova@ff.cuni.cz)

Citované filmy:

O slavnosti a hostech (Jan Němec, 1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Vražda Ing. Čerta* (Ester Krumbachová, 1970), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969).

SUMMARY

Ester's Murders: The Killing of Film and the Birth of Acinema

Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová

The study deals with the film *Murdering the Devil* (*Vražda ing. Čerta*, 1970), directed by costume designer Ester Krumbachová, and its various media mutations (film story, radio adaptation, screenplay). The film involves three elements — elaborate mise-en-scene, buzzing orality, philosophical humour — which present exciting traces of the intellectual and artistic life of Ester Krumbachová. This film was chosen precisely because it allows us to unravel the transitional period in which the creative atmosphere of the Sixties still lingered but the basic features of normalization were already prefigured. The study also aims to show the diversity of Krumbachová's work, the reasons why the film was not received well in its era and in what ways it can be important for current theoretical research.

key words: Ester Krumbachová, *Murdering the Devil*, Czech new wave, normalisation culture

klíčová slova: Ester Krumbachová, *Vražda ing. Čerta*, česká nová vlna, normalizační kultura

Lucie Česálková

Pohyblivý obraz a socialistický žák

*Výzkumy filmové recepce v pedagogickém dispozitivu
v 50. a 60. letech¹⁾*

Výzkum filmového publika bývá v domácím prostředí nejčastěji spojován se jmény Inocenc Arnošt Bláha, Jiří Kolaja, Ivo Pondělíček, Karel Morava či Jaromír Bulíček. Bláhovy průkopnické práce ukotvené ve východiscích sociologie města²⁾ a studující mimo jiné způsoby trávení volného času, kulturní preference a roli masové kultury v životě Brňanů rozvíjel jeho žák Jiří Kolaja průzkumem filmové recepce žáků Reálného gymnázia v Husovicích a v Králově Poli.³⁾ Podobně jako v období protektorátu Miloslav Disman⁴⁾ sledoval i Kolaja po válce účinky různých druhů reprezentace na pozornost a paměť recipientů. V širším kontextu je typické, že se tyto první výzkumy publika zaměřovaly zcela nebo alespoň zčásti na dětského recipienta a zkušenost s filmem, respektive návštěvou kina, porovnávaly s dalšími druhy jeho kulturně-mediálních aktivit — četbou literatury, poslechem rozhlasu, návštěvou divadla apod.⁵⁾ Činily tak v přiznané inspiraci výzkumy zahraničními,⁶⁾ z nichž svého druhu nejvlivnější byla americká série studií souhrnně označovaná jako Payne Fund Studies.⁷⁾

Vycházeje z chicagské sociologické školy, představoval projekt Payneovy nadace, usku-
tečený v letech 1928 až 1932, jeden z nejširších a ve své době metodologicky nejnovativ-
nějších sociologických výzkumů, jenž vztah mládeže a filmu interpretoval z různých per-

- 1) Autorka textu děkuje oběma neznámým recenzentům za výstižné odhalení nedostatků předchozí verze textu a podněty, které napomohly k jejímu přepracování.
- 2) Dušan Janák – Olga Buchtíková, Sociologie města a filmu. Inocenc Arnošt Bláha a jeho role ve výzkumu Brna po druhé světové válce. *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 161–178.
- 3) Viz Jiří Kolaja, *K problematice filmu*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, rok neuveden.
- 4) Miloslav Disman, Několik slov o českém pokusu o výzkum stop vlivu divadla, filmu a rozhlasu na naši mládež. *Věstník pedagogický* 19, 1941, č. 5, s. 183–190.
- 5) K roli filmu v životě brněnských dětí po roce 1945 viz Pavel Skopal, Spolužáci jdou do kina. Dětská filmová kultura po 2. světové válce. In: Lucie Česálková – Pavel Skopal (eds.), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 183–203.
- 6) K Bláhovým inspiracím viz Janák – Buchtíková, c. d. Též Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kine-
ma. Antologie českého myšlení o filmu (1904–1950)*. Praha: Národní filmový archiv 2008.
- 7) Podrobně srov. Garth S. Jowett – Ian C. Jarvie – Kathryn H. Fuller, *Children and the Movies. Media Influence and the Payne Fund Controversy*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

spektiv. Zaměření na emocionální reakce, interpretaci idejí, vliv filmu na morálku, chování a zdraví dětí a mládeže badatelům umožnilo vyjádřit se též ke kontroverzním jevům typu delikvence, poruch spánku i širším okolnostem dětského života ve velkoměstě.⁸⁾ Seriózně vedený výzkum nicméně v roce 1933 diskreditovalo publikování rádoby sumarizujícího popularizačního spisku *Our Movie Made Children*,⁹⁾ jenž svým moralizačním tónem posunul Payne Fund Studies do role obhájce regulativních tendencí vůči americké kinematografii a posloužil politické kampani obklopující ostré prosazení praxe tzv. produkčního kódu po roce 1934.¹⁰⁾ Tato účelová interpretace současně lépe odpovídala posunu v chápání role sociologie v americkém kontextu 30. let směrem k pojetí, podle něž jsou „společenské problémy chápány jako odchylky od správného směřování společnosti“.¹¹⁾ Taková koncepce poukazováním na „nežádoucí“ nepřímo definovala „žádoucí“ (chování, morálku, vkus apod.) a kulturu a média hodnotila podle toho, jak (ne)podporují takto konstruovanou vizi ideální společnosti. Výzkum hromadných sdělovacích prostředků typu toho realizovaného pod záštitou Payneovy nadace se tak v tomto kontextu stával novým nástrojem společenské kontroly. Dítě zde přitom sehrávalo zvláště důležitou roli specifického sociálního subjektu, jenž se, coby tvárný, „ryzí materiál budoucího občanství“¹²⁾ stával klíčovým argumentem v debatách o budoucím formování společnosti a (vědecky podložená) obava z jeho ohrožení obsahem či jinými účinky kultury a médií podkladem při zavádění nejrůznějších regulativních opatření.

Dismanovy, Bláhovy ani Kolajovy interpretace role filmu v životě dítěte či jeho vlivu na dětskou mysl k podobným cílům nesměřovaly ani nebyly využity. Znázorněná kinematografie sice o podobná data stála, jak dokládá mimo jiné zřízení oddělení pro výzkum filmového diváka při Československém filmovém ústavu,¹³⁾ jejich sběr a analýzu nicméně systematicky a koncepčně rozvinula až v 60. letech především formou Pondělíčková a Moravova projektu *Proměny filmového hlediště v ČSR (1966–1968)*. V na první pohled „slepém“ období 50. let, kdy sociologie zmizela z vysokých škol i akademických pracovišť¹⁴⁾

8) Srov. *Motion Pictures and Standards of Morality* (Charles C. Peters), *Children's Sleep* (Samuel Renshaw), *Movies, Delinquency, and Crime* (Herbert Blumer, Philip M. Hauser), *Boys, Movies, and City Streets* (Paul G. Creese, Frederick M. Thrasher).

9) První vydání: Henry J. Forman, *Our Movie Made Children*. New York: The Macmillan Co. 1933.

10) Gregory D. Black, *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

11) Garth S. Jowett – Ian C. Jarvie – Kathryn H. Fuller, c. d., s. 6.

12) K této citaci a historickému pozadí úvah o „tvárné“ mysli dětského filmového diváka viz Roberta E. Pearson – William Uricchio, „The Formative and Impositionable Stage“: Discursive Construction of the Nickelodeon's Child Audience. In: Melvyn Stokes – Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute 1999, s. 64–78. V českém kontextu též: Ivan Klimeš, Děti v brlohu: Boj proti kinematografům — bojem o dítě! In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: SLON 2006, s. 193–236.

13) Oddělení uskutečnilo mezi lety 1948 až 1950 několik specifických anket zaměřených na diváky kin Čas, návštěvníky mariánskolázeňského filmového festivalu, filmů DALEKÁ CESTA či PAN NOVÁK apod. Spolu se zrušením ČSFÚ v roce 1950 svou činnost ukončilo. Srov. např. Jan Svoboda, Poučení z činnosti Čs. filmového ústavu v letech 1945–1950. *Filmový sborník historický* 2, 1993, s. 263–274.

14) Jiří Musil, Poznámky o české sociologii za komunistického režimu. *Sociologický časopis* 40, 2004, č. 5, s. 573–595.

a výzkum publika nebyl realizován ani v rámci filmového průmyslu, nicméně socialistická koncepce „výchovy uměním“¹⁵⁾ zintenzivnila zájem jak o dětského recipienta a tvorbu jemu určenou,¹⁶⁾ tak o poznatky o tom, jak děti vnímají a chápou výtvarné umění, literaturu, film, divadlo či rozhlasové pořady. Jak zdůraznil již Vladimír Macura, podmanit si časoprostor dětství a mládí mělo zejména po únoru 1948 významnou ideologickou hodnotu, neboť utopicky laděné vize socialistické společnosti dítě vnímaly jako nositele „šťastné budoucnosti“.¹⁷⁾

Přiřčení formotvorné společenské role dítěti doprovázelo v socialistickém Československu v 50. letech výchovně-disciplinační model vládnutí, jenž o vzdělávacím systému a množství na něj navázaných platform, aktérů a praktik uvažoval jako o nástroji formování a ovládání občanské subjektivity. Takto definovaný „pedagogický stát“¹⁸⁾ zakládal budování nové společnosti (na symbolické i praktické rovině) na *učení se* (od sovětských vzorů, v rámci kolektivu apod.), přičemž socializaci charakteristickou právě *učením se* v takto nastavené „pedagogizované společnosti“¹⁹⁾ zabezpečovala vedle dalších institucí primárně škola a média.²⁰⁾ Právě jejich prostřednictvím měla být usměrňována subjektivita dítěte, zejména jeho paměť a obrazotvornost. Socialistická výchova tak mobilizovala různé druhy umělecké a mediální tvorby a v duchu požadavku vědecky podložené práce hledala oporu ve výzkumech dětského publika.

Jelikož však výzkumy recepce v 50. letech neinicioval filmový průmysl, necílily na odhalení diváckých preferencí. V souladu s důrazem na výchovně-vzdělávací roli filmu je realizovali pedagogové, kteří zkoumali samotný průběh výchovně-vzdělávacího procesu. V tomto ohledu odrážely pedagogicky realizované výzkumy dětské recepce obecnou situaci ve společenských vědách v 50. letech — potlačení sociologických přístupů umožnilo více aplikovat výzkum psychologicko-pedagogický a zkoumat primárně efektivitu učení. Podle Pavla Skopala konstruoval dobový diskurs v 50. letech diváka jako „pasivní[ho] příjemce výchovy a ideologického vzdělávání“.²¹⁾ I tento divák byl nicméně zkoumán a jak se ukázalo, jeho pasivita byla relativní. Přestože státní socialismus dítě vnímal jako subjekt dohledu a disciplinace a přestože právě instituce školy měla být garantem tohoto procesu, byli si pedagogové vědomi, že o způsobech, jakými děti vnímají filmy a jak rozumějí jejich obsahu a poselství, toho příliš mnoho nevědí. Zkoumat dětskou žákovskou recepci tedy

15) Srov. František Bulánek, *Výchova mládeže uměním*. Praha: Brázda 1949.

16) Srov. např. Pavlína Formánková, *Propaganda pro nejmenší. Dětská literatura ve službách komunistických idejí*. In: Ivo Budil – Tereza Zíková (eds.), *Totalitarismus II – Zkušenost střední a východní Evropy*. Plzeň: Západočeská univerzita 2006, s. 43–49. Táž: *Dětská kniha a „výchova nového člověka“*. *Marginalia Historica* 3, 2012, č. 2, s. 59–70. Lukáš Skupa, *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945–1955*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2009.

17) Vladimír Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, s. 26–28.

18) Srov. Jessica Pykett, *The Pedagogical State. Education, Citizenship, Governing*. *Citizenship Studies* 14, 2010, č. 6, s. 617–619.

19) Megan Watkins – Greg Nobel – Catherine Driscoll (eds.), *Cultural Pedagogies and Human Conduct*. Oxon – New York: Routledge 2015.

20) Srov. Jiří Knapík a kol., *Děti, mládež a socialismus v Československu v 50. a 60. letech*. Opava: Slezská univerzita 2014.

21) Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014, s. 167.

chtěli právě proto, aby zjistili, zda a jak jsou v instituci školy žáci coby diváci naladěni na výchovně-vzdělávací situaci a adekvátně tomu čtou filmy jako výchovně-vzdělávací texty.

Jak dokládají výzkumy Payneovy nadace, ale i další historické příklady, stane-li se dětský divák objektem veřejného diskursu, či dokonce výzkumného zájmu, děje se tak zpravidla ze dvou důvodů. Zájem o dítě bývá jednak motivován přesvědčením určitých zájmových skupin, nejčastěji vymezených výchovnými cíli, o tom, že je třeba, nejčastěji z obav o ohrožení morálky, regulovat kulturní tvorbu. Současně hraje dětský divák klíčovou roli ve snahách usměrňovat namísto filmového textu podmínky filmové recepce tak, aby byl zážitek z filmu náležitě rámován. V Československu 50. let ovlivňovala konkrétní projevy těchto dvou komplementárních tendencí kulturně-politická koncepce, v jejímž rámci bylo výchovně-vzdělávací funkcí poměřováno jakékoli umělecké dílo. V situaci, v níž měl de facto každý film fungovat jako svého druhu výchovný text, se pozornost pedagogů přesunula směrem k boji o ryze vzdělávací formát školního filmu a k prosazování výchovně-vzdělávací práce s filmem v rámci socialistických institucí (zejména školy, ale také například mládežnických organizací či odborů apod.).

Film byl pro učitele dlouhodobě médiem, s jehož přítomností ve třídě a ve vyučování se jen obtížně vyrovnávali. Problematickým se film jevil z řady důvodů. Jeho technologická podstata předpokládala nejen dostatečné materiální zázemí, ale kladla také nové nároky na dovednosti učitele. Oproti jiným, statickým učebním pomůckám se pohyblivý obraz zdál překypovat významy. V případě zvukového filmu se navíc učitelé obávali, že komentátor bude konkurovat jejich výsostné autoritě zprostředkovatele poznání. Prostředí školy tedy bylo coby rámec filmové projekce prostředím velmi specifickým. Nizozemská filmová historička Eef Masson zavádí pro analýzu podmínek promítání filmu v rámci školy koncept tzv. pedagogického dispozitivu. Pedagogický dispozitiv je pro ni specifickou konstelací technologie, filmového textu a divácké pozice rámované právě školní institucí.²²⁾ Za příznačný rys této konstelace Masson považuje skutečnost, že v ní filmový text nefunguje nezávisle, ale že je různými způsoby „vnořován“ do vyučovacího procesu. Neustálou potřebu didaktického podchycení filmového textu dokládá i domácí historický kontext. Snahy o metodické uchopení média filmu a jeho (re)konceptualizaci ze strany pedagogů můžeme kontinuálně sledovat již od 30. let,²³⁾ včetně navracejících se motivů obav z technologie, ztrácející se autority učitele i matení nepřipravené dětské mysli konkrétními vyjadřovacími prostředky filmu (detail, montáž, trik aj.). Výzkumy filmové recepce v rámci školy tak byly v 50. letech svého druhu další variantou úsilí vyrovnat se s problematickým médiem v rámci pedagogického dispozitivu. V době volající po vědecky podložených strategiích vnášely do debaty o metodice školní práce s filmem empirická data a měly škole pomoci odhalit nejvhodnější strategie zakomponování filmu do výuky.

22) Eef Masson, *Watch and Learn. Rhetorical Devices in Classroom Films after 1940*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 2012, s. 99–124. V návaznosti na Franka Kesslera tak Masson skrze pojem pedagogického dispozitivu poukazuje na to, že stejné texty mohou být v různých prostředích promítání a v různých institucionálních rámcích používány a interpretovány různě. Srov. Frank Kessler, „Notes on Dispositif“. Ne publikovaný text přednesený na Utrecht Media Research Seminar. Dostupné online: <<http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/Dispositif%20Notes11-2007.pdf>>, [cit. 18. 4. 2018].

23) Srov. Lucie Česálková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky 2010, s. 29.

Výzkumy žákovské recepce jsou tedy zajímavým dokumentem jak z historického, tak z teoretického hlediska. Výzkumy i strategie z nich vyplývající byly zřetelně ovlivněny dobovou kulturní politikou, vzdělávacími koncepty, širším mediálním i pedagogickým kontextem a během 50. a 60. let se průběžně proměňovaly. Poukazují tak na to, jak v podmínkách státního socialismu instituce školy reagovala na politické zadání a na základě toho modulovala dominantní mody žákovské filmové recepce. Pedagogové současně prostřednictvím těchto výzkumů o filmu uvažovali jako o tvárném textu, jehož význam je při zmiňovaném „vnořování“ do výuky „dourčován“ různými didaktickými postupy (prací s dalšími učebními pomůckami, výkladem, řízenou besedou apod.). Od počátku 50. let, kdy byla škola vnímána jako jedna z mnoha platforem agitace, praxe pedagogického rámování filmu překračovala hranice školy do veřejného prostoru a film tak vstupoval do širokého spektra vztahů s dalšími agitačními texty a praktikami, můžeme sledovat průběžný ústup z pozic takto rozprostřeného významu až ke snahám o jeho maximální „zanoření“ do výuky ve formě filmového fragmentu.

Socialistický žák mezi idejemi a informacemi

V 50. letech byla pedagogická věda silně ovlivněna sovětskými vzory a ve vztahu k školním pomůckám její postoje výrazně formovaly teorie Ivana Petroviče Pavlova o prvním a druhé signální soustavě.²⁴⁾ K prvním praktickým výzkumům účinku filmu na školní chování patřil ten, jež v roce 1952 realizoval sám František Auerswald z Výzkumného ústavu pedagogického v Praze pro svou disertační práci *Srovnání vlivu nákrese na tabuli s vlivem diafilmu a s vlivem školního filmu na reprodukci učiva*. Auerswaldova východiska byla primárně psychologická — zajímalo jej, jaké informace či jaké aspekty probíraného jevu si žáci nejlépe zapamatují, využije-li učitel odlišných pomůcek. Auerswald si byl dobře vědom, že plán zavádět film plošně do škol je drahý, a ve svém výzkumu se tudíž snažil přijít na to, jak jej funkčně využívat, aby se vynaložené prostředky vyplatily. Věřil, že právě v tomto oboru stojí za to práci maximálně zefektivnit a nevyrábět tedy filmy zbytečné, takové, které školy neupotřebí, protože jejich téma vysvětlí lépe s jinými pomůckami. Kromě toho se domníval, že nevýhody filmu lze eliminovat jeho správným začleněním do výuky, konkrétně v kombinaci s jinými typy pomůcek.

Auerswald pracoval s třídami středních škol na Praze 2 a zkoumal metody jejich výuky v chemii, přírodopise a zeměpise, konkrétně nad tématy cement, bourec morušový a vodní doprava v ČSR. Kladl si přitom otázky, jak jsou žáci instruováni nákresem, diapozitivem a filmem po výuce schopni reprodukovat názvy, popisy jevů/zářízení, jejich činnosti a funkce, produkty a principy výroby. Podle jeho závěrů tihly dobové filmy k informačnímu přesycení, v důsledku čehož si žáci po jejich zhlédnutí nebyli schopni pamatovat klíčové pojmy, zejména pokud je slyšeli poprvé. Z filmů si žáci naopak dobře pamatovali procesuální jevy, to, jak věci fungují: „Při reprodukci správných názvů strojů a surovin a při reprodukci odpovědí o principech chemických změn byli lepší žáci vyučovaní diapozitivy,

24) Srov. např. Alexandr G. Spirkin, Učení I. P. Pavlova o dvou signálních soustavách ve světle marxisticko-leninské teorie poznání. *Pedagogika* 1, 1951, č. 7–8, s. 454–461.

ale při popisu zařízení, činností a funkcí i při reprodukci výpovědí o produktech dosáhli lepších výsledků žáci vyučovaní filmem.²⁵⁾ Na první pohled Auerswaldovy závěry „pouze“ zopakovaly tradované poznatky o výhodách filmu jako média pohyblivého obrazu, jejich význam nicméně spočíval ve strážlivosti, s jakou médium pokládané za unikátní nástroj masového vlivu v roce 1952 zhodnotily.

Vedle Františka Auerswalda pracoval v 50. letech s žakovským publikem neaktivněji tým badatelů z Kabinetu výchovy divadlem, filmem a rozhlasem při brněnské pobočce Výzkumného ústavu pedagogického. Miroslav Liška, Vlasta Brychtová a Jan Beran spolu s dalšími pracovníky prováděli řadu průzkumů s využitím (loutkového) divadla, rozhlasu, filmu a diafilmu na mateřských, základních i středních školách a školních družinách v Brně. V roce 1951 zpracovával Liška studii „Využití uměleckého filmu jako učebního prostředku podle učebního plánu“,²⁶⁾ pro niž spolu s Brychtovou a Beranem zkoumali reakce žáků brněnských škol mimo jiné na hrané filmy ODVÁŽNÁ ŠKOLAČKA, NĚMÁ BARIKÁDA, VSTANOU NOVÍ BOJOVNÍCI, ZOCELENÍ, ŽIVOT V KVĚTECH a AKADEMIK PAVLOV. Tyto filmy byly vnímány jako vhodné k doplnění výuky 6. až 8. ročníku, pouze s ODVÁŽNOU ŠKOLAČKOU se počítalo pro mladší děti (2. až 5. ročník). Pedagogové zajímaly bezprostřední reakce žáků na zhlédnuté filmy, to, jaké scény či jaká jednání je upoutaly.

Z průzkumu bylo zjevné, že bezprostřední reakce dětí byly ovlivněny jejich vlastní každodenní zkušeností, jejich zájmy. Jednalo se o odpovědi stručné, reflektující zpravidla vždy jeden výjev či událost filmu. Především mladší děti pouze jednoduše popisovaly děje akce, nepřicházely s žádnou interpretací. Na otázku „Co jste si z filmu zapamatovali, co se vám líbilo?“ třetřáci po filmu ODVÁŽNÁ ŠKOLAČKA reagovali:

Jak si vylezla na strom. Jak ji ten kluk nechtěl pustit domů. Jak Maruška uklízela třídu. [...] Jak ji kluci postříkali. Jak psala úlohu, jak ji napsala a potom ji šla mamince ukázat. Jak ležela v posteli a četla si knížku o Leninovi. [...] Mně se líbila jejich třída. Jak zpívaly tu píseň. [...] Jak jí babička dávala medicínu a jak se Maruška šklebila...²⁷⁾

Pouze výjimečně žáci usuzovali ze scén na vlastnosti aktérů: „Mně se líbilo, jak byla samostatná, jak šla sama k zápisu.“²⁸⁾ Sami autoři průzkumu konstatovali, že „Převážná část výpovědí dětí v první části besedy popisuje jednotlivé situace, zobrazené filmem, aniž by bylo patrné, že si uvědomují jejich vzájemnou souvislost.“²⁹⁾

Podobně tomu bylo i u starších žáků a ostatních filmů. Především na základní úvodní otázky odpovídali žáci spíše jednoduše, byť byli schopni v souvětích formulovat i kom-

25) František Auerswald, *Srovnání vlivu nákresu na tabuli s vlivem diafilmu a s vlivem školního filmu na reprodukci učiva*. Disertační práce. Praha: [s.n.] 1952. V upravené verzi publikoval Auerswald výsledky téhož průzkumu o rok později v časopise *Pedagogika*: František Auerswald, Význam školních filmů a diafilmů pro uskutečňování polytechnického vzdělání žactva středních škol. (Výňatek ze zprávy o výzkumu). *Pedagogika* 3, 1953, č. 8–9, s. 477–487.

26) Anon., O práci pobočky VÚP v Brně v minulém roce. *Pedagogika* 2, 1952, č. 3–4, s. 231–233.

27) Miroslav Liška – Jan Beran – Vlasta Brychtová, *Umělecký film ve výchovně vzdělávací praxi na jednotné škole*. Praha: SPN 1953, s. 34–35.

28) Tamtéž.

29) Tamtéž, s. 35.

plexnější myšlenky, případně interpretovat jednání aktérů. Na dotaz „Co jste si zapamatovali, která scéna se vám líbila, čeho jste si všimli?“ u filmu NĚMÁ BARIKÁDA odpovídali žáci například:

Mně se líbila odvaha těch mladých. Neuměli zacházet se zbraněmi, a hlásili se do boje. Také Pepík neuměl zacházet s pancéřovou pěstí a paní Nedvěďová se učila zacházet s puškou. [...] Když tři muži chtěli vyhodit most, přišel tam Hošek. Nedovolil vyhodit most, protože po mostě má přejít Rudá armáda. Říkal, že to je jejich most, že si jej nedají vzít od Němců.³⁰⁾

U filmu AKADEMIK PAVLOV na tutéž otázku odpovídali:

Ve filmu je vyjádřen rozdíl mezi smrtí statkáře a smrtí Pavlova. Statkář dal vykácet celý sad, aby nikdo z něho neměl užitek, Pavlov odkázal všechno mládeži. [...] Mně se líbilo, jak měl rád svoji vlast. Nedal se zlákat, když ho přemlouvali Američané, aby odjel za hranice. Pavlov jim řekl, že chce pracovat pro svoji vlast. [...] Mně se líbilo, jak poslal vzkaz komsomolcům. Dal jim naučení, jak se mají chovat v životě.³¹⁾

Podle odpovědí v první části pak učitelé sestavovali otázky pro řízenou část besedy, jejímž prostřednictvím již žáky cíleně upozorňovali na vybrané momenty snímku a ptali se na jejich poselství. Zaměřovali se především na vlastnosti hrdinů, jejich morálku a hodnotové posouzení konkrétního jednání. Ačkoli se jednalo ve všech případech o hrané filmy, záleželo jim také na tom, jaké faktografické poznatky si z nich žáci odnesou (od průběhu květnového povstání v NĚMÉ BARIKÁDĚ přes stávkou v Karlově huti v ZOCELENÝCH po podstatu Mičurinových a Pavlovových vědeckých výzkumů v případech životopisů ŽIVOT V KVĚTECH a AKADEMIK PAVLOV) a jak budou konkrétní historické události hodnotit.

Ze srovnání reakcí na jednotlivé filmy vyplývá, že zejména v rámci podrobnější besedy fungovaly odlišně ty snímky, o jejichž tematice měli žáci už určité předchozí povědomí. Snímek VSTANOU NOVÍ BOJOVNÍCI tak například doprovázelo množství tematicky odpovídajících textů v učebnicích a čítankách různých předmětů, s nimiž byly děti často seznámeny již před promítáním. Žáci tak například znali knihu či dílčí kapitoly z knihy Antonína Zápotockého, v občanské nauce jim byl přeložen vývojový oblouk od počátků dělnického hnutí k Ústavě 9. května 1948, v dějepise téma „Boj Čechů proti Rakousku“, v literárních čítankách měli texty Eduarda Basse „První hladová bouře dělnická“, Jana Nerudy „První máj 1890“, ukázkou ze *Sirény* Marie Majerové.³²⁾ Před promítáním tohoto snímku absolvovalo sledované publikum podrobnou diskuzi nad Zápotockého knihou a reference ke knize a poznatkům z besedy se objevovaly i v prvních reakcích na film: „Volby r. 1897, to byl zase velký krok kupředu. Před tím měli všechno volební právo jen bohatí, jak jsme četli v knize.“³³⁾ V dalších částech besedy pak děti aktivněji reflektovaly politic-

30) Tamtéž, s. 73.

31) Tamtéž, s. 130.

32) Tamtéž, s. 47.

33) Tamtéž, s. 54.

ký rozměr snímku: „V knize jsme si četly o jeho zkušenostech ve spolcích v Praze. Tam byl spolek krejčích a jiné spolky, t.zv. vzdělávací. Věděl, že ve spolku se může politicky pracovat.“³⁴⁾ Film NĚMÁ BARIKÁDA byl v rámci školních osnov vnímán jako součást širšího tématu Národně osvobozenecý boj a zásluha SSSR o naše osvobození“, k němuž měli krom dílčích kapitol z knihy Jana Drdy k dispozici také texty Petera Jilemnického „Slovo o straně“ a Jaroslava Kratochvíla „Na španělské frontě“, důležitý jako kontext pro boje ve Španělsku, jichž se účastnil interbrigadista František Kroupa, a heslo španělské revoluce „No pasaran“, které Kroupa píše na střechu tramvaje. Proto také v žákovských odpovědích zaznívaly mnohem konkrétnější odkazy na politickou rovinu snímku. Již v prvních reakcích děti odpovídaly například: „Poznala jsem, že KSČ vedla lid do boje.“ V další, řízené rozpravě pak děti reprodukovaly Kroupou vyřčená Gottwaldova slova „Boj o Madrid je bojem o Prahu“. O postavě Hoška tvrdily: „Myslím, že to byl vynikající komunista. Za své jednání byl odpovědný straně.“³⁵⁾

Tyto příklady ukazují, jak zásadně byla žákovská recepce v rámci pedagogického dispozitivu ovlivněna konkrétní vyučovací situací — tím, do jakých vztahů s dalšími učebními pomůckami film vstupoval, a tím, jak přesně byli žáci k propojování informací z různých pomůcek a k celkové interpretaci filmu stimulováni učitelem.

Obdobný průzkum prováděl Liška se svými spolupracovníky v polovině 50. let také v družinách. Zde se pracovalo nejčastěji s krátkými filmy, ať už kreslenými, nebo populárně-vědeckými, případně filmy hranými, avšak určenými přímo dětskému divákovi (např. OLOVĚNÝ CHLĚB, NA OBZORU PLACHTA BÍLÁ, KAZIMÍŘI, ČUK A GEG). Data zachycující práci s filmem ve školních družinách jsou zajímavou sondou do dobové žákovské recepce a jejího výchovného usměrňování. Ukazují také, že i u populárně-vědeckých snímků s tematikou práce a pracovních postupů byly ve výchovné práci s filmem 50. letech spíše než přesnost metod a jejich zdůvodnění připomínány vlastnosti pracovníků. Průzkumy práce se snímky HRNEČKU VAŘ (družina vychovatelky L. Malé při Břenkově nár. škole v Brně)³⁶⁾ a MLADÍ MIČURINCI (družina 4. osmileté střední školy v Brně, vychovatelek L. Chladové a V. Obhlídalové) z poloviny 50. let například ukázaly, že si děti ze zhlédnutých filmů i přes jejich poměrně silné ideové vyznění obsažené přímo v textu samy odnášely spíše základní praktická zjištění, a teprve na podnět učitele si uvědomovaly možnosti zobecnění a výchovné interpretace.

Kreslený film HRNEČKU VAŘ představuje známou pohádku s důrazem na rozdíl mezi chudinou a boháči. Chamtivost, již hrneček ztrestá nekonečnou záplavou kaše, zde dostává třídní rozměr — je připisována nenasytým sedlákům, stereotypně vyobrazeným jako tlustí a bezohlední mocipáni. Skutečnost, že v závěru pohádky boháče unese proud kaše a chudí slaví, reflektovaly děti různě, vedle reflexe třídně-výchovného rozměru: [chudí] „měli radost, že už bude dobře i chudákům“, „byli rádi, že byli boháči vytrstání“, se objevovala i neutrální konstatování: „oni pak tam tančili a hráli a jedla se kaše“ apod. Vychovatelka pak dále v diskuzi cítila na to, aby se neutrální vyznění usměrnilo k důrazu na „chamtivost, sobeckost a lakotu boháčů“, aniž by však kladla vysloveně zavádějící otázky:

34) Tamtéž, s. 57.

35) Tamtéž, s. 74.

36) Základní devítiletá škola v Brně na Veverí 133, v letech 1951–1961 Břenkova národní škola v Brně.

„Dovedli byste říci, jak jednali sedlák se selkou a proč tak jednali?“ „Podle čeho jste ještě poznali, že byl boháč špatný?“³⁷⁾

Podobně u filmu *MLADÍ MIČURINCI*, který formou inscenovaného dokumentu ukazuje příkladnou práci mičurinského kroužku při osmileté střední škole ve Velkých Pavlovicích, zaznamenali žáci zejména primární informace a i na otázku „Jakým způsobem pracovali chlapci a děvčata v kroužku?“ odpovídali: „oni tam sázeli, okopávali, ošetřovali stromy a vinnou révu“, „o čem vykládali v učebně, to prováděli v sadě“, „vedli si záznamy o úrodnosti jednotlivých stromů a zapisovali si teplotu na jaře“, na otázku „Jaký příklad nám dal film?“ potom: „poznali jsme, jak pracuje jiný mičurinský kroužek“, „že si vybrali takové práce, pro které mají podmínky“, „co se naučili v pracovně, potom prakticky prováděli v zahradě“. I na zobecňující otázky tedy většina dětí odpovídala bez ohledu na ideje kolektivismu či mičurinství, pouze okrajově si žáci všímali, že pavlovičtí „všechno dělali společně“.³⁸⁾

V prostředí družiny byl tedy kladen důraz primárně na výchovný rozměr promítání. Zatímco beseda o filmech *VSTANOU NOVÍ BOJOVNÍCI* či *NĚMÁ BARIKÁDA*, zpracovávaných v rámci dřívějšího výzkumu na školách, směřovala také k poznatkům o historických událostech, k nimž se snímky vztahují, promítání v družinách tento cíl nesledovalo. Při promítání filmu *MLADÍ MIČURINCI* se žáci nezabývali samotným Mičurinem, ale prací v kroužku a jejím významem.

Již při výzkumu promítání filmů v družinách se Miroslav Liška a jeho tým setkali s případy, kdy děti neporozuměly určitým scénám. Na dílčí prvky, které dětského diváka u filmů matou, upozorňoval ve svých pracích také František Auerswald. Jeho výzkumy vyzdvihly mimo jiné problém časového zkreslení (procesy ve filmech zachycené proběhnou v čase projekce mnohem rychleji než v reálném čase) a zkreslení představy o velikostech předmětů, nenabízí-li film srovnání.³⁹⁾ Jak však doložily empirické průzkumy ze školních družin, děti mnohdy nerozuměly též trikům, jimiž se filmaři snažili snímky oživit. Například u filmu *IVÁNKU NÁŠ DĚTI* nepochopily krátkou sekvenci, v níž si Ivánek představuje, jak by se cítil, kdyby to byl on, kdo by byl zavřený v malé krabičce namísto chrousta, jehož takto potrápil. I přesto, že před sekvencí představy chroust Ivánkovi přímo říká: „Iváнку, pusť mě, to bolí — představ si, kdybych tobě takhle přiskřípl nožičky, jak bys asi plakal...“, naráželi učitelé na to, že děti nechápaly, proč se Ivánek najednou choulí v těsné krabičce, a najednou zase ne.⁴⁰⁾ V 50. letech nicméně tato problematika nebyla chápána jako prvořadá.

Na otázky tohoto typu se detailněji zaměřily výzkumy z 60. let. Zatímco tedy v 50. letech pedagogové inklinovali k dogmatickosti a normativnosti, zdůrazňovali ideovou a mravní výchovu a její spíše politická než filozofická východiska a pouze výjimečně (v pracích Františka Auerswalda) se pokoušeli porovnáním různých typů školních pomůcek odhalovat, jaké z nich nejlépe komunikují jaké druhy informací, pedagogika poloviny

37) Miroslav Liška a kol., *Divadlo, film a rozhlas v družinách mládeže*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 116–122.

38) Tamtéž, s. 123–129.

39) Srov. František Auerswald, Význam školních filmů a diafilmů pro uskutečňování polytechnického vzdělání žactva středních škol. (Výňatek ze zprávy o výzkumu). *Pedagogika* 3, 1953, č. 8–9, s. 477–487.

40) Miroslav Liška a kol., *Divadlo, film a rozhlas v družinách mládeže*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1958, s. 95.

let 60. již směřovala docela jiným směrem. Inspirována novými impulzy sociálních věd, především sociologie, ale též implikacemi teorie informace a kybernetiky pro didaktickou metodologii, usilovala o zvědečtění a pozvolna se vracela k experimentálnímu zkoumání výchovných a vzdělávacích jevů.⁴¹⁾ Během 60. let se tak v Československu začalo též navazovat na dřívější výzkumy empirické povahy, které měly ambici využít důkladného pozorování a testování dětské percepce k pochopení toho, kterak dětský divák reaguje na konkrétní vyjadřovací prostředky filmu a jak v závislosti na jejich užití rozumí ději a myšlenkám či vnímá emocionální podněty.⁴²⁾

Podrobné studium toho, jaké závěry žáci vyvozují z konkrétních typů zobrazení dílčích objektů a situací a jaké poznatky či dojmy si odnášejí, se blížilo kognitivním teoriím filmového díla v tom, že usilovalo o pochopení mentálních procesů odehrávajících se během recepce filmu. Klíčovou otázkou, již si pedagogové od poloviny 60. let ve vztahu k filmu a televizi kladli, byla otázka kognitivně psychologická — zajímalo je, jak konkrétně se žáci z audiovizuálního díla učí, jak poznatky strukturují a ukládají a jak jsou schopni je reprodukovat. Od pochopení mechanismů tohoto mentálního procesu si pak slibovali, že bude možné vyrábět takové filmy, které budou informace předávat skutečně didaktickou metodou. Zjišťováním informační hodnoty a informační účinnosti didaktického obrazu se tak začala zabývat různá akademická pracoviště — zejména František Ledvinka na Československé akademii věd a Jaroslav Hnát, vedoucí Kabinetu názorných pomůcek na Filozofické fakultě tehdejší University Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Jedním z klíčových závěrů těchto výzkumů přitom bylo upozornění na nedostatečnou mediální gramotnost žáků. Navzdory masově prosazované koncepci „výchovy uměním“ z 50. let totiž děti i v 60. letech filmový obraz interpretovaly stále poměrně nejistě.

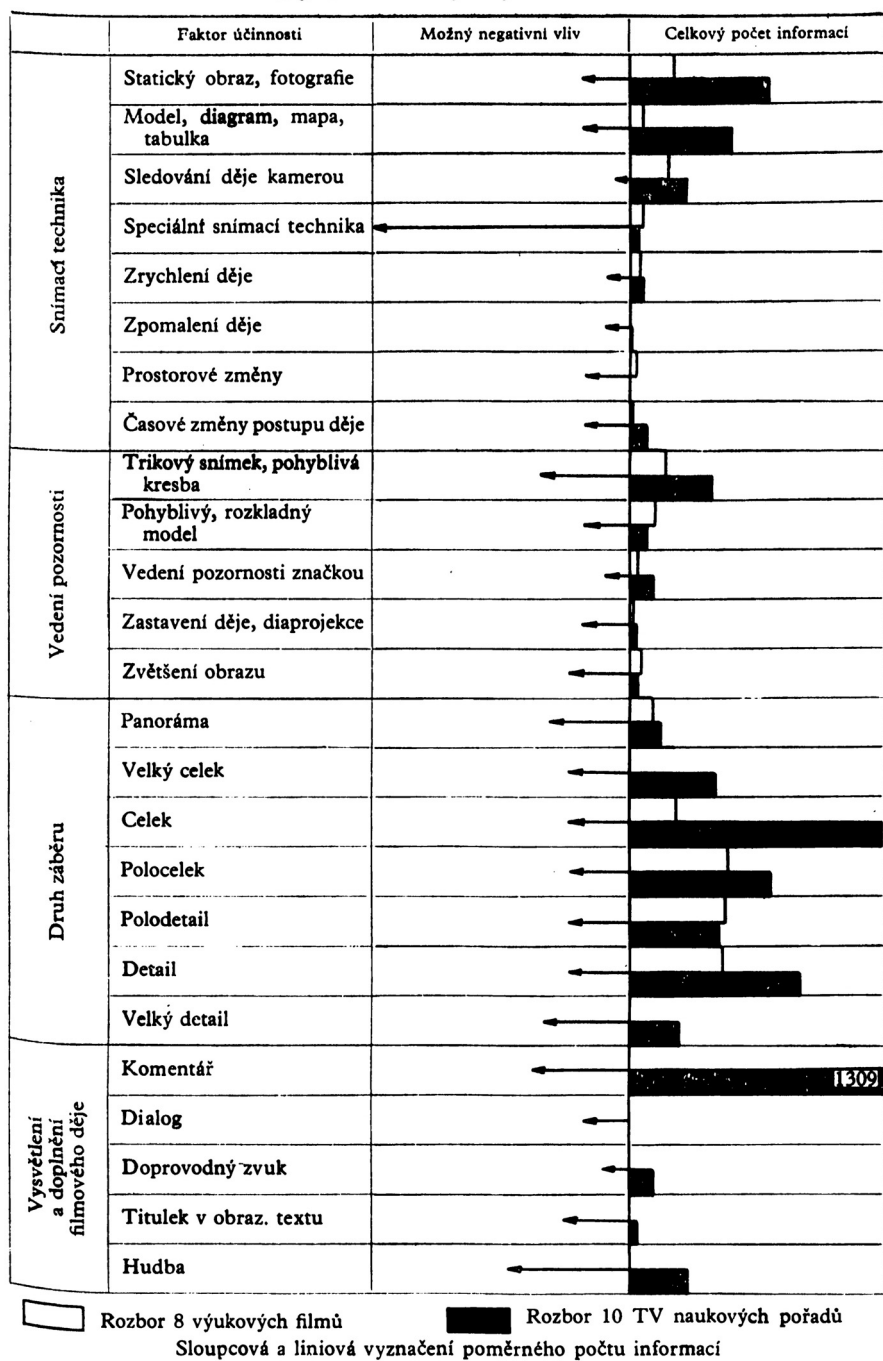
Detailním rozbořením skladby filmů a televizních pořadů a hloubkovými rozhovory s žáky tak například František Ledvinka zjišťoval, jaký didaktický dopad má ztvárnění dílčí informace konkrétním vyjadřovacím prostředkem. Zajímalo jej, zda filmy (pořady) využívají statických obrazů, fotografií, modelů, diagramů, map, tabulek, dokumentárních záběrů, zrychlení či zpomalení děje, prostorových či časových posunů, triků, jak pracují s velikostí záběru (velký celek, celek, polocelek, polodetail, detail), jak dlouhé je trvání záběru, a jak obraz doplňuje zvuk, komentář či hudba. Následně pak spolu s žáky testoval, jak rozumí informaci nesené tím kterým prostředkem a jaký na ně má účinek (srov. obr. č. 1). Za velmi důležité označoval Ledvinka to, jak žáci rozumějí různým filmovým technikám, způsobům snímání a filmovým interpunkčním znaménkům — zda jsou s nimi obeznámeni z dřívější divácké praxe, či zda jsou pro ně nové (a tedy mnohdy matoucí). Konkrétním prostředkům Ledvinka na základě svých pokusů a pozorování přiřazoval různé faktory účinnosti podle toho, jakou látku (přírodovědnou, fyzikální, chemickou aj.) snímek vysvětloval. Jak totiž jeho výzkumy ukázaly, právě neznalost možností filmové řeči totiž vedla k tomu, že žáci špatně pochopili různé logické vztahy.⁴³⁾

41) Srov. např. Martinus Jan Langeveld, Empirický výzkum a utváření teorie v pedagogice. *Pedagogika* 17, 1967, č. 3, s. 313–319. Karel Kasl, Orientace vědeckého zájmu pedagogiky a tendence rozvoje pedagogického myšlení v ČSSR. *Pedagogika* 18, 1968, č. 6, s. 809–814.

42) Vedle Auerswalda viz též František Ledvinka, *Některé problémy školního filmu*. Tábor: [s.n.] 1944.

43) František Ledvinka, Otázky realizace výukových filmů. *Pedagogika* 20, 1970, č. 1, s. 55–71. František Ledvinka, *Audiovizuální prostředky ve vyučovacím procesu*. Praha: Univerzita Karlova 1972.

Tab. 1. Zvyšování účinnosti filmu jeho skladbou



Na příkladu konkrétních scén a záběrů pak jeho hromadná data potvrzovala, k jakým zkreslením dochází, pokud jsou prostředky filmu nevhodně použity. Jedním z těchto ošidných prostředků, tradičně chápaných jako zásadní pomůcka přesnějšího zprostředkování vizuální informace, byl podle Ledvinky filmový detail:

Není-li u detailních záběrů jednotlivých druhů dostatečná časová prodleva, má divák málo času, aby si uvědomil druhovou rozdílnost, vlastnosti dvou druhů někdy spojuje do popisu jediného exempláře. Po obrázku měňavky například rychle následoval obrázek trepky. To vedlo u některých diváků k záměně a spojení znaků obou druhů a k závěru: „Měňavka se pohybuje tak, že víří brvami na povrchu těla.“ Kromě času potřebného ke sledování filmového detailu, který lze prodloužit opakováním, usnadňuje pochopení filmového detailu také prostorové uspořádání předmětů v zorném poli, jejich poměr velikosti, popřípadě srovnání pro pochopení skutečné velikosti. Také při užití filmových detailů je nutno přirovnáním nebo číselným sdělením vytvořit správný pojem o poměrnosti a příčinnosti jevů. Při obrázku lezoucí stonožky, mnohonásobně zvětšené na filmovém plátně, skoro všichni diváci konstatují, že je ve skutečnosti 2 cm dlouhá, jak hlásil komentář. Zvýšeny účinek detailu pohyblivého obrazu filmu může mít i negativní účinek. Například při snímku nejasného obrazu brouka podobného čmeláku si udělal školák závěr, že „čmelák při letu mává mírně i krovkami“, ačkoli z vlastní zkušenosti věděl, že čmelák krovky nemá.⁴⁴⁾

Otázkami pozornosti a paměti ve vztahu k různým postupům audiovizuálního sdělení se z hlediska psychologie dítěte zabýval Jaroslav Hnát. Soustředil se již výhradně na „výukový film“⁴⁵⁾ k němuž přistupoval jako k „soustavě informací, které mohou být za určitých okolností kdykoli a v libovolném počtu opakování předávány dále“.⁴⁶⁾ Hnáta zajímalo, jaké množství informací je vůbec možné filmem předat s ohledem na psychologii dětského diváka. V tomto směru Hnát navazoval na práce slovenského průkopníka pedagogické psychologie, Ladislava Ďuriče, působícího na Pedagogickém ústavu Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě. Ďurič studoval pozornost a praceschopnost žáků během výuky⁴⁷⁾ a Hnát jeho empirická data teoreticky interpretoval ve spolupráci s Katedrou aplikované matematiky Přírodovědecké fakulty UJEP v Brně tak, aby naznačil, jak by měly být informace během filmu dávkovány s ohledem na stoupající a klesající pozornost žáků při projekci (srov. obr. č. 2).⁴⁸⁾ Hnát se nicméně na rozdíl od Ledvinky divákem zabýval

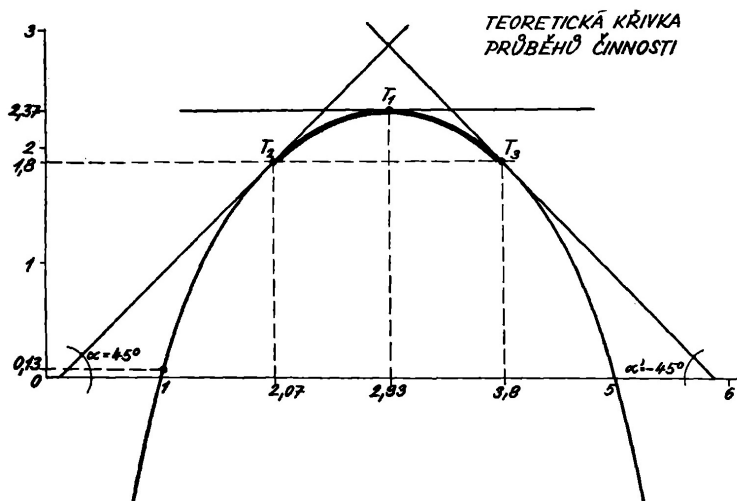
44) František Ledvinka, Otázky realizace výukových filmů, c. d.

45) „Výukovým filmem“ Hnát rozuměl „film zhotovený pro výukové účely“, a to v návaznosti na práce sovětských metodiků populárně-vědeckého a naučného filmu Aleksandra Zguridiho a Borise Altšulera, jimž šlo především o to, aby byl tento typ filmů „podřízen požadavkům učebního plánu“. Jaroslav Hnát, K problematice výukového filmu. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Řada pedagogicko-psychologická 17, 1968, č. 13, s. 55–62. Aleksandr Zguridi – Boris Altšuler, *Klasifikace naučných filmů*. Praha: SPN 1959.

46) Jaroslav Hnát, Výukový film jako nositel učební informace. *Pedagogika* 22, 1972, č. 2, s. 191–196, zde 191.

47) Ladislav Ďurič, *Práceschopnosť žiakov vo vyučovacom procese*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvi 1965. Ladislav Ďurič, Vplyv psychických stavov na praceschopnosť žiakov vo vyučovaní. *Pedagogika* 15, 1965, č. 1, s. 76–89.

48) Jaroslav Hnát, Délka výukového filmu jako pedagogický problém. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Řada pedagogicko-psychologická 20, 1971, č. 16, s. 157–164.



Obr. 2: Průběh pozornosti žáka v čase projekce dle Jaroslava Hnáty. Zdroj: Jaroslav Hnát, Délka výukového filmu jako pedagogický problém, c. d.

spíše na teoretické rovině — sám nedisponoval žádnými empirickými daty o konkrétním publiku a pouze dál posouval a vykládal data získaná jinými pedagogy či psychology. V českém prostředí chtěl aplikovat zahraniční trend zkoumání recipientovy pozornosti a paměti, jehož účelem bylo přispět k tvorbě didaktičtějších audiovizuálních pomůcek.⁴⁹⁾

Motivace, s nimiž pedagogové v průběhu 50. a 60. let ke zkoumání žákovské receptce přistupovali, se proměňovaly a spolu s nimi i cíle, jež měly výzkumy podpořit. Léta padesátá byla obdobím, v němž pedagogové na jedné straně usilovali o institucionalizaci školního filmu coby specializovaného výukového formátu,⁵⁰⁾ na straně druhé zkoumali, jak filmy dostupné v široké distribuci fungují ve výchovně-vzdělávacím procesu. V letech šedesátých, kdy oslabil důraz na širokou výchovnou roli filmu a školní film byl do značné míry osamostatněn a etablován,⁵¹⁾ se pozornost pedagogů přesunula k podrobnějšímu

49) Srov. Július V. Trebišovský, Problémy koncepcie a štruktúry školských filmov. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 5, 1967–68, č. 4, s. 45–49.

50) Po druhé světové válce měl tento proces zaštitit Ústav pro film a diapozitiv, založený roku 1946 a spadající pod Ministerstvo školství a osvěty. Podle původní vize měl Ústav fungovat nezávisle na filmovém průmyslu, a přesto samostatně vyrábět filmy. Nedostatek filmařských zkušeností pedagogů a kompetenční začlenění Ústavu pro úzký film, na němž byl školní film závislý, pod Ministerstvo informací nicméně proces spíše brzdily. K nárůstu výroby školních filmů tak významněji přispěl až vznik Studia populárně-vědeckých filmů v roce 1950, v jehož rámci se postupně etablovala specializovaná sekce zaměřená na školní filmy. Organizace školního, osvětového a uměleckého filmu pro mládež a diapozitivu (14. 8. 1945). NA, f. MŠ, k. 1089. Ústav pro film a diapozitiv. NA, f. MI, k. 215. NA, f. MI, k. 215, složka Ústav pro úzký film.

51) Počet školních filmů v nabídce se postupně neustále zvyšoval. Nedělo se tak však ve prospěch kvality produkce (alespoň ne takové, jakou očekávali pedagogové). Srov. Lubor Knotek, Co brzdí rozvoj školního filmu u nás? *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 2, 1962–63, č. 5, s. 73. Miroslav Biedermann, Jak zlepšit práci se školním filmem? *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963–64, č. 6, s. 89–90. František Smolka, Film z hlediska školního inspektora. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 5, 1966–67, č. 4, s. 63–64. J. V. Trebišovský, Problémy distribúcie školských filmov na Slovensku. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 5, 1966–67, č. 7, s. 112–114.

studiu toho, jak děti při vyučování z filmů získávají konkrétní informace a poznatky. Takto zacílené výzkumy byly chápány jako předpoklad pro stále větší specializaci školního a instrukčního filmu, k jejímuž největšímu rozvoji došlo v 80. letech s nástupem videa.

Mody recepce a koncepce pohyblivého obrazu v rámci pedagogického dispozitivu

Výzkumy žákovské recepce z 50. a 60. let ukazují, že pedagogové vnímali filmovou recepci jako plastický proces, jehož průběh má instituce školy privilegované právo usměrňovat. Přestože se v obou sledovaných dekadách v souvislosti s výzkumy žákovské recepce hovořilo o významné roli filmu ve „výchovně-vzdělávacím“ procesu, je zřetelné, že 50. léta kladla větší důraz na výchovu a 60. léta naopak na vzdělávání filmem. Průzkumy týmu kolem Miroslava Lišky mimo jiné reflektovaly slabší reakce na politickou rovinu zkoumaných filmů a řešení hledaly v zlepšování učitelovy metodické práce. Zkoumání efektivity učení prostřednictvím různých pomůcek, naznačené výzkumy Františka Auerswalda z přelomu 40. a 50. let, ustoupilo v 50. letech stranou i proto, že s rokem 1948 zanikl Ústav pro film a diapozitiv, jež sám Auerswald vedl a v němž se snažil prosadit pedagogicky zaštitěnou výrobu školních filmů. Z Auerswaldových nápadů rozvíjených během třetí republiky se v 50. letech ujalo pouze vydávání *Doprovodných listů ke školním filmům*. V nich učitelé a pracovníci Výzkumného ústavu pedagogického (včetně Lišky) filmy přiřazovali ke konkrétním tématům různých učebních předmětů, doporučovali vhodnou návaznost na konkrétní texty učebnic a čítanek a popisovali vzorovou hodinu s promítaným filmem. Obrat od metodické práce učitele k filmovému textu znamenaly průzkumy Františka Ledvinky a dalších autorů z 60. let. Ledvinka ve filmech identifikoval momenty neporozumění a dezinterpretace a kladl důraz na zlepšování způsobů práce s informací nesenou pohyblivým obrazem při výrobě školních filmů.

V průběhu 50. a 60. let se tak modus žákovské recepce zjevně proměňoval. Oslaboval důraz na výchovně-vzdělávací promítání celovečerních hraných filmů — ty měly sloužit spíše jako doplněk k výuce literatury, dějepisu či estetické výchovy, a posilovala naopak práce se školními filmy nejrůznějších předmětů. Pedagogové 60. let chtěli od filmu větší jednoznačnost. Nevylučovali součinnost různých učebních pomůcek, nicméně nepočítali již s tak širokým kompendiem jako jejich předchůdci. Školní film VODNÍ ENERGIE Josefa Pinkavy měl například podle metodik z roku 1955 rozvíjet téma Energie vodního toku, zpracované též v učebnici *Fyzika pro sedmý postupný ročník*. Učitel měl v rámci hodiny dále pracovat s modely a obrazy vodních kol, turbin, obrazem turbogenerátoru a jiných zařízení a z časopisu *Mladý technik* použít mapky „Stavby komunismu“ a „Stavby socialismu“. Po promítání měl učitel podle učebnice nakreslit na tabuli náčrtek vodního díla, shrnout poučku o výpočtu energie vodního toku, doplnit aktuální informace o výstavbě vodních děl, načerpané z denního tisku, a na základě článků v časopisu *Sovětská věda — matematika a fyzika* připomenout, že v budování přehrad Československo následuje sovětský vzor.⁵²⁾ Film, učebnice, dobové odborné i popularizační časopisy i denní tisk se díky omezenému rejstříku témat dobové ideologie a centrálně řízené výrobě mohly ve své vý-

52) Vlasta Záleská (ed.), *Doprovodné listy ke školním filmům. Sešit 1*. Praha: SPN 1955, s. 25–26.



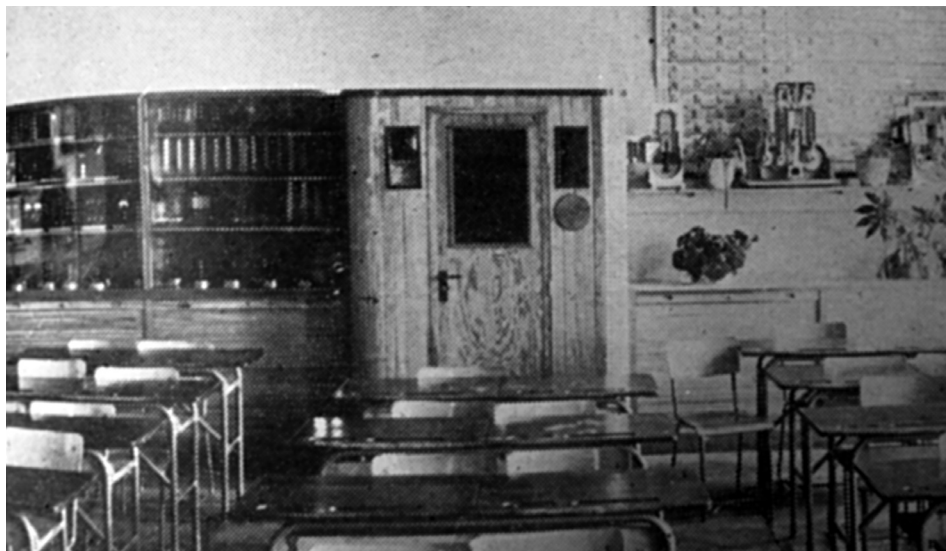
Obr. 3: Školní projektor ve třídě na Pokusné škole měšťanské ve Zlíně, 30. – 40. léta. Zdroj: Stanislav Vrána – Josef Císař, *Deset let pokusné práce na měšťanských školách ve Zlíně*. Zlín: Pokusné školy 1940.

chovně-vzdělávací funkci dobře vzájemně doplňovat. Oproti tomu na počátku 60. let již praxe učitele Rudolfa Albrechta ze základní školy v Olomouci-Povlu dokládá, že šikovný a samostatný učitel si namísto široké soustavy pomůcek vystačil s krátkým filmem či jeho částí a vlastním výkladem. V případě snímku *VÁHY A JEJICH UŽITÍ* Albrecht nepotřeboval pracovat se špatně zpracovanou prostřední částí. Pomocí systému zadní projekce byl schopen film zakrýt tabulí ve chvíli, kdy již přecházel do dle něj „nepoužitelné“ části, využít tento čas k vlastnímu výkladu a nákresům, a zase jej odkrýt v závěrečných sekvencích. U snímku *JAK ŽIJE KVĚT TULIPÁNU* dovoloval Albrechtovi tento systém zase zastavit dle jeho názoru celkově dobrý film ve chvíli, kdy si chce s žáky sám sestavit květní diagram.⁵³⁾ Vedle těchto postupů se stále častěji prosazovaly tzv. filmové smyčky (nazývané též prstence), tedy zhruba pětiminutové i kratší filmy, které znázorní jen určitý vymezený úsek látky, faktograficky, bez nutnosti úvodu a závěru, který by vyžadoval samostatně fungující formát. Od práce se smyčkami si učitelé slibovali flexibilnější začlenění filmu do výuky.⁵⁴⁾

Žádné jiné učební pomůcky nevěnovali pedagogové tolik metodické pozornosti jako filmu a zkoumání žákovské recepce jim mělo napomoci k definování specifických strate-

53) Kolektiv, *Moderní pomůcky ve škole. Sborník zkušeností učitelů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1964.

54) Miroslav Biedermann, Jak zlepšit práci se školním filmem? *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 3, 1963–64, č. 6, s. 89–90. Miroslav Němeček, Filmová smyčka jako názorná pomůcka. *Učební pomůcky ve škole a v osvětě* 4, 1964–65, č. 2, s. 1–4.



Obr. 4: Kabina na školní projektor umístěná za třídou, 60. léta. Zdroj: Vlastimil Čihák – Bohuslav Vacek (eds.), *Vyučování a moderní vyučovací pomůcky. Zkušenosti ze tří mladoboleslavských škol*. Praha: Středočeský KNV 1964.

gii jeho začlenění do výuky. Navzdory autoritativním podmínkám, jež tradičně vytváří instituce školy, panovaly mezi pedagogy obavy z nestálosti významu pohyblivého obrazu. Z těchto obav se v 50. a 60. letech rozvinuly dvě dobově podmíněné tendence, jak onen nestálý význam žádoucím způsobem „ukotvit“.⁵⁵⁾ Ani jedna z nich nepředpokládala, že by film byl svébytný formát, který může v pedagogickém dispozitivu fungovat samostatně. První, typická pro 50. léta, byla motivována ideovými prioritami socialistické výchovy a směřovala ke snaze orámovat film množstvím didaktických postupů (přípravným čtením za domácí úkol, úvodem, besedou, navazujícími úkoly) a zakomponovat jej do systému dalších učebních pomůcek. Promítání tak bylo zdůrazněno jako zvláštní událost a filmová zkušenost se měla rozprostřít do širšího kontextu vyučování. Tendence druhá, typická pro léta šedesátá, naopak specifická filmového promítání coby události stírala, eliminovala medialitu filmu a směřovala ke snaze zanořit film coby dílčí sekvenci, „smyčku“, fragment, do proudu vyučování, v němž klíčovou roli hraje sám učitel. Film nejenže oslabil svou vazbu na další pedagogické nástroje a postupy, ale potlačil také svou přirozenou materialitu. Přílišná zjevnost filmového aparátu se zdála pro vzdělávací proces rušivá a učitelé tíhli k jeho odsouvání ze třídy do promítací kabinky za lavicemi (srov. obr. 3 a 4).⁵⁶⁾ Výzkumy žakovské recepce v tomto ohledu poukazují na dvě výrazné, dobově příznačné strategie, jejichž prostřednictvím se pedagogický diskurs vypořádával s problematickým médiem filmu — na jedné straně rozprostírání pedagogického do veřejného v ob-

55) Tyto tendence je třeba chápat jako dva póly ohraničující škálu různých variant konkrétních vyučovacích praktik.

56) Vlastimil Čihák – Bohuslav Vacek (eds.), *Vyučování a moderní vyučovací pomůcky. Zkušenosti ze tří mladoboleslavských škol*. Praha: Středočeský KNV 1964.

dobí důrazu na ideologický výklad filmu, na straně druhé zanořování filmového do pedagogického v období důrazu na informační potenciál filmu ve výuce.

Studie je součástí řešení projektu GA ČR č. 15-03538S; Děti, mládež a socialismus v českých zemích (1948–1970).

Lucie Česálková je výzkumnou pracovnící Národního filmového archivu. Působila jako odborná asistentka Ústavu filmu a AV kultury FF MU v Brně, v Národním filmovém archivu vedla edici a oddělení výzkumu. Zabývá se primárně dějinami českého nonfikčního a dokumentárního filmu, dějinami uvádění filmu a filmové recepce. Vedle řady časopiseckých studií (*Illuminate*, *Film History*, *The Moving Image*) a kapitol v knihách publikovala monografii *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let* a editorsky připravila či spolu-připravila několik kolektivních monografií (např. spolu s Pavlem Skopalem *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*; samostatně *Film, náš pomocník. Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let* aj.).

Citované filmy:

Akademik Pavlov (Akademik Ivan Pavlov; Grigorij Rošal, 1949), *Čuk a Gek* (Čuk i Gek; Ivan Lukinskij, 1953), *Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1949), *Hrnečku vař* (Václav Bedřich, 1953), *Jak žije květ tulipánu* (Jaroslav Novotný, 1960), *Kazimíři* (Die Störenfriede; Wolfgang Schleif, 1953), *Mladí mičurinci* (Fedor Kaucký, 1954), *Na obzoru plachta bílá* (Bělejet parus odinokij; Alexandr Rou, 1937), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1949), *Odvážná školačka* (Pervoklassnitsa; Ilja Abramovič Frez, 1948), *Olověný chléb* (Jiří Sequens, 1953), *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949), *Váhy a jejich užití* (Břetislav Urban, 1958), *Vodní energie* (Josef Pinkava, 1953), *Vstanou noví bojovníci* (Jiří Weiss, 1950), *Zocelení* (Martin Frič, 1950), *Život v květech* (Mičurin; Alexandr Dovženko, 1948).

SUMMARY

Moving Image and Socialist Pupil*Film Reception Research within the Pedagogical Dispositif in the 1950s and 1960s*

Lucie Česálková

No other teaching tool received as much teacher's methodical attention as film, and examination of pupils' reception should help teachers to define specific strategies for its integration in teaching. Despite the authoritative conditions traditionally created by school institutions, teachers were concerned about the instability of the meaning of moving image. These fears in the 1950s and 1960s created a series of research into children's film reception within a pedagogical dispositif. The present study analyzes how the school's institution responded to political assignment under the conditions of state socialism, and, as a result, modulated the dominant modes of pupil's film reception. It shows that educators have developed two strategies for anchoring the meaning of the moving image, considered as instable. Neither of them predicted that the film could work independently in the pedagogical dispositif. The first one, typical for the 1950s, was motivated by the ideological priorities of socialist education and aimed at framing the film with a number of didactic practices (preparatory reading for homework, introduction, discussion, follow-up tasks) and incorporating it into a system of other teaching aids. The screening was highlighted as a special event and the film experience should spread to the wider context of teaching. The second tendency, typical of the Sixties, on the contrary, the specificity of film screening as an event wiped out, eliminated the film's mediality, and aimed at endeavoring the film as a partial sequence, a "loop", a fragment, to the stream of teaching in which the teacher plays a key role. The pupils' reception in this regard points to two distinctive strategies, through which the pedagogical discourse cope with the problematic medium of the film — on the one hand, spreading the pedagogical into the public in the period of emphasis on the ideological interpretation of the film, on the other, the embedding of the film into the pedagogical in the period emphasising the information potential of the film in the classroom.

key words: film reception, child audience, pedagogical dispositif, educational film, state socialism

klíčová slova: filmová recepcie, dětský divák, pedagogický dispozitiv, školní film, státní socialismus

Psaní scénářů je jako architektonické kreslení

Rozhovor s Jakubem Żulczykem

Jakub Żulczyk je polský scenárista a spisovatel s bohatou profesní minulostí. Psal například povídky a fejetony do magazínů Elle či Playboy, krátce také moderoval televizní pořad o hip-hopu. Ve třiačtyřiceti letech debutoval románem *Zrób mi jakąś krzywdę... czyli wszystkie gry video są o miłości* (*Ubliž mi... aneb všechny videohry jsou o lásce*). Jeho zatím nejúspěšnější knihou je román *Ślepnąc od świateł* (*Oslepující záře*) o drogovém dealerovi z Varšavy, podle kterého vznikla na televizi HBO šestidílná minisérie. Rozhovor nejen o tom, jaké to je přecházet od psaní knih k televizní scenáristice, vznikl na pilotním ročníku brněnského festivalu Serial Killer, kam Jakub Żulczyk přijel jako tvůrce seriálu UČITEL.

— — —

Než začal vznikat seriál UČITEL, byl jste především spisovatelem a publicistou. Jaké to bylo poprvé pracovat na televizním scénáři?

Byla to skvělá zkušenost. Uvědomil jsem si, že to dokážu, že pro to mám cit. Navíc mě to bavilo. Najednou jsem psal příběh, který mohli všichni sledovat, místo aby jej pouze četli. Od toho se odvíjelo i moje tvůrčí nadšení, byly to všechno celkem základní věci. Dodnes beru jako privilegium, že jsem kreativně činný v několika různých

oblastech a mohu přecházet od jednoho k druhému. Práce na scénáři a práce na románu se od sebe velmi liší. Psaní románu se více podobá malbě, zatímco psaní scénáře je spíše jako architektonické kreslení.

Co jste se při přechodu k televizní scenáristice musel naučit?

Několik věcí. Jednak jsem se učil psát pro televizi, což vyžaduje specifický přístup. Když píšete román, čtenáři si děj představují. Když píšete scénář k televiznímu seriálu, diváci jeho děj sledují na obrazovce. A ještě důležitější je, že scénář píšete pro produkční tým. Není to umělecké dílo, jako například román. Spíše je to dokument, podle kterého poté vznikne film nebo seriál. Je to především nástroj pro ostatní tvůrce. Musíte se proto naučit upozadit svoje ego. Důležité také je, že nad svým dílem nemáte úplnou kontrolu. Vždy přijde chvíle, kdy jste nuceni scénář odevzdat někomu dalšímu, přestože to celé byl původně váš nápad. Další podstatná věc je, že když píšete román, vždy máte možnost jej posléze vydat, ať už tak či onak. Ale se scénářem nikdy nevíte, jestli jej vůbec někdo natočí. Projekt může být zrušen dva dny před natáčením, nebo dokonce i v jeho průběhu. A když k něčemu takovému dojde, scénář si pak nikdo nepřečte. Vlastně ne-

znám nikoho, kdo by četl jakékoli scénáře. Jen scenáristy, kteří chtějí zjistit, jak se to dělá. To byl i můj případ, četl jsem například scénář ke KMO-TROVI nebo NELÍTOSTNÉMU SOUBOJI Michaela Manna. Nikdy předem nevíte, jestli uspějete, nebo ne. To bylo to hlavní, s čím jsem se musel srovnat.

Se spoluscenáristkou Monikou Powalisz jste s prvotním nápadem na UČITELE oslovili producenta Wojciecha Bockenheima z televize TVN. To bylo v roce 2011...?

Myslím, že v roce 2012. První sezóna UČITELE se pak začala natáčet v roce 2014. Fáze vývoje trvala několik let ne proto, že bychom tak dlouho psali scénář, ale protože došlo k několika vynuceným pauzám. Nevěděli jsme, co se seriálem bude. Scénář jsme měli připravený asi rok, jenže v TVN se nedokázali rozhodnout, jak s ním naložit. Nakonec kontaktovali televizi Canal+, kde nařídili scénář zkrátit. Třináct epizod jsme tak museli přepsat na deset epizod.

Jak projekt ovlivnil Wojciech Bockenheim? Snažil se vám v rané fázi nějak radit?

Wojciech byl z nás všech nejzkušenější, takže projekt ovlivnil výrazně. Byl naším mentorem. Naučil nás přemýšlet o příběhu v těch správných souvislostech. Zároveň byl z UČITELE nadšený, což se ukázalo být velmi důležité. Od samého začátku věřil, že se to může povést. Dokonce ani já jsem v to nevěřil tak, jako on. Wojciech zároveň posunul příběh více směrem ke kriminální zápletce. Měl za to, že vyprávění pak bude atraktivnější.

Takže počítal s tím, že vyšetřování vraždy diváky od úvodního dílu takzvaně zaháčkuje s tím, že budou mít o důvod víc seriál sledovat. Vás zajímala spíše společenská rovina příběhu? Nebo postavy? Z jakého úhlu jste se na příběh díval?

Na ničem jsem tvrdohlavě netrval, chtěl jsem hlavně, aby UČITEL vznikl. Měl jsem nějakou vlastní představu a finální výsledek se jí do znač-

né míry podobá. Nebylo to tak, že bych se zaměřil na jeden konkrétní aspekt a ten obsesivně prosazoval. Pracovali jsme na příběhu, jako kdyby to byl živý organismus. Snažili jsme se po celou dobu držet při zemi. Bavili jsme se o postavách, o tom, jak se zachovají a co se jim stane. Teoretické diskuze jsme prakticky nevedli, dokonce ani když jsme se rozhodovali, jak naložit s kriminální rovinou příběhu. V opačném případě by to celé ve finále vyznělo falešně. A myslím, že i diváci by poznali, že jsme si pro některé věci vědomě připravovali půdu. K tomu musí dojít samo od sebe.

Když jste začali připravovat druhou sezónu, už jste na psaní scénáře neměli tolik času. Do roka muselo být pokračování hotové. Všiml jsem si, že mezi scenáristy druhé řady se nově objevili Wojciech Bockenheim a Bartek Ignacziuk. Byl v tomto případě jejich přínos zásadnější?

Rozhodně. Tentokrát to byl Wojciech, kdo přišel s prvotní představou, jak by měl seriál pokračovat. A kolem jeho nápadu jsme vystavěli celou druhou sezónu. Přizvali jsme k sobě Bartka, který předtím dlouho pracoval jako reklamní režisér a před nedávnem dokončil svůj filmový debut. Protože nás tlačil čas, potřebovali jsme novou krev, nové nápady a potřebovali jsme pracovat rychle.

Došlo při psaní scénáře k nějakým změnám? Jak jste si rozdělovali práci a organizovali, kdo si co vezme na starost?

Na tom jsme se domluvili na začátku. Vymysleli jsme příběh, abychom věděli, o čem bude a co se v něm stane. Co budou podnikat hrdinové, kam směřuje děj a jaké jsou jeho vrstvy. Když jsme tohle všechno měli, rozdělili jsme si jednotlivé epizody.

Do jaké míry jste na psaní scénáře pracovali kolektivně?

V případě první sezóny jsme si s Monikou rozdělili epizody do konkrétních scén a i scény jsme si rozdělili a následně jsme se domluvili, kdo si vezme které scény na starost. Pak jsme to po sobě

navzájem přepisovali. Co se týče druhé řady, tam jsme si rozebrali celé epizody. To byl zároveň ten největší rozdíl. Scénář musel být dříve hotový, a když jsme každý pracovali zvlášť, měli jsme větší šanci to stihnout.

Takže v první sezóně jste s Monikou napsali všechny díly společně.

Ano, všech deset dílů. Tedy třináct v té původní verzi. Pokud jde o další autorské zásluhy, ve druhé sezóně jsem navíc fungoval jako script doctor. Přepisoval jsem po ostatních jejich scénáře.

UČITEL je koprodukce televizí Canal+ a TVN. Kromě toho bude mít letos na HBO premiéru minisérie ŚLEPŃAC OD ŚWIATEŁ (BLINDED BY THE LIGHTS), která je adaptací vašeho románu. Byla pro vás zkušenost s HBO v porovnání s Canal+ nějak odlišná?

Bylo to jiné, protože v případě UČITELE jsem byl smluvně vázaný k TVN. Pracovali jsme v rámci našeho týmu a výsledky jsme reportovali do Canal+. S HBO jsem byl v přímém kontaktu neustále. Ne proto, že by každá z televizí fungovala odlišně, ale proto, že každý ze seriálů vznikl za trochu jiných, specifických podmínek. K UČITELI byli režiséři najati až poté, co byly scénáře hotové — na první sezóně pracoval jeden režisér, ve druhé sezóně se střídali dva. V případě BLINDED BY THE LIGHTS jsme spolu s režisérem Krzysztofem Skoniecznym od samého začátku tvořili soudržnou nerozdělitelnou jednotku. Měli jsme jasnou dohodu: Je to moje kniha a jeho seriál a na scénáři budeme pracovat společně. A od počátku jsme měli velmi přesnou představu, jak by měl seriál vypadat. V tomto smyslu se naše kolaborace více blížila práci na filmu než na televizním seriálu.

Jak televize HBO promlouvala do vývoje seriálu? Dostávali jste připomínky, komentáře? Chtěli po vás, abyste něco pozměnili?

Měli řadu připomínek. Televizní stanice mají vždy důležité slovo. Je to koneckonců jejich prá-

vo, protože jsou to oni, kdo projekt objednávají a platí. Bylo by od nich nezodpovědné a hloupé, kdyby se tohoto svého práva vzdali. I když jsme připravovali druhou sezónu UČITELE, byli jsme s Canal+ v neustálém kontaktu a od začátku jsme diskutovali o tom, jak bude seriál pokračovat a kam se bude vyvíjet. Radili jsme se s nimi. A s HBO jsme postupovali stejně. Pořád jsme byli ve spojení s producentem, neustále jsme stanici posílali drafty scénářů, a tak dále. To se dělo zcela běžně a je to přirozené. První sezóna UČITELE byla v tomto směru výjimečná, protože v Canal+ od nás dostali něco, co již bylo svým způsobem hotové. Jediné, co po nás chtěli, bylo, abychom scénář zkrátili, ale to bylo dobré rozhodnutí.

Dotýkáme se otázek souvisejících s kreativní svobodou. Z vašich odpovědí jsem pochopil, že zásahy televizí nechápete jako ohrožení své tvůrčí svobody. Seriál vnímáte jako kooperativní projekt, ke kterému by se měly vyjadřovat obě strany, je to tak?

Otázka je, co myslíme uměleckou svobodou. Protože když například píšu román, mám sice určitou uměleckou svobodu, ale současně mám zodpovědnost ke svým čtenářům. Co je to tedy přesně umělecká svoboda? Jak už jsem říkal předtím, když píšete po televizi, píšete spolu s ostatními a zároveň píšete pro ostatní. To je to hlavní. Nemyslím, že umělecká svoboda je v tomto případě ten správný termín, protože se nebavíme o svobodě ve smyslu, že si můžete dělat všechno, co se vám zlíbí. Protože když si budete dělat, co se vám zlíbí, bude to vzhledem k ostatním nezodpovědné. Je to spíše otázka pozice, ve které se nacházíte. Pokud na nějakém projektu zastáváte kreativní pozici, potřebujete mít určitý prostor — nápady vyžadují prostor a vy byste jej měli dostat. To máme na mysli, když hovoříme o umělecké svobodě. Představíte například televizi svůj nápad a oni vám řeknou: „Možná to nebude příliš populární, ale líbí se nám to, je to zajímavé.“ Pak víte, že jednáte jako partneři a že vás berou vážně. Současně to ale znamená, že když přijдете se špatným nápadem, dají vám to stejně tak vě-

dět. Nikdy jsem ale neslyšel námitku: „Je to špatný nápad, protože to není dostatečně divácké, nikoho to nebude zajímat.“ Říkali mi: „Je to špatný nápad, protože něco takového už tu bylo.“ To podle mě není cenzura, to je konverzace. Když hovoříme o uměleckém vyjádření, znamená to být brán vážně jako někdo, kdo přichází s nějakým nápadem či vizí. A v takovém případě ano, placené televize jsou místem, kde vás berou vážně.

Ptal jsem se na to i proto, že když se umělci pracující pro placené televize, jakou jsou HBO nebo Netflix, k této spolupráci veřejně vyjadřují, často si pochvalují velkou míru umělecké svobody, obzvlášť v porovnání s broadcastovými či veřejnoprávními stanicemi.

Podle mě diváci sledují HBO nebo Netflix, protože chtějí vidět něco, co ještě neviděli. Proto tyto stanice podporují odvážné věci. Domnívám se, že když přijdete s dobrým nápadem, který navíc zapadá do určité koncepce, televize vás nechá dělat, co chcete. Je to o důvěře. Jedním z mých oblíbených seriálů je RICK A MORTY. Dokážu si představit, že když ten seriál televizi nabízeli, lidé ze stanice si zřejmě uvědomovali, že je to šílený, občas dokonce nepřijemný animák. Ale že jej zároveň nemůžete jakkoli cenzurovat, protože pak by se z něj vytratila jeho podstata. A když má dobrý producent na stole nápad, rozpozná i jeho podstatu.

Dosud jsme se bavili o seriálech velkých nadnárodních televizí. Zdá se, že v zemích, jako je Polsko nebo Česká republika, jsou tyto seriály prakticky jedině, kterým se daří získávat dobré kritické ohlasy a zároveň mezinárodní uznání. Co ale seriály, se kterými přichází polská veřejnoprávní televize TVP? Jak se jim daří držet krok?

Je to různé. Například pár let zpátky vznikl na polské veřejnoprávní televizi seriál ARTYŚCI (UMĚLCI), který měl u kritiků velký úspěch. Byl to seriál o divadle, za kterým stála slavná divadelní režisérka Monika Strzępka. A podle toho, co vím, TVP se do budoucna plánuje více zaměřit na

tento typ kvalitnějších, umělecky ambicióznějších produkcí. Vyrábí toho docela hodně. Přišli například s historickým seriálem CZAS HONORU, který se odehrává během druhé světové války a pojednává o Varšavském povstání. Nedávno udělali seriál o známé polské zpěvačce z 20. a 30. let. Oba tyto seriály byly velmi oblíbené. Placené televize si sice spojujeme se seriály, na kterých si tvůrci udělají jméno, ale televizní trh v Polsku se rozrůstá a konkurence přibývá ze všech stran, stejně jako na celém Západě.

Zmíněné rozrůstání televizního trhu bývá občas přirovnáváno k závodům ve zbrojení, především pokud jde o soupeření velkých stanic, jako jsou HBO a Netflix, které se snaží přijít s čím dál nákladnějšími produkcemi a do původní tvorby dávají čím dál více financí. Panují tak obavy, že televizních seriálů bude příliš, nebo že si ani ty dražší seriály nedokáží najít dostatečně velké publikum. Je to něco, o čem jako scenárista přemýšlíte?

Snažím se na takové věci nemyslet. Strachovat se z budoucnosti není příliš produktivní. Vždy se musíte přizpůsobit tomu, co se kolem vás děje. Samozřejmě tu jsou určité tendence a trendy. A v určitou chvíli množství nových seriálů poklesne. Momentálně je ale sledování televize největší masovou zábavou. A ještě nějakou dobu to tak bude. Pokud jde například o Netflix, množství původní tvorby, kterou produkují, je jejich největší předností. Stojí na tom celý jejich model: zaplatíte měsíční poplatek, a kdykoli si Netflix pustíte, vždy narazíte na něco nového. Chtějí se stát tím jediným místem, na které zamíříte, když chcete sledovat seriály, filmy a dokumenty. A pro řadu lidí to tak skutečně je, sledují pouze Netflix. Ale abyste něčeho takového mohli dosáhnout, musíte toho hodně vyrábět. Protože vždy tu máte rodinu, děti se dívají na něco jiného, manželka sleduje něco jiného. Některé stanice se snaží tuto strategii následovat, jiné, jako HBO, vyrábějí menší množství kvalitnějšího obsahu. Nemyslím si ale, že by jeden z kanálů zcela ovládl trh, konkurence je potřeba.

Přes otázku televizního publika a jeho preferencí se nakonec vraťme zpět k UČITELI. Motiv chlapíka, který z velkého města přichází do malé vesnice, je v současné televizní produkci populární, například i v některých českých veřejnoprávních seriálech (VZTEKLINA, RAPL). Připadá mi to jako dobrý způsob, jak oslovit diváky z větších měst, kteří se mohou identifikovat s protagonistou, ale i diváky z venkova, kteří zase znají prostředí, v němž se příběh odehrává. Je to něco, o čem jste ať už vy, nebo celý tým při tvorbě seriálu uvažovali?

Určitě jsme to tak nevymýšleli s cílem, aby seriál sledovalo více diváků. To se nikdy neděje vědomě. Vzpomínám si, že na úplném začátku byl motiv návratu do maloměsta. Monika navrhla, že hrdina by mohl být válečný veterán z Afghánistánu, a já řekl: „Pojďme z něj udělat učitele.“ Můj poslední román také vypráví příběh muže, který se vrací do malého města, kde vyrůstal, ale teď jej nikdo nepoznává. S motivem návratu pracuji rád. Víím, že je to oblíbená konvence, ale mně vyhovuje a myslím, že má velký potenciál. A připadá mi, že ani po UČITELI a své poslední knize jsem ji zcela nevyčerpal. Jednou budu znovu vyprávět podobný příběh.

To je něco, co scenáristé nebo autorští režiséři často říkávají, že v podstatě vypráví jeden a ten samý příběh znovu a znovu, pochopitelně s menšími či většími obměnami.

Pro mě to ale není ten samý příběh. Existuje omezený počet kombinací a navíc tu jsou ustanovené určité žánry a konvence. Ale vždycky samozřejmě jejich prostřednictvím můžete říct něco nového. Můj názor je, že člověk přestává být originální ve chvíli, kdy svoji originalitu začíná řešit. Když se pokoušíte být originální, můžete se snadno chytit do pasti hloupých nápadů. Nemusíte být originální, to je chybné uvažování. Na originalitě příběhu nezáleží, pokud nejde přímo o plagiát. Nejdůležitější je podle mě schopnost navázat s divákem emocionální pouto. Sdělovat mu věci, o kterých na určité úrovni ví, ale přímo si je neuvědomuje. Když si diváci zvyknou na to, co sle-

dují, začnou se s postavami identifikovat a mohou mít pocit, že do určité míry je příběh o nich a jejich zkušenostech a zážitcích. K tomu přitom není třeba být realistický. Lze toho dosáhnout v science-fiction nebo ve fantasy. Stačí si vzpomenout na původní HVĚZDNÉ VÁLKY ze 70. let, kde sice vidíte provázky, za které všechno visí, vidíte, že všechno je z papíru a kartonu, ale stejně ten příběh sledujete, protože jeho hrdinové jsou pro vás uvěřitelní. Chápete, že tenhle chlapík se zamiluje do princezny a že tamten chlapík má zase problémy se svým otcem. Jsou to univerzální věci. Když se vám podaří navázat takový vztah s divákem, je to to vůbec nejdůležitější.

Ondřej Pavlík

Příprava II. programu ČST v archivních materiálech

II. program Československé televize (ČST) zahájil své pravidelné vysílání 10. 5. 1970.¹⁾ Tento den se stal důležitým milníkem v dějinách československých médií, neboť šlo o počátek prvního vícekanálového televizního vysílání na našem území. Cesta k tomu, aby diváci měli poprvé možnost volby ze dvou televizních programů národní televize, ale trvala téměř 12 let.

Československá televize zahájila své pravidelné vysílání na prvním programu v roce 1953. Vzhledem k rychlému nárůstu počtu koncesionářů²⁾ se televize záhy stala klíčovým masovým sdělovacím prostředkem se zásadním propagandistickým potenciálem. V prvních letech vysílání nicméně Československá televize i přes rostoucí zájem diváků značně zaostávala za vývojem televizního média v dalších evropských zemích, a to

jak ve vztahu k technicko-materiálním otázkám, tak v otázce programové nabídky³⁾. Na počátky přípravy II. programu měl proto zásadní vliv přeshraniční dosah signálu televizních stanic sousedních zemí, především Rakouska a západního Německa.⁴⁾ Příjem zahraničních televizí v pohraničních oblastech představoval v tehdejší Československu problém jak technický, tak především politický, protože určitý divácký segment mohl sledovat televizní obsah nekonvenující s ideologií KSČ a zároveň měl možnost programové alternativy. Tyto problémy se ÚV KSČ rozhodl v roce 1960⁵⁾ vyřešit tím, že byl vedení ČST zadán primárně politický úkol na rozšíření televizního vysílání o druhý program.⁶⁾ Hlavním cílem byl odklon diváckého zájmu od zahraničního vysílání, ale zároveň šlo o důležitý krok ve vnější

1) K zahájení vysílání došlo 9. 5. 1970 vysláním zahajovacího programu pro zainteresované pracovníky ČST a funkcionáře na uzavřeném okruhu.

2) Interní publikace ČST: Přehled vývoje TV koncesí 1953–1980. Praha: Československá televize 1981.

3) Vladislav Čejchan: Televize — Druhý program. *Film a doba* 14, 1968, s. 428–434.

4) Zpráva o pronikání zahraničního televizního vysílání na území ČSR a o současném stavu rozvoje Čs. televize. Archiv ČT, Materiály vládní komise pro výstavbu televize 1958–1959, sign. Ve1, inv. č. 72, k. 16.

5) Úplné prvopočátky přípravy II. programu však můžeme zasadit již do roku 1958, kdy byly v kompetenci Vládní komise pro výstavbu televize učiněny první kroky v rozšiřování vysílací sítě ČST s přihlédnutím k možnému budoucímu zavedení druhého programu a barevného vysílání. Viz Vládní komise pro výstavbu televize, r. 1955–1959. Archiv ČT, sign. Ve1, inv. č. 72, k. 17.

6) Usnesení ÚV KSČ o stavu a nových úkolech ČT a jejích vztazích k ostatním institucím. Archiv ČT, sign. Ve1, inv. č. 233, k. 29.

prezentaci Československé televize jako progresivní instituce.

Dvanáctileté období přípravy II. programu mezi lety 1958–1970 můžeme rozdělit podle klíčových mezníků na tři fáze, od roku 1958 do konce roku 1964, od roku 1965 do září roku 1968 a nakonec od října 1968 do května 1970. První fáze se nese v duchu počátečního časového harmonogramu směřujícího k zahájení vysílání II. programu již v roce 1965, který byl součástí zadání ÚV KSČ. V tomto období bylo učiněno několik kroků v oblasti plánování výstavby vysílací sítě II. programu a souvisejících technických otázek, značně provizorní podmínky Československé televize. Nicméně absence přiměřených investic ze strany státu, způsobené také kolabujícím ekonomickým plánem III. pětiletky, vyústily v zakonzervování přípravy II. programu v rovině plánování a vnitroinstitucionální diskuze. Plán určující zavedení II. programu do roku 1965 časově kopíruje také primární plán výstavby prvního účelového objektu⁷⁾ — televizního studia na Kavčích horách — ve kterém se počítalo i s kapacitami pro programovou předvýrobu II. programu a technickým zázemím pro zajištění dvou paralelních vysílání. Když výše zmíněné politicko-ekonomické souvislosti v roce 1962 vyústily v zastavení výstavby Kavčích hor, mělo to likvidační dopad i na první fázi přípravy II. programu.⁸⁾ V prosinci 1964 proto Komise pro výstavbu televize posouvá datum zahájení vysílání II. programu o pět let, na 9. května 1970, tedy na den 25. výročí osvobození Československa vojsky Rudé armády⁹⁾.

Tato edice předkládá dva koncepční návrhy II. programu, jež jsou ilustrativní pro druhou a třetí fázi přípravného období. Od roku 1965 až do roku 1967 můžeme ve vztahu k II. programu mluvit především jako o období vnitroinstitucionálních diskuzí, nicméně praktických kroků v konkrétní přípravě bylo stále uděláno velice málo. Dosavadní příprava II. programu je definována především postupnou výstavbou samostatné vysílací sítě¹⁰⁾ a řešením souvisejících technických a ekonomických problémů.

První část edice představuje koncepci¹¹⁾ předloženou tehdejším programovým náměstkem ŮŘ ČST a později prvním ředitelem II. programu Zdeňkem Noháčem na jaře 1967, která svědčí o celkové svízelných možnostech tehdejšího rozvoje ČST. Zároveň předkládá některé odvážné návrhy řešení, které mohly najít odraz v realitě velice obtížně, jako na příklad šíření signálu II. programu z dopravních letadel, které měly kroužit nad městskými aglomeracemi. Můžeme v ní proto sledovat střet předloženého záměru a tehdejších realizačních možností ČST, který je symptomatický pro celou přípravu II. programu.

Tento dokument je ale také prvním ucelenějším návrhem programové koncepce II. programu a jeho vztahu k majoritnímu I. programu, což představuje zásadní krok. Uvažme, že do zahájení vysílání II. programu zbývají v době jeho předložení pouhé tři roky, nicméně otázka programového obsahu, dramaturgické koncepce a celkové organizace vícekanálového vysílání v rámci instituce byla dosud potlačena. Zde je navržena jako

7) Zásadním negativním vlivem byla i skutečnost, že Československá televize měla po celé období přípravy II. programu k dispozici jen nevyhovující a technicky špatně vybavené prostory, které byly i lokačně roztroušeny v řadě objektů.

8) Perspektivní plán výstavby II. tel. programu v ČSSR r. 1964. Archiv ČT, sign. Ve1, inv. č. 1106, k. 131.

9) Tamtéž.

10) Do této doby dospěla Československá televize k rozhodnutí o oddělení vysílacích frekvencí I. a II. programu, přičemž pro vysílání II. programu bylo nutné vybudovat vlastní síť vysílačů a retranslačních zařízení. Výsledkem měl být kvalitnější signál II. programu, který měl sloužit i pro budoucí barevné televizní vysílání, nicméně jeho dosah byl geograficky značně omezen a vyžadoval na straně diváků také investice do kompatibilních přijímacích zařízení.

11) II. program ČST — koncepce, předpoklady zajištění. Archiv ČT, sign. Red, 1170, k. 119.

východí jednoduchá a skladebně značně neflexibilní koncepce protiprogramu čerpající ze zahraničního vzoru, který se jevil jako aplikovatelný na československé prostředí.¹²⁾ Až do roku 1968 ale neexistoval žádný samostatný organizační útvar II. programu, který by návrhy koncepce rozvíjel. V rámci instituce ČST otázka druhého programu spadala primárně do kompetence programového náměstka ÚŘ ČST jako jedna z částí jeho pracovní agendy.

Ke vzniku samostatné redakce II. programu došlo v důsledku politických událostí roku 1968 až k 1. 10. 1968.¹³⁾ Šéfredaktorem se stal PhDr. Vladimír Kovářik, CSc., a většina členů tehdejší redakce II. programu přešla z populárního televizního magazínu *Barevné dny*.¹⁴⁾ Se vznikem samostatné redakce můžeme hovořit o začátku poslední, nejdynamičtější fáze přípravy II. programu, která vrcholí slavnostním zahájením jeho vysílání v květnu 1970. Tato edice přináší jako druhý materiál koncepci II. programu z jara 1969,¹⁵⁾ ve kterém můžeme sledovat posun v organizaci vícekanálového vysílání směrem k pojetí II. programu jako kanálu v alternativním skladebním postavení a ekonomicky rovnocenným vůči I. programu v rámci instituce ČST.

Pro přípravu II. programu v tomto ani ne dvouletém období mezi podzimem 1968 a jarem 1970 je klíčových několik faktorů, které jsou v materiálu z jara 1969 naznačeny. První z nich představuje politický vývoj po srpnu 1968. V tomto období se stranický dohled zaměřil především na probíhající televizní vysílání a pracovníky, kteří se na

něm podíleli. Vzhledem k tomu, že II. program byl stále připravován, stal se platformou pro řadu z těch, kteří byli z politických důvodů přesunuti tzv. „mimo obrazovku“.¹⁶⁾ V důsledku toho se pod redakcí II. programu začal utvářet velice zajímavý tvůrčí kolektiv, který měl možnost působit s relativní tvůrčí svobodou. Druhým faktorem byl omezený dosah vysílacího signálu II. programu. Pro období po roce 1970 byl předpokládán pouze ve velkých městech, tedy že cílová divácká skupina bude mezi vzdělanější vrstvou obyvatel s vyšší náročností na vysílaný obsah, a tito diváci budou mít zároveň po celou dobu možnost sledovat i I. program. Toto spojení vylučovalo na II. programu uvádění repríz z I. programu (za účelem dosažení nezbytné divácké sledovanosti) a vyprofilovalo ho jako především premiérový kanál s důrazem na kvalitu produkce.

Třetím faktorem, který určil podobu programové výroby II. programu, byly omezené personální, prostorové i technické kapacity alokované II. programu v rámci ČST. Pro dosažení dostatečného objemu programové předvýroby se redakce II. programu rozhodla využít velice moderní producentův přístup. Na rozdíl od I. programu, který pracoval se stálými výrobními štáby, si II. program najímal na jednotlivé projekty externí výrobní štáby systémem nabídky a poptávky u dalších subjektů, např. FS Barrandov nebo Krátkého filmu.¹⁷⁾ Výrobní štáby byly sestavovány individuálně na základě scénáře, odhadu rozpočtu i výrobního plánu a po ukončení výroby pořadu byly znovu rozpuštěny. Systém se ukázal jako vy-

12) Důvod pro zahraniční inspiraci je pochopitelný — vlastní zkušenost s vícekanálovým televizním vysíláním mít televizní pracovníci nemohli, jedinou možnost představovaly dostupné studijní materiály a později, v rámci činnosti samostatné redakce, krátké zahraniční stáže.

13) Rozhodnutí ÚŘ z r. 1968. Archiv ČT, sign. Ve1, inv. č. 1252, k. 147.

14) *Barevné dny* byl publicistický televizní cyklus natáčený v letech 1967–1968, většina jeho dílů je v archivu nedochovaná. Jednalo se dramaturgicky prokomponované pestré publicistické pásmo často vznikající na určité jednotné téma.

15) II. program — návrh koncepce, organizace, program. zajištění = materiál pro vedení ČST, Archiv ČT, sign. Red, inv. č. 1702, k. 243.

16) Bylo jim znemožněno podílet se na probíhajícím vysílání, ale nebyl jim ukončen pracovní poměr s ČST. Viz Jarmila Cysařová, Československá televize a politická moc 1953–1989. *Soudobé dějiny* 9, 2002, č. 3–4, s 531.

17) Zápis porady redakce II. programu 22. 4. 1969. II. program, Archiv ČT, sign. Red, inv. č. 2256, k. 300.

soce efektivní, protože dokázal vytvořit konkurenční prostředí, které motivovalo jednotlivé štáby k co největší časové i finanční hospodárnosti při realizaci zakázky.

Pracovníci redakce II. programu dokázali ve spolupráci s dalšími subjekty uvést z programového hlediska do chodu druhý vysílací kanál v rekordním čase několika měsíců a zároveň dosáhnout vysoké sledovanosti a odezvy na vysílaný obsah. V nastaveném duchu bylo redakci II. programu umožněno působit jen velmi krátce. Po několika reorganizačních zásazích ze strany vedení ČST, kdy bylo např. literárně-dramatické vysílání odděleno a začleněno pod I. program, byl samostatný útvar II. programu zrušen výnosem náměstkyně Mileny Balašové ke konci roku 1972¹⁸⁾.

Jana Čížkovská

18) Zpráva o prověrkce provedení likvidace II. programu ÚTS Praha. Archiv ČT, sign. Red, inv. č. 1171, k. 119.

Druhý program Čs. televize (Koncepte a předpoklady jeho zajištění) — březen 1967

Vytvoření druhého paralelního programu Čs. televize se stává stále naléhavějším úkolem nejen naší televize, ale celé československé kulturní politiky. Skutečnost, že ČSSR má už přibližně 2 a půl milionu televizních koncesionářů, staví po této stránce Čs. televizi na jedno z předních míst v Evropě i ve světě. Znamená to, že každodenně sleduje program Čs. televize několik milionů diváků, kteří však nemají možnost výběru a většinou mohou buď jediný program ČT sledovat, nebo televizor vypnout. Přitom je jasné, že zájmy a záliby tak velkého množství televizních diváků jsou velice diferencované a že i sebe lépe promyšlený jediný program nemůže uspokojit rozdílné a často i protichůdné požadavky. Po této stránce zaostává ČT za světovým vývojem. Tak např. v Sovětském svazu existují již dnes tři základní paralelní programy, přičemž ještě v tomto roce, kdy bude k 50. výročí VŘSR uvedeno v Moskvě do provozu nové velké televizní centrum Ostankino, počítá sovětská televize se zavedením celkem šesti programů. Polská televize zahájí II. program v roce 1968. Televize NDR buduje nové centrum v Berlíně a připravuje zahájení II. programu na rok 1970. Rovněž ve většině západních zemí existují již — a to už delší dobu — nejméně dva programy. Nejde přitom jen o velké státy jako Velká Británie, Francie, Itálie, NSR, nýbrž i o země značně menší, než je ČSSR, jako např. Finsko nebo Rakousko.

Na území ČSSR je v pohraničních oblastech možný příjem signálu zahraničních televizí (SSSR, NDR, Polska, ale také Rakouska I. a II. a NSR I. a II.). To znamená, že někteří naši občané zde mají k dispozici tři programy, z toho jen jeden československý — a v případě příjmu rakouského nebo západoněmeckého signálu — další dva ideologicky namířené proti ČSSR.

I když zřízení a zajišťování dvou paralelních programů vyžaduje pochopitelně značné investice materiální a velké vynaložení dalších hmotných a tvůrčích sil, neváhají nikde takové prostředky pro televizi uvolnit.

Dnes už je ve světě mimo jakoukoliv pochybnost, že současný i budoucí život moderní společnosti v období vědecko-technické revoluce ovládají — především ve smyslu *ideologickém* — masově komunikační prostředky, z nichž daleko nejúčinnější a nejvlivnější je televize. Proto také každá investice, vložená do rozvoje televize, je vysoce rentabilní nejen z hlediska ekonomického, ale zejména z hlediska politického.

Televize vyvolala v život celou řadu nových odvětví v průmyslu a národním hospodářství (např. výzkum, vývoj a výroba televizních přijímačů, studiových a přenosových zařízení, snímácích elektro-

nek, zařízení spojové techniky a zařízení televizních vysílačů, rozvoj nových technologií ve sklářství v souvislosti s výrobou obrazovek a snímacích elektronek, zřizování opravářských služeb divákům v působnosti orgánů místního hospodářství atd.). Tím se podílí na vytváření nových pracovních příležitostí, jako např. na Slovensku zřízení závodů na Oravě¹⁾ a v jiných místech.

Národohospodářský přínos, vyplývající z existence televize, lze doložit např. i rozdílem mezi výrobní cenou televizorů a cenou maloobchodní, který reprezentuje v průběhu deseti let řádově několika miliardové částky ve prospěch národního důchodu.

Politický význam ideového působení televizního programu jako názorného masového informátora, organizátora, který soustavně a každodenně ovlivňuje masy a je schopen je účinně a operativně mobilisovat v určitém směru, je dnes u nás mimo jakoukoliv diskusi.

Vzhledem k objektivně poznané maximální účinnosti televize jako prostředku *výchovy, propagandy* a masového šíření kulturních hodnot, jímž se dosahuje *demokratizace* kultury, přísluší televizi nepochybně v každém státním organismu zvlášť významné místo a postavení. Je nutno litovat, že naše kulturní politika dosud vycházela — a jak se zdá, stále vychází — ze situace, jaká byla před vznikem a rozvojem televize. Je to patrné z toho, že značné finanční a investiční prostředky jsou najednou vynakládány např. na různá osvětová zařízení problematičtějšího dosahu nebo na dotace některým umělecky méně kvalitním divadlům, která nejsou rentabilní ani ekonomicky, ale ani kulturně politicky, zatímco instituce s tak velkou společenskou působivostí, jako je televize, zápasí ještě ve čtrnáctém roce své existence s nezákladnějšími potížemi technickými, prostorovými a výrobními a musí se ustavičně vyrovnávat se stavem trvalého provizoria.

Nebylo by jistě správné jakkoliv podceňovat význam ostatních kulturních oblastí a zařízení, která si uchovávají svou společenskou funkci, oprávněnost nebo nezbytnost i při maximální telefikaci našeho státu. Ale komplexní pohled na celou kulturní frontu musí jasně rozlišit postavení každého jednotlivého kulturního prostředku a hlediska jeho konkrétního společenského vlivu. ÚV KSČ již ve svém usnesení „O stavu a nových úkolech Československé televize“ v květnu roku 1960 ukázal na mimořádně významnou společenskou úlohu televize a označil ji za „jedinečný prostředek a jeden z nejdůležitějších nástrojů výchovy lidu“. V tomto duchu uložil také příslušným státním orgánům a kulturně politickým institucím, aby televizi prakticky pomáhaly při plnění jejich odpovědných a náročných úkolů. Přestože strana i nadále a vždy znovu ve svých usneseních a při projednávání kontrolních zpráv o jejich plnění zdůrazňovala toto mimořádně významné postavení televize v naší společnosti, žádná podstatná změna v praktické kulturní politice příslušných státních úřadů se neprojevila. O tom lze uvést řadu konkrétních dokladů. Tak například v usnesení ÚV KSČ z roku 1960 byl vysloven požadavek zahájit vysílání druhého programu pro oblast středočeského vysílače do konce roku 1965. V tomtéž ustanovení ÚV KSČ bylo také výslovně konstatováno, že „toto další rozšiřování televizního programu bude především závislé na vývoji prostorových, technických a provozních podmínek“. Přesto, že základním předpokladem pro zavedení druhého programu bylo dokončení I. etapy výstavby televizního studia na Kavčích horách, byla v roce 1962 již započatá výstavba na neurčito zastavena. (Nebyla také provedena účinná opatření pro přípravu výstavby vysílačů II. programu). Mimo jiné také proto muselo předsednictvo ÚV KSČ v březnu 1965 znovu konstatovat „vážené zaostávání v technickém a provozním vybavení Čs. televize, které se dostalo do rozporu s rychlým nárůstem rozsahu televizního programu, i s nároky na kvalitu vysílání, a uložilo příslušným orgánům řadu úkolů pro urychlenou výstavbu televizních středisek a zlepšení technického vybavení televize“. I když předsednictvo ÚV KSČ ve svém

1) Tesla Orava, závod na výrobu televizních přijímačů.

usnesení z března 1965 zdůraznilo, že „realizace těchto opatření je nutným předpokladem pro rozvoj televize, zejména pro zavedení druhého programu a barevné televize“, zůstává Čs. televize i nyní, v roce 1967, v situaci, kdy není spolehlivě technicky, ekonomicky ani provozně zajištěn plynulý chod jediného programu. Naplnění a nerespektování usnesení stranických orgánů se projevuje nejen v oblasti materiálně technické, ale i v oblasti kulturně politické.

Jediným reálným východiskem z této trvale neútěšné objektivní situace naší televize budou konkrétní opatření, která závazně uloží příslušným orgánům řešit tuto situaci televize zásadním přerozdělením finančních a investičních prostředků v celé kulturně politické oblasti, a to podle skutečného společenského významu jednotlivých zařízení a institucí.

Bez takového zásadního řešení by bylo zavedení druhého programu tím více neodpovědné, protože už celý dosavadní vývoj ČT byl provázen ustavičnou improvizací, se kterou je nutno nejen v zájmu televize, ale v zájmu celé společnosti co nejdříve skoncovat. (Na tomto nic nemění skutečnost, že ČT sama může určité procento prostředků získat svou vlastní činností (reklama, propagace, export pořadů, sázky Mates²⁾ a konečně zvýšení koncesionářského poplatku.)

Pro posouzení reálných podmínek k zavedení druhého programu Čs. televize je třeba přihlédnout především k třem hlavním hlediskům:

- 1) politické a kulturní poslání II. programu
- 2) materiálně technické předpoklady jeho zavedení v oblasti působnosti Čs. televize
- 3) materiálně technické předpoklady zavedení II. televizního programu v oblasti působnosti jednotlivých rezortů mimo televizi.

1) Politické a kulturní poslání druhého programu ČT

Chceme-li určit, jaké poslání má mít paralelní program Čs. televize ve své cílové podobě, /bude se rozvíjet postupně od omezených oblastí dosažitelného signálu směrem k pokrytí maxima plochy státního území a také jeho rozsah, vyjádřený v počtu vysílacích hodin, bude vzrůstat jen postupně/, musíme vycházet především z psychologie televizního diváka a z jeho předvídatelných požadavků. V přítomné době se tyto požadavky projevují především v nárocích na možnost výběru, a to zejména v takových programových typech, které zajímají určitou část televizních diváků. Jestliže například vysílá ČT operu, musí počítat s tím, že značná část diváků nemá o takový pořad zájem, stejně jako jiní diváci, zejména např. ženy, nemají zájem o přenos sportovních utkání. Z tohoto hlediska se jeví naléhavá potřeba druhého programu, který by soudobě vysílal pořady zcela jiného typu než program první — např. proti opeře zábavný magazín, proti sportovnímu utkání televizní hru nebo hraný film. Vystává zde tedy požadavek, aby druhý program byl vytvářen na zásadách protiprogramu, čímž by televize vyšla do značné míry vstříc různorodým a diferencovaným zájmům a zálibám svých diváků. Na tomto principu byl až dosud také vytvářen např. druhý program sovětské televize. Vzhledem k poměrně vysoké všeobecné kulturní úrovni našeho obyvatelstva, která je výsledkem historických tradic, pokládáme za pochybný názor, že by první program ČT měl být tzv. „lidový“ a druhý pro „náročné“ diváky. Toto hledisko může být platné pro země, kde taková základní diference z důvodů sociálních skutečně existuje. V ČSSR se však projevuje v minimální míře. I když ji nelze zcela popřít, nebylo by správné řešit tento problém v rámci druhého programu, nýbrž tak, že by pořady náročnějšího charakteru měly být zařazovány v pozdější večerní době, příhodně pro užší okruh diváků.

2) Zkratka Malého Televizního Sázení, šlo o televizní loterii.

Stejně tak by bylo pochybné vytvářet druhý televizní program jako nástroj pouze výchovně vzdělávací, jestliže jsme si vědomi toho, že i v cílovém řešení bude druhý program omezen co do teritoriálního pokrytí i časově na večerní dobu, jak je tomu ve většině zahraničních televizí. /Vysílání druhého programu v denní době je ekonomicky naprosto neúnosné./ Nelze opomenout okolnost, že i barevná televize bude realizována na druhém programu a vysílána převážně ve večerních časech./

Zavedením druhého programu se potenciálně rozšíří vysílací plocha i pro vzdělávací pořady, jejichž účinnost je však maximální teprve tehdy, jestliže je může sledovat maximum diváků. To ovšem prakticky znamená, že vzdělávací pořady musí být šířeny vysílači prvního a nikoliv druhého programu.

Tentýž fakt musí být respektován i v úvahách o účelném řešení proporcionality a diferenciací programu slovenského národního okruhu.

Všechny nezbytné propagandistické zřetely musí být obsaženy v pořadech nanejvýš atraktivních a divácky zajímavých, jak to také odpovídá zásadám účinné agitace. Prodej televizorů, umožňující příjem druhého programu, ještě více uvolní divákům — zejména v pohraničních oblastech ČSSR — přístup ke sledování i ideologicky nepřátelských programů, jimž lze čelit jen maximálně přitažlivým programem naší televize.

Z této úvahy logicky vyplývá, že druhý televizní program ČT je třeba zásadně koncipovat na principu protiprogramu, to znamená, že oba paralelní programy ČT budou poskytovat co nejdiferencovanější výběr a poskytovat tak divákům co nejširší možnosti všestranného uspokojování jejich zájmů.

Zkušenosti z celého světa ukazují, že nikde se otázka výuky neřeší druhým, nýbrž teprve třetím /specializovaným/ programem.

Oba paralelní programy ČT musí být vytvářeny na základě jednotné kulturně politické programové koncepce, ale každý z nich vlastní skladbou, přičemž by skladba jednoho programu byla v zásadě koordinována se skladbou programu druhého. Pořady pro oba programy ČT by pak byly — jak z důvodů kulturně politických, tak i výrobně-ekonomických, vytvářeny týmiž televizními producenty, což by zároveň umožňovalo zvýšenou reprizovatelnost pořadů a vyšší programovou efektivnost.

Bude třeba úplněji využívat potenciálních programových zdrojů — nákup filmů a záznamů v zahraničí, dabink, exploatace archivů, čs. filmu, mobilizace kulturního zázemí mimopražských studií.

Zřízení druhého programu na základě jednotné koncepce a společné výroby poskytne Čs. televizi možnost politicky co nejúčinnější a přitažlivé programové tvorby, která bude moci být v daleko širším měřítku předem plánována a poskytne jí zároveň i možnost daleko operativněji a aktuálněji než dosud reagovat na veškeré vnitropolitické a mezinárodní události. Je však nezbytně nutné počítat s tím, že počáteční fáze vysílání druhého programu bude mít charakter převážně experimentální a zkušební, a to jak v programové tvorbě, tak v ověřování dosahu televizního signálu jednotlivých vysílačů, a že teprve získané poznatky dají potřebné předpoklady pro stanovení definitivního rozsahu druhého programu a jeho podoby.

2/ Materiálně technické předpoklady zavedení II. programu v oblasti působení Československé televize

Všechny politické důvody mluví pro to, aby vysílání II. programu bylo v ČSSR zahájeno co nejdříve a aby pokud možno od samého počátku /tedy už v prvních etapách/ byl II. program dostupný především v oblastech největšího soustředění obyvatelstva. Čs. televize pokládá za nutné zahájit II. program k 25. výročí osvobození Československa, tj. 9. května 1970, a to minimálně v oblastech Prahy a středních Čech, Bratislavy a západního Slovenska, Ostravy a severní Moravy.

Současný stav rozvoje materiálně technické základny ČT, včetně dosavadních představ o jejím vývoji v nejbližší budoucnosti, však neskýtá seriózní záruku pro možnost zahájit vysílání druhého pro-

gramu v dohledné době. Příčina tkví v tom, že předpokládaná výstavba nových televizních středisek v Praze a Bratislavě /prvních etap/ neřeší všechny základní kapacity, nezbytné pro nerušený chod výroby televizního programu.

a/ Aby mohlo být zahájeno vysílání druhého programu v roce 1970, alespoň z hotových záznamů, musejí být do té doby v Praze a v Bratislavě uvedena do provozu nová odbavovací pracoviště, která budou přechodně fungovat vedle dosavadních, která budou odbavovat první program. /Podle plánu výstavby televizních středisek mohou být tato pracoviště v roce 1969 v Bratislavě a v roce 1970 v Praze do provozu uvedena./

Protože do Ostravy bude zajištěno dálkové spojení, nepočítá se s tím, že by z Ostravy bylo třeba odbavovat paralelně oba programy.

b/ Pro programové krytí potřeb druhého programu v Praze a Bratislavě je nezbytné nejpозději od počátku roku 1968 zajistit výrobu přiměřeného množství pořadů takového charakteru, které by si i při pozdějším využití zachovaly neztenčenou hodnotu /pořady umělecké, dramatické, hudební zábavná díla a pořady pro děti, zejména čerpající z klasických zdrojů domácích i světových a zachovávající si trvalou hodnotu. Tyto pořady ovšem mohou být vyráběny od roku 1968 jen v existujících kapacitách, které jsou nedostatečné i pro dosavadní provoz jednoho programu. Je proto nanejvýš nutné, aby ČT získala nejpозději do konce roku 1967 především doplňkové prostorové kapacity pro filmovou výrobu. Takové kapacity lze získat např. převedením některých méně využitých kapacit Čs. filmu /Krátký film, studio Hostivař/. K tomu potřebné kapacity zvukov výroby lze zajistit patrně adaptováním dalších vhodných prostorů a dovozem zařízení ze zahraničí.

Kromě toho bude nutné nejpозději v roce 1968 zabezpečit další nákup jednak zařízení pro magnetický záznam obrazového signálu /videomagnetofony/ a z nich nejméně dvě jednotky instalovat do přenosových vozů, jednak záznamové zařízení telerekordink 35 mm pro trvalý záznam. Zároveň bude nutné zabezpečit do konce roku 1969 náležitou obnovu dnes už zastaralého parku přenosových vozů. Jde minimálně o nákup 1 vozu v r. 1968 ze zahraničí a 1 vozu v r. 1969 domácí výroby /Tesla/. Dále bude třeba zajistit z dovozu kompletní vybavení filmové laboratoře na zpracování 16mm filmu a zabezpečit jeho montáž v nových prostorách, které bude nutno zajistit mimo dosavadní prostory televize.

Protože v ČSSR neexistuje a není ani předvídaná výroba profesionálních filmových projektorů na 16mm i 35mm film a protože se Čs. televizi nepodařilo přesvědčit výrobce /Meopta Přerov/ o potřebě těchto zařízení, bude buď nutné uložit výrobci, aby tento úkol v nejkратší době splnil a zařadil jej do svého výrobního programu, nebo bude nezbytné všechna tato zařízení získat dovozem ze zahraničí. Právě tak je nutné počítat se získáním filmových zvukových i němých kamer pro oba formáty, včetně reportážních synchronních magnetofonů, mikrofónů, stříhacích stolů pro němý i zvukový film, trikových a titulovacích zařízení, přenosných osvětlovacích těles, kvalitních lepiček a zejména potřebného množství kvalitního filmového i magnetického materiálu /surovin/ dovozem z KS.

S tím neoddělitelně souvisí i nutnost přidělit Čs. televizi další prostory, které by si ČT provizorně adaptovala na střížny, filmové projekce, filmové archivy, archivy magnetických záznamů, sklady surovin, kamer a pomocného zařízení.

Před Čs. televizi stojí dále neodkladný úkol zabezpečit nejen pro druhý, ale i pro první program nezbytné kapacity pro zpravodajství, publicistiku a dokumentární tvorbu urychlenou modernizací dosavadních provizorií, zejména ve studiu Měšťanská beseda. Je to úkol tím svízelnější, že tuto modernizaci bude nutné uskutečňovat postupně při plném nepřerušném provozu, protože tato důležitá programová oblast není podle dosavadních projektů v prvních etapách výstavby nových středisek na

Kavčích horách i v Mlýnské dolině vůbec uvažována. Původní podklady vycházely totiž z toho, že do doby zahájení II. programu budou už vybudovány potřebné kapacity v nových televizních střediscích.

Přerušením výstavby došlo nejen k posunu v časovém harmonogramu, ale pro mnohé orgány se stalo zajištění dalších výrobních kapacit pro Čs. televizi úkolem „příliš vzdáleným“.

Dnes je ovšem nezbytné projekční přípravu dalších etap výstavby Kavčích hor a Mlýnské doliny /k vytvoření definitivních kapacit i pro zpravodajství a publicistiku/ urychlit tak, aby výstavba mohla být zahájena nejpозději v roce 1969.

Jen paralelní výstavbou definitivních kapacit pro všechny programové složky černobílé televize je možno neekonomičtěji řešit disproporce v materiálně technické základně ČT.

Těmito neodkladnými úkoly, jejichž plnění podmiňuje reálnou možnost zahájení II. programu ČT v roce 1970, se nepochybně stává řízení celé výstavby ještě složitějším a požadavek účelné komplexnosti se stává podmínkou, bez které by byl celý úkol nezvládnutelný. Proto se jeví účelným zřídit v ČT funkci generálního komisaře pro výstavbu, vybaveného pravomocí zástupce ústředního ředitele ČT a schopného nést plnou a nedělitelnou odpovědnost za celostátní výstavbu studií ČT.

Přes velký význam všech uvedených materiálně technických předpokladů bude rozhodujícím faktorem kádrové a profesionální zajištění těchto úkolů. ČT zde musí vynaložit všechny síly k tomu, aby svým pracovníkům reálně zabezpečila možnost soustavného zvyšování odborné kvalifikace s cílem dosažení vysoké profesionality a potřebné úrovně moderního zařízení na všech stupních pracovního procesu. Vzhledem k četným problémům, které ustavičně vznikají ve spolupráci odborných, středních i vysokých škol s televizí, bylo by potřebné v době co nejkratší ???, zda by i Čs. televize neměla — podle příkladu vyspělých světových televizních organizací — uvažovat o zřízení vlastní školy pro nejdůležitější specifické profese, dané technologií tvorby a výroby televizního programu.

3/ Materiálně technické předpoklady zavedení II. televizního programu v oblasti působnosti jednotlivých rezortů mimo Čs. televizi.

Další úkoly, podmiňující zavedení II. programu, připadají zejména Ústřední správě spojů, ministerstvu těžkého průmyslu, ministerstvu školství, ministerstvu stavebnictví a ministerstvu zahraničního obchodu. Podrobný materiál o těchto úkolech byl zpracován Ústřední správou spojů s Čs. televizí, projednán ve Vládní komisi pro výstavbu televize a 18. 5. 1966 předložen vládě. Protože řada navržených opatření nebyla dosud zajištěna a k otázkám zabezpečení II. programu byly v poslední době na nejvyšších stranických místech vysloveny některé nové názory ve smyslu nutnosti urychlit zahájení II. programu, je nutno pro přehlednost znovu ukázat na nejzávažnější problémy zajištění této výstavby.

a/ V oblasti působnosti ÚSS jde o základní úkol zabezpečit úplné pokrytí území ČSSR televizním signálem prvního programu do r. 1970 /zejména na Slovensku dosahuje procento pokrytí necelých 60 %/ a zajistit šíření II. programu vybudováním samostatné sítě vysílačů a radioreléových tras tak, aby v cílovém řešení, nejpозději do roku 1974 /dosud předpokládaný termín byl rok 1978/, bylo celé území ČSSR pokryto kvalitním signálem II. tv. programu. Náročnost tohoto úkolu a jeho rozsáhlost vyžaduje, aby byla uvážena spoluúčasť specializovaných zahraničních firem a projektových kanceláří na jeho plnění. Přechodné období by mohlo být řešeno experimentem, který se úspěšně osvědčuje v USA, totiž umístěním tv vysílače v dopravním letadle, jehož výkon by zajistil pokrytí převážné většiny území Čech a Moravy. Obdobným způsobem by bylo možno řešit situaci na území Slovenska. Šlo by tedy o zajištění dvou vysílačů z dovozu a trvalé přidělení dvou letounů typu IL-18. Zatímco všechny dosažité úvahy o druhém programu počítají přechodně s omezenými okruhy dopadu signálu kolem Prahy, Bratislavy a Ostravy a tedy poměrně ohraničeným množstvím diváků, znamená toto řešení reálnou

možnost pokrýt veliká území s miliony obyvatel. Tyto investice by měly mimo tento prozatímní účel i trvalý význam strategický a bylo by jich posléze možno použít případně i pro zavedení třetího, pouze výukového programu. Kromě toho bude nezbytné zásadně vyřešit problém zcela nedostatečných projektových kapacit v rezortu ÚSS³⁾, jak Čs. televize už několik let naléhavě požaduje, aby jak výstavba spojových zařízení, tak televizních středisek byla projekčně zajištěna a mohla být plynule realizována.

b/ Ministerstva těžkého průmyslu se týká potřeba zajištění kvalitních, světovým parametrem odpovídajících zařízení pro výrobu televizního programu /studiových a přenosových — obrazových, zvukových a filmových/, veškerých spojových zařízení vysílacích i přenosových, moderních, spolehlivých televizních přijímačů vlastní výroby, umožňujících volbu dvou televizních programů. V obdobném rozsahu a kvalitě je nutno zajistit zařízení pro barevnou televizi. Pro veškerá spojová zařízení je možnost přenosu barevného signálu určující kritérium kvality.

c/ V rámci působnosti ministerstva školství jde zejména o tři důležité úkoly: První spočívá ve skutečně progresivním řešení telefikace škol, která svou dnešní úroveň zaostává za stavem, jenž by odpovídal rozvoji telefikace v ČSSR a který si žádá velkorysého moderního a zásadního řešení. Druhým úkolem je zajistit edici potřebných učebnic, publikací a speciálních pomůcek pro vyučování s pomocí televize. S tím souvisí také úkol pro ministerstvo kultury a informací, aby řešilo otázku vydavatelského oprávnění pro Čs. televizi. Třetím úkolem ministerstva školství je maximálním porozuměním a úsilím vyhovět potřebám Čs. televize v praktickém usměrňování koncepce přípravy a výchovy televizních pracovníků všech stupňů odborné kvalifikace, zejména z hlediska účelné změny osnov a zabezpečení kvalifikovaných učitelů na středně odborných i vysokých školách. To se týká zejména Střední umělecko-průmyslové školy v Praze, Střední odborné školy v Čimelicích, Vysokého učení technického AMU a FO při Karlově univerzitě v Praze a při Komenského univerzitě v Bratislavě. Kromě výuky v denním i dálkovém studiu je nezbytné, aby ministerstvo školství věnovalo zvýšenou pozornost novým formám odborného postgraduálního a paturitního studia v souladu s potřebami televize.

d/ V působnosti ministerstva stavebnictví se jeví jako zvlášť naléhavé, aby pro potřebu výstavby všech objektů, zabezpečujících vysílání druhého televizního programu, jmenovitě vysílačů, retranslačních tras a nových televizních středisek, byly aktivizovány příslušné stavební podniky ve všech krajích republiky. Především je nutno zajistit stavební kapacity pro paralalení výstavbu jednotlivých etap televizních středisek v Praze a v Bratislavě.

e/ Ministerstvo zahraničního obchodu se bude podílet na zabezpečení zahájení a rozvoje druhého programu dovozem speciálních zařízení, která čs. průmysl nevyrábí buď vůbec, nebo v nedostatečné kvalitě. Pro zabezpečení tohoto úkolu bude rozhodující také maximální porozumění pro poměrně značné devizové nároky, které tato výstavba vyžaduje, jak ze strany ministerstva, tak zejména ze strany Státní plánovací komise.

f/ úkol zavedení II. programu a rozvoje ČT je úkolem komplexním, který se dotýká téměř všech řídicích a výkonných orgánů našeho národního hospodářství. Jeho splnění závisí především na podpoře vlády republiky a rozhodující měrou na pozitivním přístupu Státní plánovací komise, ministerstva financí, příslušných národních výborů, zejména v Praze a Bratislavě, podniků místního hospodářství a dalších rezortů a organizací. K účelné koordinaci a kontrole plnění dílčích úkolů jeví se potřebné vedení celé této akce svěřit zvláštní komisi, vybavené dostatečnými pravomocemi. Protože jde o úkol

3) Ústřední správa spojů.

především politický, měli by i členy této komise být jak zplnomocnění představitelé zainteresovaných rezortů a organizací, tak významné osobnosti našeho politického a vědeckého života.

Zřízení takovéto komise je naléhavě nutné zejména po zkušenostech s omezenými možnostmi bývalé Vládní komise pro výstavbu televize, a také proto, že nyní již po delší dobu sleduje sice některé obdobné úkoly Státní komise pro techniku, ovšem jen z hledisek technicko-ekonomických.

Na rozvoj Čs. televize negativně působí řada vnějších vlivů /např. že je nucena dodržovat všechny celostátní vyhlášky a předpisy, určené především pro usměrnění průmyslové činnosti, že sama nemá možnost získat potřebné projektové, vývojové a výrobní kapacity pro výstavbu a udržování provozu svých studií, že v ČSSR není dosud jediný závod, který by uspokojoval komplexně všechny potřeby televizních provozů ve všech pěti střediscích ČT, že limitované devizové prostředky řádově vůbec neodpovídají objektivním potřebám, které lze ověřit prostým srovnáním se zahraničními televizemi atd./.

Tato situace nedovoluje vedení ČT, aby mohlo řešit základní podmínky motivace pracovníků a účinně čelit demoralizujícímu vlivu takového stavu na pracovní morálku, iniciativnost, obětavost a nezbytnou míru zdravé důvěry v realnost perspektiv.

Souhrn všech okolností, jež způsobily dnešní stav a zaostávání v tempu projekční přípravy a výstavby materiálně technické báze Čs. televize, ke kterým v uplynulých letech došlo, má dnes takové důsledky, že jakékoliv další otálení v rozvoji výrobních a provozních kapacit ČT i ÚSS nejen odsune předpokládaný termín zahájení druhého programu v r. 1970, ale povede nevyhnutelně i k výraznému omezení rozsahu vysílání dnešního jediného programu.

Příloha č. 1

K programové koncepci druhého televizního programu

Zásada protiprogramu, tj. vhodně volené skladby obou programových okruhů tak, aby měl divák možnost optimálního výběru, a to řízené z jednoho centra, je prakticky ověřena v televizi Sovětského svazu dlouholetou zkušeností. Je zajímavé, že prakticky ke stejnému poznání došla nakonec i anglická BBC, která původně koncipovala druhý program jako „výběrový pro náročné diváky“ a vytvořila pro něj samostatné, na prvním programu nezávislé řízení. V Anglii řadou průzkumů však posléze zjistili, že pojem „náročného“ diváka není zdaleka tak jednoduchý, jak se jim zpočátku zdálo. Poznali, že vnímavost diváka se např. mění nejen v průběhu jednotlivých hodin, ale i v průběhu jednotlivých dní a měsíců. I náročný divák může být určitou dobu tak unaven, že si nepřeje nic jiného než divák „nenáročný“. Tato zkušenost vedla BBC k tomu, že ve značném měřítku reprízuje dobré pořady z jednoho okruhu na druhém. Rozšířila se plocha pro experiment na obou programech a vytvořil se širší prostor na prvním programovém okruhu, který pokrývá území daleko úplněji pro dopolední vysílání /druhé směny/, pro školskou televizi a pro ostatní výukové pořady. Vznik druhého programu rovněž poskytl BBC větší možnosti pro vysílání národních a regionálních pořadů, ovšem opět na prvním programovém okruhu.

Příloha č. 2

Informace o přípravě zavedení barevné televize v jiných evropských zemích

Vzhledem k dosavadním předpokladům zavedení barevné televize v ČSSR v souvislosti se zabezpečením druhého televizního programu a nemalým těžkostem, které je nutno překonávat k zajištění rozvoje ČT pouze v oblasti černobílé televize, považujeme za povinnost upozornit na situaci v okolních státech a v celé Evropě. Podle nejnovější informace Agence France Presse ze dne 6. března 1967, zahájí pravidelné vysílání barevné televize na již existujícím druhém programu v rozsahu 3 až 4 hodin týdně

rakouská televize, a to již od září tohoto roku západoněmeckým systémem PAL.⁴⁾ Kromě toho, podle téže informace, zahájí Sovětský svaz pravidelné vysílání barevné televize systémem SECAM 4 v listopadu tohoto roku, právě tak jako Velká Británie systémem PAL. Francie zahájí pravidelné vysílání barevné televize systémem SECAM letos v říjnu a Holandsko systémem PAL 1. 1. 1968. Také NSR předpokládá zavedení pravidelného vysílání barevné televize ještě v roce 1967.

Příloha č. 3

Některé skutečnosti, významné pro zabezpečení druhého televizního programu

Podle našich informací, získaných v ÚSS, není realizace opatření pro zahájení druhého televizního programu k 9. 5. 1970 dosud uspokojivě zajištěna. Problémy spočívají jak ve výstavbě vysílačů pro druhý program /zejména v Praze a Ostravě/, tak v zabezpečení defintivních řešení spojových pracovišť pro odbavování dvou programů z nových televizních středisek. U vysílačů Střední Čechy a Severní Morava je nutno prověřit statickou nosnost anténních stožárů. A v případě negativních výsledků tyto věže postavit znovu /!/. V tom případě by ani rok 1970 nebyl reálným termínem pro zahájení provozu těchto vysílačů. Kromě toho dlouhé průtahy /zejména v jednání ÚSS s útvarem hlavního architekta města Prahy/ o umístění vysílacího objektu pro II. program v Praze — měště způsobily, že není dosud definitivně rozhodnuto o výstavbě těchto vysílačů a vyvstává nebezpečí podobného charakteru jako v době, kdy byl uveden do provozu vysílač Střední Čechy pro první program /to by znamenalo, že většina pražských diváků by případně neměla možnost příjmu druhého televizního programu/. Negativní stanovisko, uveřejněné např. v Literárních novinách, k výstavbě vysílacího objektu na Petříně, vyvolalo na veřejnosti odmítavý postoj k tomuto řešení. Jeho změna by však měla v každém případě důsledky, jejichž celý dosah nelze ještě objektivně předvídat, ale které už dnes znamenají vážné zdržení této výstavby. Naproti tomu výstavba vysílače v Bratislavě, díky definitivní pomoci stranických orgánů na Slovensku a Slovenské národní rady, se jeví jako podstatně lépe zajištěné.

Své problémy, dosud zcela nevyřešené, má i výstavba objektů retranslační trasy, která má spojit jednotlivé vysílače II. programu.

4) Systém barevného televizního vysílání.

Materiál pro vedení ČT /13. 3. 1969/**II. program — návrh koncepce, organizace a progr. zajištění****Předkládá — Zd. Noháč¹⁾**

Za 14 měsíců — 9. května 1970, v den 25. výročí osvobození ČSSR — má být zahájeno vysílání II. programu ČT /viz usnesení vlády z 31. 5. 1967, bod 2/a/.

Úvahy o II. programu začaly v ČT podle doložitelných materiálů v r. 1965. V průběhu r. 1967 byly předloženy vedení Čs. televize k projednání dva materiály /„II. program Čs. televize“ v březnu 1967 a „Příprava II. programu Čs. televize“ 15. 9. 1967/, které v podstatě shrnovaly výsledky diskusí prvních dvou let o II. programu. Rozhodnutím ÚŘ č. 4 z 27. 6. 1968 byla konstituována redakce II. programu a barevné televize, k jejímuž faktickému ustavení došlo — vzhledem k událostem loňského léta — až 1. 10. 1968. Tato malá skupina /šířeji citovaná v kapitole „Organizace II. programu“/ působící bez řádného pracoviště, podnikla první kroky v přípravě koncepce II. programu.

Teprve 1. 2. t. r.²⁾ — při konstituování ředitelství II. programu a barevné televize — lze vážně hovořit o zahájení systematických prací na programové přípravě II. programu. Prostorové potíže zůstaly, ty si útvar řeší v rámci svých možností. Prvořadým úkolem se stalo vytvoření předpokladů pro dramaturgické zajištění předvýroby a vyjasnění ekonomických a kapacitních podmínek výroby. K dnešnímu dni je v evidenci II. programu přes 50 rozpracovaných námětů a scénářů, z nich řada seriálů. Rozvinula se slibná spolupráce s televizními studii i řadou televizních i externích tvůrců /Klos, Krejčík, Krška, Pavlíček/.

II.

Literární rozpracování předpokládá ovšem zajištění výrobního zázemí. Tady situace dosud není tak slibná. Zaregistrovali jsme příslib 40 hodin vyrobeného programu v TS Praha, 10 hodin v TS Brno a 5 hodin v TS Ostrava³⁾. Zbývá 45 hodin programu vlastní výroby, zatím kapacitně nepokrytých, které — nezískáme-li příslib uvnitř televize — bude nutno zajišťovat v mimotelevizních kapacitách. Uvnitř televize byla učiněna s řediteli studií dohoda o pronájmu a koupi kapacit, která bude v nejbližších dnech specifikována.

1) Zdeněk Noháč, dřívější redaktor a překladatel, v 60. letech náměstek Ústředního ředitele Československé televize, který byl pověřen přípravou II. programu ČST. V roce 1969 se stal také vedoucím samostatné redakce II. programu, do níž byl přesunut z pozice náměstka ÚŘ ČST.

2) 1969.

3) Zkr. TS — Televizní studio.

Na úseku programové předvýroby se rýsuje i řada dalších problémů /mnohé z nich citovány s návrhem řešení v materiálu/, výsledky dosavadních jednání však dávají naději na jejich pozitivní řešení.

Za mnohem vážnější však považujeme problémy na úseku technického zajištění vysílání II. programu, jak o nich hovoří zpráva ředitele Fr. Svejkovského⁴⁾. Soudíme, že vedení ČT by mělo podniknout v tom směru účinné kroky na pomoc a k větší zainteresovanosti Spojů o včasném šíření signálu II. programu v okruhu předvídaných zón. Považujeme jakékoliv zpoždění termínu zahájení II. programu 9. 5. 1970 za politicky neúnosné a neodůvodnitelné, zejména vzhledem k tomu, že v té době již všechny sousední státy, jejichž signál pokrývá značnou část území naší republiky, budou vysílat nejen II. program, ale i /s výjimkou Polska/ barevný program.

Jednotlivé kapitoly, zejména návrhu koncepce II. programu, byly v průběhu posledních týdnů konsultovány jak s řediteli a vedoucími pracovníky studií, tak s většinou hlavních redaktorů pražských vysílání. Dospěli jsme k zásadní delimitační dohodě a položili základy pro cílevědomou programovou koordinaci. Některé nejasnosti i odmítavá hlediska dosud u některých pracovníků ČT trvají. Věřte, že vycházejí z nedostatku informovanosti i z potřeby dopracovat se další diskuze osvětlení vlastních kritických hledisek. Takový přístup vítáme. Nepochybně zásadní jasno vnese do pohledu na zrod II. programu postoj vedení ČT a jím schválený dokument.

Koncepce II. programu v zahraničí

Skupina II. programu věnovala při zpracování návrhu koncepce II. programu České televize značnou pozornost studiu dostupných pramenů /většinou vydaných Studijním odborem ČT/ o zkušenostech s II. programem ve vyspělých evropských televizích, kde je II. program již delší dobu vysílán a kde jsou již nezřídka vysílány i programy další. Ukazuje se, že zejména v počátcích vysílání II. programu neexistovala v jeho pojetí názorová jednotota. Všude vznikl II. program v nutnosti dát divákům, kteří se postupně stále více diferencují, možnost výběru.

Zcela zákonitě se nabízela a v některých televizích byla realizována při zrodu II. programu základní koncepce programu kontrastního, tj. protiprogramu, který by měl být pravým opakem programu prvnímu. Brzy se však vyskytly vážné pochyby a rozpory, ani televizní pracovníci, ani televizní diváci se nedokázali sjednotit v názoru, co je to vlastně protiprogram. Nabízely se totiž kontrasty žánrové, obsahové, rozlišování pořadů pro města a pořadů pro venkov, pro diváky náročné a méně náročné, pro diváky starší a mladší. Zdá se, že tato koncepce přinesla příliš mnoho potíží televizním pracovníkům a nespokojenosti diváků, protože se postupně začaly hledat cesty jiné.

II. program francouzské televize je doplňujícím ve vztahu k prvnímu, ale zároveň vůči němu programem konkurujícím /viz materiál Stud. odboru 447/67 C/. II. západoněmecký program je vysloveně konkurenčním ve vztahu k I. západoněmeckému programu a záměrně vysílá stejné typy a žánry v tutéž dobu jako program první, přičemž nezastírá tendenci přilákat větší atraktivností a vyšší kvalitou většinu západoněmeckých diváků.

Velmi zajímavá a dobrými zkušenostmi z několikaletého vysílání II. programu cenná je vývojová koncepce anglické televize. BBC 2 se ustálila po řadě pokusů na koncepci II. programu, kterou označuje jako alternativní. K alternativní koncepci dospěly i jiné televize — např. rakouská a švédská.

Ve shodě s vžitou terminologií je tato alternativita chápána jako programový princip, vycházející ze zásady, že není nezbytně nutné, aby dva paralelně vysílané programy byly kontrastní, nýbrž aby

4) František Svejkovský, Náměstek ÚŘ pro techniku a výstavbu ČST.

každý z nich poskytoval divákovi jistou odlišnost. Mohou tedy být současně dva programy obsahově nebo žánrově blízké, jsou-li různým způsobem pojaty i realizovány. Tak např. rakouská televize vysílá ve stejnou dobu na obou programech inscenace, přičemž odlišnost je ve vyšší myšlenkové náročnosti i realizačním ztvárnění inscenace II. programu, který počítá s intelektuálnějším divákem. Podobně je nasazován proti lidové zábavě I. programu náročnější typ zábavné show na programu druhém, ovšem občas se dostává I. program do polohy vyhraněné odlišnosti s II. programem, např. při přenosu sportovního utkání.

Pojetí alternativity se nám zdá v mnohém reálnější než jiné koncepční principy, protože nevyhrocuje vztahy I. a II. programu do konkurenčního boje, vylučuje při citlivém programovém plánování konflikty mezi I. a II. programem, které by mohly vznikat z útlu diváckého zájmu výrazně atraktivnějšími pořady na jednom z programů, a poskytuje mnohem více příležitostí jak k dlouhodobé koordinaci plánování, tak také k operativním změnám v programové skladbě v případě nezbytné potřeby. Kromě toho nevybičovává tvůrce I. ani II. programu k požadavku stůj co stůj kontrastního superatraktivního protiprogramu a na druhé straně neutlumuje tížďadost zdravého tvůrčího soutěžení.

Nikde, ani v socialistických zemích neuspěly pokusy koncipovat již II. program jako program výlučně výchovný a vzdělávací. Všude brzy zvítězilo střízlivé uvážení, že při možnosti volby většina diváků vyžaduje volbu v zábavě /chápané v širokém kontextu kulturního oddechu po práci/ než v alternativě vzdělávací. Proto stejně sovětská jako rakouská i jiné televize se rozhodly věnovat výchovným a vzdělávacím pořadům cele až třetí nebo další vysílací řetěz.

Z podobného důvodu je odmítána koncepce II. programu jako programu jen pro náročné diváky, nebo naopak programu pro tzv. diváka lidového. Toto odmítání vychází z psychologie diváků i ze zjištění, že tak příkré dělítko neodpovídá skutečnosti, neboť každý člověk, tedy i televizní divák, je zároveň náročný i nenáročný, podle situace, nálady a okamžitého vkusu. /O tom viz zejména úvahy Leonarda Mialla⁵⁾ a Davida Attenborougha⁶⁾ v *Televizní tvorbě* V., 2, 1967, 43n/.

Zkušenosti zahraniční televizní pracovníci ovšem soudí, že do II. programu patří i pořady vzdělávací i pořady pro náročné diváky i pro tzv. diváky lidové, ba někdy dokonce i pořady pro tzv. zájmové menšiny, pokud jsou statisicové.

V souhrnu lze říci, že v praxi se až dosud nejlépe osvědčila koncepce, která vychází z konkrétní situace a přihlíží ke specifickým podmínkám země, národa a oblasti, do níž je II. program šířen. Např. BBC 2 vychází z ověřené jistoty, že pro anglického diváka je televize záležitostí intimní domácí podívané /tudíž blízko našemu diváckému pojetí/ a zaměřuje se proto na obory, které jsou podle sociologického průzkumu zvláště vhodné pro danou poslechovou situaci. Existuje tu i „žebříček oblíbenosti“: golf, džez, motorismus, pop-art, detektivka, archeologie, burza, cizí filmy, vážná hudba, sociologie, rugby a science fiction /viz D. Attenborough/. Naproti tomu italská televize počítá se situací zcela odlišnou: v Itálii je sledování televize záležitostí veřejnou, společenskou, probíhá skoro vždy v kolektivu a většinou v prostředí mimorodinném — v barech, zábavných podnikcích, lidových klubech, na farách a pod. /viz A. Gismondi — materiál Stud. odd. č. 137/ 60 str. 17/. Proto italská televize vysílá s největším úspěchem takové programy, které se opírají o kolektivní sugesci a masovou psychologii, zejména kvízy, a všechny druhy atraktivních soutěží.

5) Leonard Miall byl dlouhodobým redaktorem a zahraničním korespondentem britské BBC, po ukončení aktivní kariéry v televizním vysílání se stal historikem televizního vysílání v Británii.

6) David Attenborough se v roce 1965 stal kontrolorem nově vzniklého kanálu BBC Two a zasadil se o proměnu jeho koncepce a v jejím důsledku o výrazný nárůst divácké sledovanosti.

Návrh koncepce II. programu ČT v českých zemích

Vychází z citovaných zahraničních zkušeností a z posouzení konkrétních podmínek přípravy, zahájení a prvních let vysílání II. programu. V úvahu nutno vzít zejména tato fakta:

- 1) V roce 1970 a ještě po několik dalších let pokryje signál II. programu území Velké Prahy a s místním okolím, Brno, Ostravu a část Ostravska. Bude to tedy program pro diváky velkých městských center, kteří mají dostatek možností k výběru z bohatých kulturních i jiných příležitostí. Je proto nutno počítat s diváky náročnými, do jisté míry zhýčkanými kulturou a životním stylem velkoměsta, a proto kritičtějšími než průměr širokého diváckého auditoria prvního programu.
- 2) Začátky vysílání II. programu budou rovněž nepříznivě ovlivněny tím, že majitelé dosavadních přijímačů si budou muset pořídit pro příjem II. programu buď ke starému aparátu dosti drahý konvertor /700–1000 Kčs/ nebo přístroj nový. Pokud se pro tuto investici rozhodnou, budou požadovat kompenzaci v kvalitě a počtu hodin II. programu. Lze též říci obráceně, že na rozšiřování počtu koncesionářů bude mít rozhodující vliv atraktivnost a úroveň II. programu i počet vysílaných hodin. Prostě — aby koncesionářům investice stála za to.
- 3) Zavedení II. programu má přispět ke konečnému řešení národního programu českého a slovenského, při předpokladu, že I. programový okruh zůstane celostátním okruhem, což vyplývá i z reálných možností výrobních v českých a slovenských studiích.

Majíce toto vše i vpředu citované úvahy a poznatky ze zahraničí na zřeteli, předkládáme vedení ČT k posouzení tento návrh koncepce II. programu:

- I. Ideově: II. program v České televizi bude českým národním programem, který se bude ve svém tématu a obsahu řídit především zásadami:
 1. Při nezbytném úsilí o maximální atraktivnost a přitažlivost sledovat od začátku vysílání tendenci uspokojování nároků vyspělého diváka na úroveň a hloubku poznání současného i historického vývoje ve všech oblastech života společnosti.
 2. V oblasti zpravodajství a publicistiky ponechat těžiště komplexnosti aktuálních politických informací prvnímu programu a zaměřit se na stručné komentování denních událostí doma i ve světě a obrazové doplňky aktualit týdně v zahraničí /Panorama/: na problematiku mezilidských vztahů a v té souvislosti zásadních cílů akčních programů strany a vlády, a akcentovat stěžejní otázky života lidí v Praze, Brně a Ostravě, na něž bude mít vysílání II. programu v prvních letech výlučný dopad.
 3. V oblasti vzdělávání usilovat o osvětlování otázek české státnosti, seznamovat s přínosem našich lidí světovému pokroku v minulosti i v přítomnosti a poskytovat ucelené a kvalifikované poznání dějin obou našich národů, dějin světové kultury, vědy, techniky a umění.
 4. V uměleckých programech cílevědomě doplňovat působení masového prvního programu uváděním společensky závažných soudobých děl domácích i zahraničních, výběrem z odkazu národních klasiků i systematickým seznamováním se světovou literární, dramatickou, hudební a filmovou klasikou. Zvláštní pozornost věnovat výběru hodnotné zahraniční televizní produkce — zejména v oblasti inscenování a zábavy — která při své specifikaci má ve velkoměstském divákovii II. programu větší naději na úspěch a odpovídá v řadě směrů jeho požadavkům více než požadavkům diváka vesnického. /Viz M. Řehák: „Divák a druhý program“⁷⁾.

7) Miloš Řehák, *Divák a druhý program*. Praha: Československá televize 1969. Publikace se zabývá typologií televizního diváka ve vztahu k vysílanému obsahu.

5. Ve sportu a tělovýchově působit především publicisticky v řešení složité problematiky sportovní rekrečních příležitostí ve velkoměstech, věnovat pozornost otázkám městské dopravy a motorismu a preferovat na obrazovce méně často uváděné druhy sportu, pokud zajímají městského diváka. Přenosy hokejových a fotbalových utkání ponechat — vzhledem k jejich masové oblibě — prvnímu programu, s výjimkou výpomoci při kumulování významných utkání do jednoho dne.
 6. Systematicky vést diváky k zasvěcenému poznávání přírody, uměleckých a historických památek v naší vlasti a paralelně vytvářet na obrazovce ucelený politický zeměpis dnešního světa.
 7. Věnovat trvalou pozornost městské mládeži /vzhledem k pozdní vysílací době nezařazovat zatím pořady pro děti mladších ročníků/. Zavést jako trvalé cykly programové typy živě vysílané s tendencí dosáhnout obliby rozhlasového Mikrofóra.
 8. Citlivě vybírat v úzké spolupráci s prvním programem z nabízených pořadů Intervize a Eurovize a rozvíjet z hlediska koncepčních kritérií II. programu výměnu pořadů s členskými organizacemi Intervize a Eurovize.
 9. Za významnou součást působení II. programu považovat vytvoření vhodných podmínek pro tvůrčí pracovníky prvního programu k experimentování. Na II. programu by si měli tvůrčí ověřovat své myšlenkové i realizační postupy, které by — pokud se při odvysílání setkají s úspěchem — měly být přenášeny do programu prvního.
 10. Vzhledem k tomu, že II. program ve svých začátcích bude nutně bojovat se zájmem diváků a o pozitivní řešení své ekonomické rentability, omezit v této době reprízovost na minimum, především v oblasti mimořádně úspěšných inscenací a zábavných pořadů. Protože nedostatek kapacitních možností k výrobě premiérových programů vyvolává nutnost částečného výběru z fondu již odvysílaných pořadů ČT, uchýlit se k reprízám s velkým časovým odstupem a promyšleně je upravovat do nové podoby, která napomůže jejich aktualizaci.
- II. skladebně: II. program bude koncipován jako program alternativní. V příloze 1–2 předkládáme pro názorné ujasnění pojmu alternativity s prvním programem dvě možné varianty, z nichž druhou přebíráme ze studie M. Řeháka „Divák a druhý program“. Sami preferujeme alternativu první, z níž rovněž vycházejí propočty finančních a výrobních předpokladů, o nichž hovoříme dále.
- Tato skladební alternativa předpokládá ovšem vysoce náročnou programotvornou skladební činnost a disciplínu v dodržování vysílacího schématu. Koordinační principy programové skladby prvního a II. programu budou muset spolu s hlavním redaktorem programu společně vytvářet odpovědní programoví pracovníci obou programů.

Základní faktografické předpoklady přípravy a vysílání II. programu v roce 1970

Vysílání II. programu má být zahájeno 9. května 1970. Požadavky na jeho rozsah v prvním roce se v předchozích dokumentech i úvahách různily. Soudíme, že ve stanovení počtu vysílacích hodin v prvním roce je třeba vzít v úvahu jednak stanovisko diváků — koncesionářů — fundovaně zpracované M. Řehákem v jeho studii, jednak možnosti finanční a kapacitní, které limitují rozsah předvýroby, při čemž z hlediska programové skladby považujeme za žádoucí vytvoření půlročního výrobního předstihu.

Považujeme proto za reálnou možnost vysílat II. program v roce 1970 v rozsahu 10 hodin týdně. Předpokládáme rozdělení těchto 10 hodin do 5 dnů — úterý, středa, čtvrtek, pátek a neděle, vždy v době od 20:00 hod. do 22:00 hod. Každý den by bylo připojeno 15minutové zpravodajství, zahrnující nejvýznamnější události doma, ve světě, v kultuře a nejzávažnější sportovní výsledky. Tyto komentované 15minutovky byla ochotna připravit Hlavní redakce Televizních novin.

V roce 1970 půjde o zajištění 34 vysílacích týdnů, což reprezentuje, vycházíme-li ze schématu uvedeného v příloze č. 1 — 370 vysílacích hodin /zvýšení o 30 hodin oproti násobku 34 týdnů krát 10 vysílacích hodin = 340 je motivováno rezervou na plánované přenosy z divadel, které budou delší než časový limit vyhrazený pro inscenace/. K tomu třeba přičíst 42 ½ h. komentovaných zpravodajských 15minutovek připravovaných Televizními novinami, čili celkový rozsah vysílání II. programu od května do prosince 1970 předpokládáme 412 ½ h.

Členění na jednotlivé tematické kategorie je toto:

Televizní noviny /zpravodajství a Panorama/ 53 hod.

Publicistika /včetně pestrého magazínu a Telemevra/ 85 hod.

Sport a tělovýchova 20 hod.

Zábava 56 hod.

Vzdělávací pořady 68 hod.

Film /distribuční/ 51 hod.

Hudební pořady 29 hod.

Dramatické a literární pořady 50 hod.

Z hlediska výrobního zajištění předpokládáme:

A) cca 35 % pořadů živých, převážně přenosových, a 65 % ze záznamu.

B) V roce 1969 v předvýrobě zajistit:

Vlastní výrobou 100 hod.

Publicistika 5,30 hod.

Vzdělávací 20,00 hod.

Zábava 16,00 hod.

Hudba 23,00 hod.

Inscenace 12,00 hod.

Přenosy 3,00 hod.

Poezie 4,30 hod.

V mimotelevizní zakázce /nákupu/ v ČSSR 100 hod.

Publicistika 3 hod.

Zábava 18 hod.

Vzdělávací pořady 28 hod.

Film distribuční 51 hod. /z toho 30 hod. filmů zahrani./

Zakoupit v cizině 52 hod.

Zábava 20 hod.

Vzdělávací pořady 20 hod.

Hudba 6 hod.

Inscenace 6 hod.

Reprízy 8 hod.

Zábava 8 hod.

C) V roce 1970 zajistit:

Živé vysílání 144 hod.

Televizní noviny 53 hod.

Sport 20 hod.

Publicistika 8 hod.

Magazín a telemevro⁸⁾ 63 hod.

Záznam 8 hod.

Přenosy z divadel 4 hod.

Poezie 4 hod.

Soudíme, že nejméně 20 hodin z uvažovaného rozsahu by mělo současně být vyrobeno barevně jako minimální předvýroba pro barevné vysílání předpokládané od roku 1972. V současné době však není zatím zajištěno ani finanční, ani materiálové /surovina/ krytí barvy, proto realizujeme zatím jen barevnou koprodukcí se zahraničím, která znamená výhodný devizový přínos pro stát. Tyto koprodukce ovšem nevytvářejí cílevědomou koncepční linii barevného vysílání, která nutně vyžaduje vlastní iniciativní přístup s možností realizace vlastních námětů /pochopitelně uvažovaných i z hlediska prodeje do zahraničí/. Problémy barvy budou však podrobně vyloženy ve zvláštní zprávě.

Vztah mezi I. a II. programem

Dostupné světové zkušenosti dosvědčují, že vztah mezi prvním a druhým programem je jeden z hlavních problémů. I tam, kde bylo původní rozhodnutí jednoznačné, docházelo časem k novému řešení, jak si to nezbytně vyžádaly specifické podmínky jednotlivých společností.

V podstatě existují — podle dostupných zkušeností — dva základní modely: první reprezentuje BBC 2, který je pevnou součástí BBC a veškerá činnost programotvorná se odehrává na půdě BBC.

Druhý model je ZDF. Je to instituce vysloveně konkurenční, která existuje jako zcela samostatná televize, vybavená personálně i kapacitně jako autonomní. Přesto se ukázalo, že i v NSR je třeba přijmout kritérium koordinovaného programu alternativního.

U obou modelů však existence druhého programu způsobila značné změny. Kapacity BBC byly zvýšeny přibližně o 40 %, aby mohly být pokryty požadavky druhého programu, nově získané prostředky byly částečně detašovány /BBC 2 dostal několik nových přenosových vozů, vlastní střižny, požadovaná kvanta filmové suroviny apod./. ZDF byl kompletně vybaven před začátkem vysílání: jen v oblasti personální šlo o 1800 nových zaměstnanců.

Situace Čs. televize je podstatně jiná. Má zahájit přípravy k vysílání druhého programu za nepatrného zvýšení personálního stavu a v existujících kapacitách, které sotva stačí k zajištění prvního programu. Za těchto okolností není možné vytvářet druhý program izolovaně od programu prvního, nelze však také počítat se zajištěním programových námětů, scénářů a realizace uvnitř existujících studií a hlavních redakcí. Zejména výrobní kapacity prozatím neuspokojují ani požadavky prvního programu.

8) Televizní varianta rozhlasového projektu Mevro, jehož principem bylo živé vysílání a značná tvůrčí svoboda a improvizace při vzniku vysílaného obsahu. Projekt Mevro byl prezentován na mezinárodní rozhlasové výstavě v Praze v roce 1948.

Doporučujeme proto toto řešení:

- 1) II. program je nedílnou součástí České televize, rovnocennou programů prvním. Ve své programové činnosti vychází z jednotného ideového programového plánu /směrnice/ ČT, modifikovaného podle koncepčních kritérií II. programu a maximálně využívá především dramaturgických a realizačních možností, které mu plynou ze společné základny, to jest jsou k dispozici ve studiích ČT. Protože však současná situace ve studiích umožňuje jen částečné krytí potřeb II. programu, musí na přechodnou dobu — pravděpodobně dosti dlouhou — počítat také s kapacitami mimotelevizními.
- 2) II. program, jako samostatný útvar, spolupracuje s I. programem ve všech oblastech. Přináší při tom vlastní podněty a vlastní koncepční pojetí v celku i v detailech, které konfrontuje a konzultuje na příslušných k tomu stanovených úrovních v zájmu koordinace s I. programem, a alternativity programové skladby. Princip alternativity vyžaduje, aby II. program nabízel jiné pořady, než jaké právě probíhají na programu prvním, ale zároveň, aby každý pořad II. programu byl pečlivě vyváženou a citlivě umístěnou komponentou vyrovnaného a jednotně koncipovaného celku.
- 3) II. program představuje a realizuje své pořady systémem poptávky /vyhlášení tematických úkolů, tvůrčích konkursů atd./ a nabídky, při čemž partnery jsou:
 - a) Studia ČT v českých zemích /na základě dohod o možnostech výroby pořadů v jejich kapacitách, postoupených námětů či scénářů k realizaci na II. programu atd. a na dohodnutých principech ekonomických vztahů/,
 - b) Jednotlivé hlavní redakce a jednotliví televizní tvůrci /při plném respektování jejich úkolů pro I. program/,
 - c) Slovenská televize se svými studii, zejména její II. program /na základě dohodnutých principů spolupráce/,
 - d) Příslušné funkční útvary společné I. a II. programu /výběrové komise, festivalové komise, útvar HRP pro Intervizi a Eurovizi atd./,
 - e) Telexport /zejména v oblasti zahraničních koprodukcí, státní propagace, nákupu a výměny/,
 - f) Reklamní oddělení /v oblasti komerčních koprodukčních pořadů/,
 - g) Výrobní složky mimotelevizní /zejména pokud jde o zakázky a pronájem kapacit/,
 - h) Společenské instituce, které mají zájem na vysílání II. programu a prostředky na jejich spolufinancování,
 - i) Externí tvůrci.
- 4) V rámci schválené programové a výrobní koncepce se II. programu jako produkčnímu útvaru vyčleňují příslušné prostředky, odpovídající jeho programovému podílu na vysílání ČT, které mu umožňují realizaci schválené dramaturgické linie, výroby programů, jejich získávání v zakázce, nákupu doma i v zahraničí i uskutečňování zahraničních cest za účelem studijním i komerčním.
- 5) Zvláštní význam ve vztazích mezi I. a II. programem má postavení a partnerství Hlavní redakce programu. Vycházíme z předpokladu, že v době vysílání obou programů bude existovat jediná Hlavní redakce programu v Praze, na jejíž bedra bude vložena nesmírně náročná úloha vytváření skladby obou programů. Zásada, že divák musí mít možnost skutečného výběru, přinese řadu problémů a zásahů do ustálené praxe. Má-li být možnost výběru reálná a nikoliv pouze fakultativní, je nezbytně nutné, aby Hlavní redakce programu s předstihem dospěla k trvalé programové koordinaci, jejíž principy budou zakotveny již ve vysílacím schématu. V průběhu každého večera musí být totiž — jak ukazují zkušenosti vyspělých zahraničních televizí — alespoň dvě spojnice, v nichž se oba programy na chvíli sejdou. V tomto intervalu bude divákům obou programů oznámeno, co

je připraveno pro další část večera na obou programech. Poté se opět rozejdou, aby se ve stanovenou hodinu za týměž účelem znovu sešly.

Není ovšem možné, aby se na tyto spojnice orientoval pouze jeden z programů /např. druhý/, stejně jako není možné, aby II. program byl nucen vytvářet alternativy teprve tehdy, až bude definitivně hotova programová sestava programu prvního. Základním předpokladem — který si lze ověřit ve všech světových televizích — pro takovouto koordinaci je časové normování programových typů. Považujeme za krajně žádoucí, aby Hlavní redakce programu spolu se všemi útvary I. programu přistoupila již letos k vyhlášení mezinárodních norem stopáží, které by byly důsledně uplatňovány v hlavním večerním bloku, kdy bude zároveň vyslán II. program. Víme, že nepůjde o lehkou věc a že ji bude třeba dlouho a s důrazem prosazovat. V zájmu koordinace obou programů nelze však postupovat jinak a také pro exportní zájmy ČT je mezinárodní normování stopáží značnou výhodou. II. program se již od začátku své práce důsledně na tyto stopáže orientuje.

- 6) Vážným nebezpečím paralelní programové tvorby dvou programů je duplicita námětů. Docházelo k ní konec konců již v době, kdy útvar II. programu ještě neexistoval a kdy totéž či podobné téma bylo plánováno či dokonce realizováno dvěma různými vysíláními. Nyní se ovšem tyto možnosti zvyšují. Proto již v předběžných konzultacích s řediteli studií a vedením HPP⁹⁾ bylo uvažováno vytvoření jediného centra pro námětovou evidenci. Toto centrum by mělo být zavedeno v Hlavní redakci programu v Praze a všechny programové útvary českých studií by měly být zavázány povinností nahlášovat tomuto centru náměty /nikoliv jen nápady/, s jejichž realizací počítají v průběhu jednoho roku. Pro II. program, který zatím nevysílá, je realizace tohoto centra a udělení „copyrightu“ na přihlášený námět věcí prvořadě důležitosti, jinak se může — vzhledem k délce výrobního předstihu — ocitnout v situaci, že jeho vlastní dříve vyrobené programy budou jinde vyrobeny později, ale dříve odvysílány.
- 7) Jsme si vědomi toho, že výše citované představy o vztazích mezi I. a II. programem nevyčerpávají celou problematiku a že s postupem doby, tak jak budou další problémy přicházet, bude třeba se na příslušných úrovních zabývat jejich řešením. Z řešení, která jsme doporučili, však dosti výrazně — doufáme — vyplývá jednoznačný závěr: zrod II. programu v žádném případě neomezuje možnosti I. programu, nýbrž naopak je zmnožuje a poskytuje jim mnohem širší příležitosti k uplatnění a realizaci námětů na náročnější látky a pro programové experimenty, po čemž dlouhá léta volali. Zastáváme přitom důsledně názor, že jsme nedílnou součástí jediné televize a že pro oba programy při jejich dramaturgické a výrobní samostatnosti platí zásady korektnosti, nejtěsnější koordinace a vzájemného vycházení si vstříc v řešení problémů, kterých asi po dlouhou dobu bude mnohem více mít II. program. Hlavní zisk z existence dvou programů měl by mít ovšem divák, pro kterého všichni pracujeme. V tom směru se rozšiřuje i tvůrčím prostor pro inspiraci a vynalézavost. Rozšiřuje se pochopitelně také prostor pro zdravou soutěživost, nikoliv konkurenci. Ani v podmínkách pro tuto soutěživost nebude II. program po dlouhou dobu mít stejné předpoklady jako program první, existující již více než 15 let. Snad právě vzpomínky pamětníků na svízelné začátky prvního programu a přání nás ve II. programu, aby oni především i všichni ostatní pracovníci I. programu přispěli svou radou i tvůrčími silami při našem rozběhu do života, povedou k vytvoření ovzduší upřímné soudružské spolupráce.

9) Hlavní redakce programového plánování, která zodpovídala za programovou skladbu.

Organizace II. programu

Redakce II. programu a barevné televize, konstituovaná rozhodnutím ústředního ředitele o reorganizaci Čs. televize č. 4 z 27. 6. 1968, byla — vzhledem k událostem léta 1968, ustavena až 1. 10. 1968 ve složení:

šéfdramaturg, šéf výroby, redakční tajemník, vedoucí výroby — ekonom a sekretářka. Tato skupina, kterou až do počátku letošního roku se nepodařilo ani prostorově vybavit, prostudovala dostupné zahraniční materiály, vedla v průběhu podzimu předběžná jednání se studii a připravila 1. verzi dokumentu o II. programu.

Dnem 1. února byl jmenován ředitel II. programu a barevné televize a započaly systematické organizační přípravy pro zajištění předvýroby programu.

V současné době je II. program organizován a personálně vybaven takto:

ředitel — Zdeněk Noháč, tajemnice programu — Eva Krausová, sekretářka — Helena Divišová.

Dramaturgie:

Vedoucí dramaturg — prof. Dr. Vladimír Kovářík

Dramaturgové:

Hudba: Dr. Julius Tschorn

Zábava: Gustav Oplustil (externí, od 1. 7. 1969 v úvazku)

Filmový — Dr. F. Goldscheider (od 1. 4. 1969)

Dramatické pořady — A. Břizová (termínovaná smlouva)

Dokumentaristika — dosud neobsazeno

Vzdělávací pořady — “ “

Dramaturg — lektor — K. Major

(dramaturg L. Čejchan t. č. na roční neplacené dovolené)

Evidence námětů a scénářů a dokumentace — J. Hampacherová sekretářka V. Brtková.

Výroba:

Šéf výroby — Karel Kohout

ekonom — vypsán konkurs, zatím vykonává R. Světecký

Vedoucí výroby — R. Světecký, J. Zabilka, zatím neobsazeno

Řidič — R. Kuklík

Celkem bude mít útvar II. programu a barevné televize v r. 1969 19 pracovníků. Systematizovaná neobsazená místa budou naplněna ještě v průběhu II. čtvrtletí t. r. Tento počet pracovníků je s to — za předpokladu možnosti zadávání dílčích úkolů pomocným externím dramaturgům či jiným pracovníkům — zajistit v letošním roce předpokládaný rozsah předvýroby pořadů. Ani v roce 1970 při zahájení vysílání nepředpokládáme přílišný růst — uvažujeme, že k 1. 5. 1970 bude mít útvar maximálně 30 pracovníků.

Tento počet pracovníků II. programu bude zajišťovat v letošním roce 260 hodin programu. Umožňuje to metodika práce, která předpokládá postup uplatňovaný v řadě zahraničních televizí: na základě schváleného scénáře, aproximativního rozpočtu a výrobního plánu se vytváří pro každý jednotlivý pořad jiný realizační štáb (ve smlouvě o dílo), který se po odvedení a schválení díla a finančního vy-

rovnání opět rozchází. II. program usiluje o to, aby při kompletaci štábu byli v mezích možností jeho členy především televizní pracovníci. Takto organizovaná realizace úkolů umožňuje:

- 1) Možnost výběru tvůrčích i realizačních pracovníků.
- 2) Možnost přibírat k spolupráci úspěšné externisty.
- 3) Zajišťovat kvalitu a efektivnost výroby a platit lidem za skutečnou hodnotu odvedené práce.
- 4) Plně využívat drahých technicko-výrobních kapacit pronajímaných uvnitř televize i mimo ni.
- 5) Možnost zvyšování vlastní produkce z úspor vzniklých při realizaci pořadů i prémiování realizátorů za dosažené úspory.
- 6) Vytváření podmínek pro soutěž mezi štáby (v dokonalé přípravě, úspěšné realizaci, v úsporách na filmové a magnetické surovině, při snižování výrobních parametrů atd.) a podporu této soutěže premiemi.

Zdá se nám, že tento postup může přinést v průběhu doby zproduktivnění televizní výroby a že je v souladu s úsilím, které v tomto směru sleduje vedení Televizního studia Praha.

Organizační vazby s I. programem ČT:

Z hlediska celkové struktury ČT je ředitel II. programu a barevné televize a jeho celý útvar podřízen přímo ústřednímu řediteli. Nutné organizační návaznosti z hledisek jednotného řízení ČT, informací a programových pokynů shora dolů i zpětné vazby jsou — podle již vydaných usnesení — zajištěny takto:

- 1) Ředitel II. programu je členem vedení (ředitelské rady) ústředního ředitele ČT.
- 2) Ředitel a vedoucí dramaturg jsou členy Programové rady ČT.

Obdobně by bylo žádoucí, aby šéf výroby II. programu byl členem některého z orgánů úseku náměstka Dr. Würtherleho CSc., např. v oblasti ekonomické nebo obchodní.

Bylo již rovněž rozhodnuto o členství vedoucího dramaturga II. programu v české festivalové komisi a ředitele II. programu ve federální festivalové komisi.

Z hlediska programové koordinace, námětové delimitace i registrace považujeme za užitečné, aby byla vytvořena malá programově koordinační skupina I. a II. programu, která by se scházela 1× za čtvrt roku (v období kvartálního plánování) ke koordinaci sporných (duplicitních) programových záležitostí obou programů i jiných otázek. Členy této skupiny by mohli být: programový náměstek, ředitel a vedoucí dramaturgie II. programu, hlavní redaktor programu event. ředitelé (programoví šéfové) studií.

Druhý program rovněž považuje za zcela nezbytné své zastoupení ve výběrových komisích (filmovým dramaturgem, případně dalším dramaturgem) i plné uznání práva samostatného výběru filmů z hlediska potřeb vlastní dramaturgie.

Předpokládáme, že v různých oblastech práce útvaru II. programu může docházet ke změnám, jež si vyžadá zkušenost a vývoj. Proto ani navrhovanou organizační strukturu nepovažujeme za definitivní pro dlouhodobou perspektivu, spíše pro léta začátků vysílání II. programu. Nevyčerпали jsme jistě ani výčet všech potřebných vazeb s I. programem — ty nám ukáží teprve zkušenosti ze spolupráce obou programů. Současný organizační princip v navrhované podobě se však zdá jako účinný a účelný pro vývojové stadium zrodu a konstituování II. programu.

Ludmila Wegenerová-Salmonová 1897–1968 (1999)

Původem česká herečka, která ale nikdy nehrála v žádném českém filmu. V ryze českém prostředí se objevila na prknech Švandova divadla, divadla Uranie a Národního divadla. Svou uměleckou i pedagogickou činností se zapsala do dějin zemí českých i německých.

Ludmila Wegenerová-Salmonová (dále jen Ludmila) se narodila dne 14. července 1889, tedy přesně na den sto let od dobytí francouzské Bastily. Ludmila byla pokřtěna v kostele sv. Trojice ve Spálené ulici jako Ludmila Wilhelmine Anna Salmon. Jejím otcem byl uznávaný lékař Josef Salmon původem z Daliměřic, který se specializoval na dětská onemocnění, a matkou Vilemína roz. Králíková z Meyrswaldenu,¹⁾ pocházející z Lenory u Prachatic, žena s hlubokými šlechtickými kořeny.²⁾ Ludmila byla druhou dcerou ze tří dětí.³⁾

Umění a divadlo ji obklopovalo už od útlého věku. Její matka Vilemína, nadšená divačka Národního divadla a také členka vznikajícího kruhu České filharmonie,⁴⁾ ji zahrnovala všemožnými dojmy a zážitky z divadelního světa a otec Josef jí zprostředkovával díla z období českého romantismu.⁵⁾ V letech 1900–1903 navštěvovala Ludmila Městskou vyšší dívčí školu v Praze.⁶⁾ Po ukončení školy strávila jeden rok v klášteře v Děčíně, kde se měla učit domácím pracím a zdokonalit svou němčinu.⁷⁾ Po této studijní průpravě se Ludmila vydala na hereckou dráhu a stala se studentkou známé české herečky Marie Hübnerové.⁸⁾

Poprvé účinkovala na jevišti dne 3. prosince 1907 během divadelního večera v Národním domě na Vinohradech ve hrách *Tři klobouky* a *Dobrák komisař*. Dále následovaly role ve hrách,

1) Národní filmový archiv (dále NFA), f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 1, inv. č. 1, Křestní a rodný list.

2) Vilemína byla dcerou Viléma Králíka rytíře z Meyrswaldenu a Anny roz. Jankovské z Maienhorstu, což byla linie rodu Jankovských z Vlašimi, jejichž rodová historie sahá až k Janu Lucemburskému a bitvě u Kresčaku. Viz Jan Halada, *Lexikon české šlechty*. Praha 1992, s. 64–65.

3) Ludmilinými sourozenci byli starší sestra Anna provdaná Buldrová a mladší bratr doc. Ing. Jaroslav Salmon, CSc. Viz Helena Malinová, *Inventář Wegenerová-Salmonová Ludmila, 1897–1968* (1969). NFA, Hradištko pod Medníkem 1998, s. 3.

4) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 17, inv. č. 307, Za Lídou Wegenerovou-Salmonovou — Půl století ve službách divadla (autor bratr Jar. Salmon).

5) Tamtéž, k. 1, inv. č. 19, Autobiografie.

6) Tamtéž, k. 4, inv. č. 215, Vyšší dívčí škola hl. m. Prahy ve Vodičkově ul.

7) H. Malinová, c. d., s. 62.

8) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 17, inv. č. 307, Za Lídou Wegenerovou-Salmonovou.

jako byla *Paličova dcera* nebo *Strakonický dudák*.⁹⁾ Tyto divadelní začátky byly spojeny s divadlem Urania, Švandovým divadlem a s účinkováním na ochotnických představeních v různých českých městech.¹⁰⁾ V té době se Ludmila stýkala např. s herečkou Růženu Naskovou nebo s režisérem Janem Borem. Přes dobře započatou divadelní kariéru v Praze se Ludmila rozhodla roku 1908 odejít do Berlína, a to i navzdory nesouhlasu rodičů. V Berlíně se díky svým divadelním zkušenostem a velmi dobré znalosti němčiny přidala k divadlu Maxe Reinhardta.¹¹⁾ Brzy získala role v mnohých hrách nejen v Berlíně, ale i ve Vídni, Paříži, Londýně, Stockholmu, Kodani, Amsterdamu, Basileji a dalších evropských městech.¹²⁾ V cizině vystupovala pod svým rodným jménem, tedy jako Lída¹³⁾ Salmonová.¹⁴⁾ V divadle Maxe Reinhardta ji čekala nejen kariéra divadelní herečky, ale také se zde potkala s Paulem Wegenerem, v té době již uznávaným divadelním hercem.

Ludmilinu filmovou kariéru bychom mohli rozdělit do dvou etap. Na první etapu trvající tři roky, která byla spojena s nově vzniknuvší německou filmovou společností *Deutsche Bioskop-*

gesellschaft,¹⁵⁾ a na další etapu trvající deset let, která byla silně propojena s jejím budoucím manželem Paulem Wegenerem. Svou první pomyslnou etapu u filmu odstartovala Ludmila filmovou rolí ve filmu Maxe Reinhardta *SUMURUN*¹⁶⁾ v roce 1910.¹⁷⁾ V těchto filmových počátcích se objevila například ještě ve snímku *DIE LÖWENBRAUT* (1912) spolu s Emou Destinnovou¹⁸⁾ a nebo ve filmech *KADRA SÁFA* (1913), *EVINRUDE* (1913) a *DIE IDEALE GATTIN* (1913).¹⁹⁾

Prvním filmem, ve kterém si Ludmila zahrála s Paulem Wegenerem a zároveň nastartovala svou pomyslnou druhou část filmové tvorby, byl *PRAŽSKÝ STUDENT* (*DER STUDENT VON PRAG*, 1913),²⁰⁾ kde se objevila v roli cikánské dívky.²¹⁾ Film pojednává o studentovi Baldwinovi (Paul Wegener), který prodá svůj odraz v zrcadle ďáblu. Ďábel začne Baldwinu nemilosrdně pronásledovat, až ho následně dožene k zoufalému činu.²²⁾ Film *PRAŽSKÝ STUDENT* se pyšní mnoha prvenstvími: je považován za první hororový film vůbec,²³⁾ první německý film, který byl natočen dle původního scénáře,²⁴⁾ první film, ve kterém byly exteriéry točeny v místě děje, a to v Praze,²⁵⁾ jeden z prvních filmů z německé produkce filmového studia Ba-

9) Tamtéž, k. 17, inv. č. 301, Sešit s nalepenými novin. výstřižky o účinkování L. Salmonové.

10) Tamtéž, k. 1, inv. č. 20, Životopisné poznámky (do r. 1943).

11) Tamtéž, k. 17, inv. č. 307, Za Lídou Wegenerovou-Salmonovou.

12) Tamtéž, k. 1, inv. č. 33, Prohlášení týkající se bývalého manžela, herce P. Wegenera.

13) Objevuje se i jako Lyda.

14) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 1, inv. č. 20, Životopisné poznámky (do r. 1943).

15) Kateřina Mojsejová, *Profesní a soukromý život divadelních hereček od 60. let 19. století do roku 1918, Příspěvek k postavení ženy v 19. století*, disertační práce, Filozofická fakulta, Univerzita Pardubice, 2015, s. 69–70.

16) Ve stejnojmenném filmu si v roce 1920 zahrál Paul Wegener. Viz Anon., *Sumurun*. Online: <https://www.filmportal.de/film/sumurun_169054e1fbbc415ea2cc6bc41b1fe59e>, [cit. 19. 2. 2018].

17) Francesco Finocchiaro, *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*. Cham 2017, s. 14.

18) H. Malinová, c. d., s. 4.

19) Anon., *Lyda Salmonova*. Online: <https://www.filmportal.de/person/lyda-salmonova_f2e6a1ea53334f059e-6454aa2ed209ba>, [cit. 19. 2. 2018].

20) Stejnomený film byl natočen ještě v letech 1926 a 1935.

21) Leo Brod, První horor v Praze — Pražský student. *Záběr* 1, 1968, č. 11 (1. 6.), s. 5.

22) Kol. autorů, Problémy současného filmu: sborník statí sovětských filmových teoretiků. In: *Texty čs. filmového ústavu*. Praha: Československý filmový ústav 1980, s. 384–385.

23) L. Brod, c. d., s. 5.

24) Holger Theuerkuf, Pražský sujet jako příklad pro analýzu motivu. In: *Filmový sborník historický*, sv. 2. Praha: Československý filmový ústav 1991, s. 135.

25) Konkrétně: Hradčany, Fürstenbergův a Lobkovicův palác. Viz Hans Steiner, Filmová reminiscence: Třikrát „Pražský student“. *Kinorevue* 2, 1936, č. 21 (15. 1.), s. 342–343.

belsberg u Berlína; první film, ve kterém spoluúčinkovali slavní divadelní herci,²⁶⁾ a zároveň to byl první film, v němž bylo použito triku vícenásobné expozice.²⁷⁾ Celkové náklady na film činily dvacet tisíc marek a v té době se jednalo o nejdražší snímek německé kinematografie.²⁸⁾

Díky svým vazbám na Národní divadlo získala Ludmila jeho herce a herečky pro epizodní a komparzní role v tomto filmu, divadelní kostýmy, a dokonce se jí dostalo pomoci při vyřizování povolení pro natáčení v exteriérech.²⁹⁾ Premiéru v rámci rakousko-uherské monarchie měl film samozřejmě v Praze, a to v kině Orient v září roku 1913.³⁰⁾ Film rovněž exponuje téma rozpolcenosti člověka a rozdvojení osobnosti, které se v prvních dvou desetiletích těšilo v německé kinematografii velké oblibě.³¹⁾ Umístění děje do Prahy ovlivnil Ludmilin původ, který nakonec Paula Wegenera inspiroval k opětovnému natáčení v Praze a také ke zpracování staropražské legendy o Golemovi.³²⁾

Film *GOLEM* (1914) Paul Wegener režíroval

spolu s Henrikem Galeenem, postavu Golema ztvárnil samotný Paul Wegener a ve filmu si také zahrála jeho žena Ludmila roli dcery Tödlara.³³⁾ Ve filmu se objevuje technika polostínu, jež se posléze stala dominantou německého filmového expresionismu a ovlivnila i estetiku snímků s hrůzostrašnou tematikou.³⁴⁾ Ovšem nebylo to naposledy, kdy se Paul Wegener věnoval této staropražské legendě. Již o tři roky později natočil komediální verzi příběhu o Golemovi pod názvem *GOLEM A TANEČNICE* (*DER GOLEM UND DIE TÄNZERIN*, 1917), kde se opět ujal hlavní role a Ludmila obsadila roli tanečnice Helgy.³⁵⁾ Naposledy se Wegener tématu Golema zhostil v roce 1920, kdy natočil opět film nazvaný *GOLEM*.³⁶⁾ Film také režíroval a spolu se svou ženou Ludmilou si zahrál hlavní roli.³⁷⁾ Ludmila v této verzi Golema hrála roli dcery Rabbi Löwa Mirjam.³⁸⁾ Při natáčení *GOLEMA* z roku 1920 byly v berlínských ateliérech vystavěny kulisy staré Prahy v hodnotě tří miliónů korun.³⁹⁾ Dalším filmem,⁴⁰⁾ ve kterém si Ludmila zahrála po boku svého

26) L. Brod: c. d., s. 5.

27) Trik se objevil např. ve scéně, kdy hlavní hrdina Baldwin (Paul Wegener) stojí před zrcadlem, z něhož vystoupí jeho stín. Viz Karel Smrž, *Film: podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*. Praha 1924, s. 156.

28) H. Theuerkuf, c. d., s. 137.

29) K. Mojsejová, c. d., s. 69–70.

30) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 1. Československý filmový ústav, Praha 1988, s. 221.

31) Kol. autorů, *Problémy současného filmu: sborník statí sovětských filmových teoretiků*. In: *Texty čs. filmového ústavu*. Praha: Československý filmový ústav 1980, s. 384–385.

32) L. Brod, c. d., s. 5.

33) K. Mojsejová, c. d., s. 69–70.

34) Jiří Janoušek, *Fantaskno a strach*. *Film a doba* 17, 1971, č. 2, s. 92.

35) Anon., *Der Golem und die Tänzerin*. Online: <https://www.filmportal.de/film/der-golem-und-die-taenzerin_2bd14a0174a14a92a74da97b0aabd9e>, [cit. 19. 2. 2018].

36) Tento film se objevuje také pod festivalovým názvem *JAK PŘIŠEL GOLEM NA SVĚT*.

37) Milada Hábová, *Nejvýznamnější díla světové kinematografie č. 2, Německá a rakouská kinematografie 1913–1972*. Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 118.

38) Anon., *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Online: <https://www.filmportal.de/film/der-golem-wie-er-in-die-welt-kam_bef9494add804c6fbfb2c578cdbe2f8e>, [cit. 14. 3. 2018].

39) Anon., *Stará Praha — v Berlíně. Divadlo budoucnosti* 1, 1920, č. 4, s. 3.

40) Další filmy, kde hrála Lída Salmonová po boku svého muže Paula Wegenera: *DIE VERFÜHRTE* (*GEHEIMNISSE DES BLUTES*) (1913), *EVINRUDE, DIE GESCHICHTE EINES ABENTEURERS* (1914), *RÜBEZAHLE HOCHZEIT* (1916), *DER YOGHI* (*DAS HAUS DES YOGHI*) (1916), *HANS TRUTZ IN SCHLARAFFENLAND* (1917), *DER FREMDE FÜRST* (1918), *DER GALEERENSTRÄFLING — I UND II TEIL* (1919), *STEUERMANN HOLK* (1920), *DER VERLORENE SCHATTEN* (1921), *DAS WEIB DES PHARAO* (1921), *MONNA VANNA* (1922), *LUKREZIA BORGIA* (1922), *HERZOG FERRANTES ENDE* (1923). Viz H. Malinová, c. d., s. 10–11.

muže Paula, je KRYSAŘ Z HAMELNU (DER RATENFÄNGER VON HAMELN, 1916), který Paul opět sám režíroval. Film je inspirován povídkou o krysaři, který za zvuků píšťaly odvede všechny děti z města.⁴¹⁾

Po celou dobu svého působení v Německu neztrácela Ludmila kontakty se svou rodnou zemí. Se svým mužem žili kulturním životem i mimo divadelní prkna či filmové kulisy. Jejich berlínský byt byl střediskem umělců dojíždějících nebo žijících v Berlíně, jejich hosty bývali Jaroslav Kvapil, Karel H. Hilar nebo František Zavřel.⁴²⁾ Ve dvacátých letech se Ludmila pohostinsky vrátila na prkna českého divadla. Vystupovala například ve hře *Legenda o Josefovi* v hlavní roli Putifarky.⁴³⁾ Další pracovní příležitost v rodné zemi se Ludmile naskytla při vzniku akciové společnosti Pellico-Film v Brně roku 1920, kde byla Ludmila smluvně zajištěna jako herečka. Společnost Pellico-Film však ještě téhož roku zanikla.⁴⁴⁾

Svou filmovou kariéru ukončila pomyslně se zánikem manželství s Paulem Wegenerem okolo roku 1924.⁴⁵⁾ K rozvodu manželství došlo v roce 1926.⁴⁶⁾ Přesto Ludmila zůstala s Paulem v kontaktu, a to až do jeho smrti v září roku 1948.⁴⁷⁾ Z devítiletého manželství jí zůstal syn Peter, narozený v srpnu roku 1917 v Berlíně.⁴⁸⁾ Ten se v dospělosti přestěhoval do Spojených států amerických,

kde se stal uznávaným profesorem na Yaleově univerzitě.⁴⁹⁾

Postupně se Ludmila z filmového oboru přesunula do pedagogické sféry. V Berlíně si založila dramatickou školu pro mladé herce a herečky nazvanou *Schauspielstudio Lyda Wegener*. Činnost školy byla během druhé světové války přerušena. Samotné školní prostory byly zničeny při náletu v roce 1943.⁵⁰⁾ Právě kvůli nebezpečí náletů byla Ludmila nucena odejít z Berlína do Postupimi a poté na základě úředního nařízení do Liberce.⁵¹⁾ V Liberci jí okresní správní komise přidělila vybavený byt a zároveň jí bylo povoleno, aby v tomto bytě vykonávala opět svou pedagogickou činnost.⁵²⁾ Ještě za války Ludmila přesídlila z Liberce do Prahy, kde bydlela u své starší sestry Anny.⁵³⁾

S koncem války přišlo i zúčtování s německým obyvatelstvem a s lidmi oddanými nacistické ideologii. Ludmila se kvůli svému německému občanství, které získala sňatkem s Paulem Wegenerem, a taktéž novému příjmení dostala do nepříjemné situace a musela namáhavě dokazovat svou bezúhonnost. Navíc toužila opět získat československou státní příslušnost, a tak ji čekal dlouhý proces dokazování a sbírání posudků o jejím působení za války. Československé státní občanství jí nakonec bylo uděleno dne 19. června 1949.⁵⁴⁾

41) M. Hábová, c. d., s. 116.

42) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 17, inv. č. 307, Za Lídou Wegenerovou-Salmonovou.

43) Tamtéž, k. 1, inv. č. 23, Vzpomínka na hostování v ND v představení *Legenda o Josefovi*.

44) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 2. Praha 1988, s. 169.

45) Po roce 1924 se již v její filmografii žádný titul nevyskytuje.

46) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, inv. č. 20, Životopisné poznámky (do r. 1943).

47) Anon., *Historický kalendář. Záběr* 10, 1958, č. 9, s. 8.

48) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 1, inv. č. 34, Rukopisné poznámky, týkající se získání občanství.

49) Prof. Peter Wegener se specializoval na vývoj nadzvukových větrných tunelů. Zemřel v roce 2008 a zůstali po něm tři synové. Viz Anon., In Memoriam: Petr Wegener, Helped develop hypersonic wind tunnels. Online: <<https://news.yale.edu/2008/09/26/memoriam-peter-wegener-helped-develop-hypersonic-wind-tunnels>>, [cit. 19. 2. 2018].

50) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 2, inv. č. 46, Přihláška válečných škod.

51) H. Malinová, c. d., s. 5.

52) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 2, inv. č. 60, Potvrzení Okresní správní komise o právním nároku na byt.

53) H. Malinová, c. d., s. 5.

54) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 1, inv. č. 5, Naturalizační listina ÚNV hl. města Prahy.

Z bytu své sestry Anny se Ludmila po čase přestěhovala do Zborovské ulice na pražském Smíchově ke známému saxofonistovi, dirigentovi a skladateli Karlu Krautgartnerovi a jeho přítelkyni tanečnici Eleně Tanasco.⁵⁵⁾ Tam bydlela dlouhá léta až do roku 1965, kdy byla okolnostmi donucena se přestěhovat. Jejím cílem bylo bydlet na Novém Městě, což se jí nakonec podařilo. Po dlouhých jednáních s bytovým úřadem jí byl přidělen byt v Pštrossově ulici na Novém Městě.⁵⁶⁾

V Praze si Ludmila opět otevřela svou školu dramatické výchovy, která sídlila na Praze I ve Veleslavínově ulici čp. 3.⁵⁷⁾ Mezi její žákyně a žáky patřili například Soňa Červená, Jaroslav Kachel, Dagmar Rosíková, Věra Soukupová, Hana Bažantová nebo Ljuba Hermanová. Úspěchy a kariéru svých žáků i po ukončení školy sledovala v denním tisku, z kterého si vedla pečlivě výstřižkové sešity. O žácích také měla výborné informace díky mnohé písemné korespondenci, kterou s ní studenti udržovali.⁵⁸⁾ Její pedagogická činnost byla podporována ministerstvem informací i ministerstvem školství.⁵⁹⁾

Mimo pedagogickou činnost spolupracovala Ludmila od ledna roku 1948 s Československou

filmovou společností, pro kterou vyhledávala vhodné herecké typy, spolupracovala na návrzích kostýmů, školila herce a připravovala je na jejich role. Tuto práci vykonávala pouze do října roku 1948, jelikož jí Československý státní film⁶⁰⁾ smlouvu po vypršení již neobnovil.⁶¹⁾

Další setkání Ludmily s filmem se událo v dubnu roku 1951, kdy jí byla nabídnuta role paní Hlaváčkové ve filmu MIKOLÁŠ ALEŠ (režie Václav Krška), avšak ve filmu si Ludmila nakonec nezahrála.⁶²⁾ Pravděpodobně tak přišla o poslední šanci účinkovat v českém filmu. Kromě filmového průmyslu spolupracovala i s divadelní sférou, například jako stálý umělecký poradce a pedagog v Divadle umění lidu⁶³⁾ v Karlíně.⁶⁴⁾

Své poslední veřejné vystoupení absolvovala Ludmila v rozhlase bývalé Německé demokratické republiky, kam byla pozvána na oslavu na počest nedožitých 80 let Paula Wegenera. I přes své stáří byla ve velmi dobré zdravotní kondici, až na problémy se zrakem se těšila dobrému zdraví. Do posledních dní byla stále kulturně aktivní. Byla členkou spolku pro českou komorní hudbu, nadšenou čtenářkou a sběratelkou písemného i hmotného umění a nadále se vzdělávala v kulturním dění v Československu i v zahraničí.⁶⁵⁾

55) H. Malinová, c. d., s. 5.

56) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 2, inv. č. 89, Přivolení byt. odboru ONV v Praze 1 k podnájmu.

57) Tamtéž, k. 2, inv. č. 56, Výplatní listy Spořitelny Pražské.

58) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 17, inv. č. 307, Za Lídou Wegenerovou-Salmonovou.

A tamtéž, k. 11, inv. č. 259, Sešity se seznamy žáků a žákyň v Berlíně a v Praze.

59) Tamtéž, k. 2, inv. č. 62, Doporučení min. informací.

60) Dne 23. dubna 1948 se Československá filmová společnost převtělila do Československého státního filmu.

61) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 16, inv. č. 279, Čs. státní film — dopis s výzvou k osob. jednání; uzavření smlouvy o dílo.

62) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 16, inv. č. 280, nabídka role ve filmu MIKOLÁŠ ALEŠ.

63) V letech 1948–1950 patřilo pod Československý státní film. Viz Anon., Historie. Hudební divadlo Karlín. Online: <<http://www.hdk.cz/o-divadle/historie/>>, [cit. 19. 2. 2018].

64) Doklady o činnosti jsou z let 1949 až 1953.

NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 16, inv. č. 281, Potvrzení divadla Umění lidu v Karlíně o angažmá. Tamtéž, k. 16, inv. č. 282, Potvrzení Divadla hl. m. Prahy v Karlíně o převzetí funkce jazykového poradce pro hru Fidlovačka.

65) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 1, inv. č. 13, Členský průkaz Klubu čtenářů.

Tamtéž, k. 1, inv. č. 14, Legitimace Českého spolku pro komorní hudbu v Praze.

Tamtéž, k. 7, inv. č. 246, Sešity formátu A4 s nalepenými výstřižky z novin, převážně z oblasti kultury, ale i politiky.

Tamtéž, k. 8, inv. č. 247, Sešity formátu A5 s nalepenými novinovými výstřižky z oblasti hudby, filmu, divadla, tance aj.

Tři roky před smrtí ji postihla srdeční slabost a od té doby se její zdravotní stav nadále zhoršoval. Své poslední hodiny herectví realizovala na jaře roku 1968. Zemřela dne 7. listopadu 1968 v Nemocnici Na Františku v Praze.⁶⁶⁾ Pohřeb se konal dne 13. listopadu 1968 ve strašnickém krematoriu.⁶⁷⁾ Ludmila byla pohřbena na zbraslavském hřbitově, kam byl později uložen i její bratr Jaroslav.

Část Ludmiliny pozůstalosti věnoval bratr doc. Ing. Jaroslav Salmon již v roce 1969 Národnímu muzeu v Praze.⁶⁸⁾ Zbytek pozůstalosti byl v roce 1998 předán do Národního filmového archivu. Tento fond dnes obsahuje dvacet kartonů písemností, fotografií, pohlednic a jiných archiválií, dále tři krabice a velkou obálku se zarámovanými fotografiemi a jednu zvláštní krabici se skleněnými negativy.

Fond je celkově velice obsáhlý a nabízí nepřehledné množství informací nejen o životě samotné herečky, její rodiny, ale také žáků a žákyň její herecké školy. Množství informací obsahují i sešity s výstřižky článků z novin a časopisů (inv. č. 246 a 247), které jsou různě tematicky laděné. Tyto sešity tak nabízí mnoho dobových informací z uměleckého života, především divadla a filmu, ale také z literatury, výtvarného umění, politiky, historie a v neposlední řadě z cest, které Ludmila absolvovala. Z cest jí ovšem zasílali pozdravy mnozí známí a příbuzní, a tak se ve fondu nachází stovky pohledů z různých koutů naší země, ale i ze zahraničí. Všechny sešity byly velice pečlivě vedeny, důležité pasáže jsou podtrhané či okomentované.

Velmi cenným materiálem o jejím životě, i o druhé světové válce, jsou deníkové zápisky z let 1943 a 1945 (inv. č. 26), ve kterých se badatel může dočíst o Ludmiliných denních zážitcích, a to od běžného denního programu přes doručnou korespondenci, setkání s přáteli až po dění



inv. č. 287a

Ludmila Wegenerová-Salmonová portrétní foto. Zdroj: NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová.

na bojových frontách. Obdobné informace můžeme najít v diářích (inv. č. 36 a 37), kde se dovídáme o představeních, která navštívila, včetně jejích názorů na ně, dále o knihách, které v danou dobu četla, s kým telefonicky komunikovala, o počasí nebo o tom, kdo ze známých zemřel. Zajímavou archiválií je i sešit osobností, které Ludmila osobně znala (inv. č. 35). Celkový obraz Ludmilina života a charakteru dotváří také vzpomínky jejích studentů, především ale studentek, které jí hojně psaly, a dále také nashromážděné kondolence k jejímu úmrtí. Nejvíce informací

66) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 17, inv. č. 307, Za Lídou Wegenerovou-Salmonovou.

67) Tamtéž, k. 17, inv. č. 306, Smuteční oznámení.

68) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 19, inv. č. 345, Dopis vedoucího div. odd. Národního muzea dr. J. Hilmerý, CSc.



inv. č. 287a

Ludmila Wegenerová-Salmonová portrétní foto. Zdroj: NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová.

o jejím životě však můžeme najít ve vzpomínkách jejího bratra Jaroslava,⁶⁹⁾ jehož v roce 1999 navštívily pracovnice NFA. Jaroslav NFA poskytl nejen doplňující informace ke vznikajícímu inventáři, ale taktéž své zápisky vzpomínek o rodině Salmonů, kde je podstatná část věnována jeho sestře Ludmile.

Rodina Salmonů je sama o sobě plná osobností, které by si zasloužily větší pozornost, ať už to byl otec, významný lékař a uznávaný odborník na dětské lékařství, nebo syn Jaroslav, který ještě ve svých 89 letech přednášel na Stavební fakultě Českého vysokého učení technického a na Vysoké škole ekonomické v Praze.

Není mnoho osobních fondů, které by byly takto informačně plné a hodnotné. Informační bo-

hatství fondu dokládá i dochovaná kuchařka, kam si Ludmila zapisovala své oblíbené recepty. Nebýt náletu na Berlín, který dne 22. listopadu 1943 zničil téměř veškerý Ludmilin majetek, mohl by být tento fond ještě bohatším. Ludmila přišla nejen o nábytek, umělecká díla, ale i o cenný soukromý archiv, který měl obsahovat českou divadelní literaturu, sbírku prvních českých divadelních kritik, časopisů, kostýmů aj.⁷⁰⁾

Archivní fond je inventarizovaný a přístupný až na několik archiválií mladších třiceti let. Ty bude možné dle archivního zákona zpřístupnit až v letech 2028 a 2029.

Kristýna Doležalová

69) H. Malinová, c. d., s. 61–62.

Tamtéž, k. 2, inv. č. 46, Příhláška válečných škod.

70) NFA, f. Ludmila Wegenerová-Salmonová, k. 1, inv. č. 33, Prohlášení týkající se bývalého manžela, herce P. Wegenera.

Hledání skrytého. Spolupráce kameramana s režisérem v dějinách hollywoodského filmu

Christopher Beach, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2015.

Práci na této knize bychom měli vyzdvihnout už kvůli její jedinečnosti — publikací akademicky rozebírajících kameramanskou praxi skutečně není mnoho. Dílčí výjimku představují v této knize hojně citované publikace *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir* (2010) Patricka Keatinga¹⁾ a *Film Style and Technology* (2009) Barryho Salta,²⁾ avšak žádná z nich se aspekty spolupráce mezi kameramany a režiséry nezabývá tak podrobně, jak nyní činí profesor Christopher Beach.

Hned zpočátku knihy Beach uvádí důvody, proč je práce kameramanů častokrát přehlížena. Za jeden z nich označuje analytickou tradici vycházející z auteurské teorie,³⁾ která má sklon redukovat komplexnost filmového díla a přínosu všech složek (kameramanů, filmových architektů, střihačů apod.) na jednoho člověka — režiséra. Dalším z důvodů je podle něj mnohdy technická složitost kameramanské praxe, v níž se filmoví teoretici neorientují nebo se její přílišné složitosti obávají. A pochopitelně, na straně „working cinematographers“ je patrná jistá odtrženost od aka-

demického světa a nedostatek času, který mohou věnovat kritickým analýzám filmů. Samozřejmě existuje pár vzácných výjimek. Z českého prostředí můžeme zmínit knihu *Živý film* (2016) Marka Jíchy a Jaromíra Šofra,⁴⁾ která mimo restaurování filmu i v několika kapitolách osvětluje kameramanskou práci a její proměny v československé historii.

Kniha je rozdělena do šesti kapitol, v nichž autor zkoumá historii spolupráce kameramanů s režiséry a poukazuje na různé druhy této kooperace. Je třeba ocenit, že se Beach při výběru analyzovaných filmů neřídil pouze filmy ověřenými dobovými cenami, ale dal přednost dílům významným pro inovativní postupy filmového stylu, které byly výsledkem dlouhodobé a úzké spolupráce dvojice režisér-kameraman.

První kapitola se zaměřuje na pracovní vztah Billyho Bitzera a D. W. Griffitha, zejména jejich práci na filmech *ZROZENÍ NÁRODA* (1915) a *INTOLERANCE* (1916). Zachycuje tak formativní éru desátých let minulého století, v níž se kameramanská profese ustavovala a rozvíjela. Přestože

1) Patrick Keating, *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. New York: Columbia University Press 2010.

2) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 2010.

3) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1972.

4) Marek Jícha – Jaromír Šofr, *Živý film: Digitalizace filmu metodou DRA*. Praha: Lepton studio 2016.

v této době byl styl fotografie převážně diktován požadavky samotných studií, existence různých stylů a především jejich ocenění u diváků dokazuje následující citace tisku z roku 1910: „Jeden [filmový] tvůrce volí jemné odstíny šedi, jiný volí ostrost jako břit a zacloněný objektiv, ostatní raději obraz mírně rozostří... Filmová fotografie opravdu nabízí široké pole pro individualitu vyjádření.“⁵⁾

Důležitost Bitzera jakožto kameramana dokládá autor především faktem, že ho mladý režisér Griffith dlouho přesvědčoval k odchodu ze studia Biograph, a dokonce mu nabídl 10% podíl ze zisků jeho nezávislých produkcí, což v té době rozhodně nebylo obvyklé. Jinak je spolupráce Bitzera a Griffitha charakterizována především jako služba scénáři a režisérovi, jak ostatně dokládá v rozhovoru i samotný Bitzer: „Když pan Griffith požadoval nějaký efekt, zkusil jsem několik cest, abych stvořil to, co chtěl. Pokud to fungovalo, byli jsme oslavováni jako vynálezci“ (s. 25). A právě slovo „my“ je pro Beache důležitým prvkem, znakem společného ohledávání možností filmového média. Původním vzděláním kovotepec, Bitzer patřil mezi velice zručné a technicky schopné kameramany a v jeho repertoáru výrazových prostředků najdeme celou řadu inovací, jako je například použití irisové clonky, portréty snímáné v protisvětle či panorama. Jak ovšem autor v následující analýze uvádí, může se jednat o prvenství pouze zdánlivé. Řada filmů ostatních režisérů se nedochovala pro pozdější kritickou analýzu a Griffithova vlastní tvrzení o jeho „objevech“ byla zpochybněna až v 80. letech.

Další kapitola se věnuje pravděpodobně nejslavnějšímu kameramanovi historie, Greggu Tolandovi. Autor se úmyslně nezaměřuje na sice nejznámější film OBČAN KANE (1941), neboť

s Orsonem Wellesem mimo tento snímek nic dalšího nenatočil, ale zabývá se dlouhodobější spoluprací s režisérem Williamem Wylerem. Citovaný Andrew Sarris vyzdvihuje Tolandův autorský přístup: „odmyslete si Gregga Tolanda od Wellese a stále budete mít horu; odmyslete si Tolanda od Wylera a máte krtinec“.⁶⁾

Úspěch Gregga Tolanda Beach připisuje několika důvodům. Zaprvé je to samozřejmě nezpochybnitelný přínos kinematografii, spočívající zejména v jeho práci s hloubkovým kompozičním řešením. Přestože se používání větší hloubky ostrosti datuje již do časů D. W. Griffitha, Toland je považován za jejího největšího průkopníka, resp. jejího největšího propagátora. Druhým důvodem bylo jeho postavení u producenta Samuela Goldwyna a nadstandardní podmínky jeho kontraktu, které mu umožňovaly pracovat se stejnými asistenty. Není v intencích rozebírané knihy rozkrývat i vliv pomocných pracovníků na výsledné dílo, ale možnost pracovat se stejným štábem po celou kariéru Tolandovu kreativnímu úsilí jistě prospívala. Třetím důvodem byla možnost delší a podrobnější předprodukční přípravy, ve třicátých letech poměrně neobvyklá (s. 57). Po informativním životopise se autor věnuje analýze Wylerových filmů NA VĚTRNÉ HŮRCE (1939), LIŠTIČKY (1941) a NEJLEPŠÍ LÉTA NAŠEHO ŽIVOTA (1946). Na všech těchto filmech ilustruje přínos hloubkového řešení pro emotivní účín filmu. Jak sám Wyler zmiňuje:

Tato technika do jisté míry ovlivnila mou režii. Vidíte to v... LIŠTIČKÁCH, kde jsou skupiny lidí pohromadě, a běžně máte detail, detail, tady a tady. Pomocí jeho techniky jsem byl schopen držet herce blíž u sebe, mít všechny herce v jednom záběru a tak získat jejich akce i reakce na scéně ve stejný čas.⁷⁾

5) Charlie Kiel, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking 1907–1913*. Madison: University of Wisconsin Press 2001.

6) Andrew Sarris, *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon and Schuster 1973.

7) Ronald L. Davis, Southern Methodist University Oral History Project: William Wyler. In: Gabriel Miller, *William Wyler Interviews*. Oxford: University Press of Mississippi 2010.

Z tohoto citátu je zřejmá proměna Wylerova rukopisu pod vlivem Tolanda. Tak silná důvěra v kameramana je bohužel poměrně vzácná a prokazuje hodnotu této konkrétní spolupráce mezi režisérem a kameramanem velmi zřetelně.

Důležité jsou rovněž Tolandovy úvahy o hloubkovém řešení jakožto realistickém přístupu (s. 64). Toland odmítl běžný postup, při němž těžiště záběru tvoří tvář herce a pozadí se snímá neostře (převážně kvůli lepší orientaci pohledu diváka), a hloubkovou kompozicí se snažil napodobit běžnou zrakovou percepci (hloubku ne-ostrosti běžně nevnímáme). Beach jako příklad uvádí obraz z filmu *NEJLEPŠÍ LÉTA NAŠEHO ŽIVOTA* (1946), který se odehrává na dámských toaletách. Pomocí hloubkového řešení, pohybu kamery a několika odrazů hereček v zrcadlech se Tolandovi podařilo zachytit tuto dramaticky významnou scénu v jednom záběru a dodat tak jejímu vyznění na intenzitě.

Následující kapitola je věnována filmu noir. Za nejplněší rozvinutí kameramanských možností tohoto žánru bývá patrně nejčastěji oceňován John Alton,⁸⁾ nicméně Beach si pro svou studii vybral duo Billy Wilder — John F. Seitz. Autor na začátku kapitoly jmenuje argumenty, proč je zrovna tento styl vizuálně natolik výrazný. Zpráve, změna distribučních praktik a omezení rozpočtů noirových filmů měly praktický dopad na filmový obraz — cílená podexpozice maskuje nedokonalost dekorací. Druhým důvodem byl podle autora nástup barevné kinematografie a potřeba ospravedlnění černobílé fotografie nápadnou vizuální stylizací.

Mód spolupráce režiséra a kameramana a jejich vzájemnou důvěru ozřejmují podrobné analýzy filmů *PĚT HROBŮ U KÁHIRY* (1943), *POJISTKA*

SMRTI (1944) a *SUNSET BOULEVARD* (1950). Osobně mi připadá velmi podnětná zmínka o nepovedené noční scéně z jejich prvního filmu, který Seitz, známý svou odvahou experimentovat s hranicemi filmového materiálu, podexponoval do absolutní černé. Wilder tuto technickou chybu opomenul, naopak ocenil odvahu svého kameramana a jeho ochotu riskovat pro vizualitu filmu (s. 98). Tato situace snad nejlépe vystihuje pracovní vztah, který mezi nimi panoval. Autor dále zmiňuje dopad nového vybavení a neotřelých technických postupů na obraz analyzovaných filmů, zejména vliv citlivějšího filmového materiálu, objektivů s antireflexními vrstvami a možnosti předsvětlení⁹⁾ materiálu.

Pasáž týkající se rozboru pravděpodobně nejznámějšího Wilderova filmu *SUNSET BOULEVARD* se nicméně jeví jako problematická. Beach obšírně popisuje děj a bravuru kameramanské práce (např. použití velké hloubky ostroty), ale pouze letmo zmiňuje důvody použití delších záběrů a jejich vliv na celkový vizuální styl.¹⁰⁾ Stejně tak není dále rozvedena koncepční práce se svícením. Lze zmínit například závěrečnou scénu, v níž je hlavní hrdinka Norma nasvícena blesky fotoreportérů podobně jako v reminiscencích své bývalé kariéry. Tato vizuální „Čechovova puška“ sice nemusí být divákem na první pohled rozpoznána, ale je perfektní ukázkou koncepční práce s kameramanskými vyjadřovacími prostředky, které často evokují emoci v podvědomí diváků. Tento způsob uvažování, dnes zcela běžný, byl v padesátých letech poměrně vzácný.

Následující kapitola je věnována Alfredu Hitchcockovi a Robertu Burksovi a jejich práci na dvánácti filmech, které společně natočili. Jejich model spolupráce byl nicméně odlišný od příkladů

8) Alton své pracovní postupy podrobně popsal v knize *Painting with Light* (1946): John Alton, *Painting with Light*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2013.

9) Předsvětlení (pre-flashing) je proces, při kterém je filmový materiál (negativ, popř. pozitiv) v laboratoři exponován malým množstvím světla, což má za důsledek zvednutí paty senzimetrické křivky, tedy větší rozlišení v tmavých partiích obrazu a snížení celkového kontrastu.

10) Průměrná délka záběru (ASL) tohoto filmu je 17,2 sekundy oproti devíti sekundám ostatních filmů ze 40. let. Barry Salt, c. d., s. 266.

z předchozích kapitol, a to hlavně kvůli Hitchcockovu zájmu o fotografii a zkušenosti s filmovou kamerou, což pro jeho kameramany znamenalo velký stres (ostatně jejich cesty se později rozdělily kvůli Burkové nervovému zhroucení). Ačkoli Hitchcock nenatočil s žádným kameramanem tolik filmů jako s Burkem, jejich vztah byl čistě pracovní a Burks byl spíše v podřízené pozici (s. 136). Autor zmiňuje nešťastnou chybu z filmu *MARNIE* (1964), kdy kameraman i architekt Robert Boyle žádali o přetočení jedné scény, protože jim dekorace nepřipadala příliš realistická. Veliký režisér však oba klíčové spolupracovníky odmítl.

V této kapitole se bohužel naplno projevuje teoretické založení autora. Přestože věnuje mnoho stran popisu jednotlivých filmů a klíčových scén, je zřejmá jeho přílišná fascinace detaily z procesu natáčení, které získal z mnoha citovaných zdrojů. Při analýze filmu *OKNO DO DVORA* (1954) se autor nepozastavuje nad tím, proč byly některé záběry snímány 250mm objektivem, a spíše je fascinován množstvím světla použitým při natáčení a s údivem uvádí technický údaj 1500fc oproti běžným 600fc. Rozdíl 900fc může vypadat jako značný rozdíl, ale fotometrie v praxi používá spíš logaritmickou míru, toto astronomicky vypadající číslo tedy znamená pouze rozdíl jedné clony, což pro erudované fotografie není nijak dramatické. Nabízí se přitom jednoduché vysvětlení, které tkví ve světelnosti použitého teleobjektivu.¹¹⁾ Technická nezbytnost pro Beache představuje „atrakci“, jež odvádí jeho pozornost od důležitějších stylistických faktorů. Stejně tak chybné je následující autorovo tvrzení o extrémně malé hloubce ostrosti při snímání teleobjektivem na velkou vzdálenost (s. 125). Při popisu filmu *CHYŤTE ZLODĚJE* (1955) se autor navíc dopouští špatné citace Saltovy knihy *Film Style and Technology* týkající se hloubky ostrosti formátu Vista-vision. Přestože se jedná o drobné formální nedo-

statky, obávám se, že neporozumění technické stránce může vést k neschopnosti rozlišit, které stylistické prvky jsou důležité, a které nikoli.

Poslední analyticky zaměřená kapitola se soustředí na změny filmové vizuality od sedmdesátých do devadesátých let. Jako klíčové faktory této proměny autor uvádí uvolnění odborových pravidel, jež umožnilo natáčet filmy také mladým kameramanům, a inspiraci evropskou kinematografií (řada evropských kameramanů posléze v Hollywoodu i pracovala). Současně neopomíjí vliv nového technického vybavení, který dovoluje natáčení v reálných lokacích. Rozborem filmu *MCCABE A PANÍ MILLEROVÁ* (1971) režiséra Roberta Altmana a maďarského kameramana Vil-mose Zsigmonda autor ilustruje radikální odklon od filmového stylu tehdejší mainstreamové produkce. Použití silného předsvětlení negativu a difúzních filtrů proměnilo klasický westernový příběh v realistický film, který „boří všechny mýty heroismu“ (s. 148). O úzké spolupráci kameramana s režisérem vypovídá i skutečnost, že film musel být zpracováván v „nehollywoodské“ laboratoři. Žádná laboratoř v Los Angeles nebyla ochotná riskovat svou reputaci kvůli nestandardní manipulaci s filmovým negativem. Po projekci denních prací zpracovávaných ve Vancouveru si manažeři studia stěžovali na šedý a desaturovaný obraz a požadovali výměnu kameramana. Altman se za svého spolupracovníka postavil, z „nekvalitního“ obrazu obvinil laboratoř, ale přesto tam film dokončil, a tak se mu podařilo dosáhnout požadovaného vzhledu filmu. *JFK* (1991) režiséra Olivera Stonea a kameramana Roberta Richardsona zase autorovi slouží jako ukázka koncepční práce s filmovými formáty a stylistickými prostředky k vytvoření díla „udivující vizuální complexity“ (s. 150). Následujících pár stránek je věnováno filmu *ZACHRAŇTE VOJÁKA RYANA* (1998), kde se autor zamýšlí nad dosaženým „hyperrealistickým“ účinkem úvodní scény z Omaha Beach.

11) Intenzita světla 1500fc a použitý materiál Eastman 25T 5248 odpovídá cloně T5.6, což je běžná světelnost tehdy používaných teleobjektivů.

Tvůrci Steven Spielberg a kameraman Januzs Kamínski záměrně nereprodukovali filmový styl dobových filmových týdeníků — podobného psychologického účinku u diváků dosáhli použitím esteticky zaměřených nástrojů (nesesynchronizovaná závěrka, ENR proces¹²⁾) a mimeticky zaměřených prostředků (Clairmont Image Shaker, objektivy bez antireflexních vrstev). Jak podotýká Barry Salt, tento postup nemá s dobovými materiály nic společného,¹³⁾ vzhledem k použití odlišných technických prostředků a postupů (např. tehdejší kamery měly úhel sektorové závěrky nastavený na 180 stupňů).

Závěrečná pasáž si klade otázky nad budoucností spolupráce kameramana s režisérem ve věku digitálním. Vzhledem k rapidním změnám v technickém vybavení sám autor přiznává, že poslední kapitola je spíše spekulací než výsledkem dlouhodobého akademického výzkumu. S ohledem na pokroky v digitálních technologiích a stále častější používání digitální postprodukce, jež umožňuje mnohem výraznější manipulaci s obrazem než v případě fotochemického procesu, autor varuje před ztrátou kontroly nad obrazem ze strany kameramana a zdůrazňuje možnost radikální proměny vztahu kameramana vůči režisérovi. Bohužel pro toto tvrzení neuvádí mnoho argumentů. Spousta kameramanů z dob fotochemických začínala svou kariéru ve filmových laboratořích (sám v knize zmiňuje např. Bilyho Bitzera a Vilmore Zsigmonda), což autor nevnímá jako paralelu k dnešním digitálním studiím. Mnoho kameramanů používá k realizaci svého tvůrčího záměru prostředky digitální postprodukce ještě před začátkem natáčení. Ostatně práce s předsvíceným negativem je podobná práci s digitální Look Up Table (LUT).¹⁴⁾ Další tvrzení

ohledně ztráty kontroly nad výslednou vizualitou autor odůvodňuje používáním pre-vizualizačního softwaru a možností vynechání kameramana z procesu příprav. Ovšem jaký je rozdíl mezi kreativní prací s 3D modelem a reálným modelem během přípravných prací (jako používal například v knize zmíněný Robert Burks)? Troufám si tvrdit, že principiálně žádný. Autor se příliš zaměřuje na techniku a ve své úvaze zcela zanedbává společenské změny, které se také dotýkají filmového průmyslu. Přestože měl pokrok v technice na filmový styl dozajista značný vliv, jak ostatně Beach sám v předchozích kapitolách dokazuje, digitální evoluce nemusí nutně znamenat ztrátu autorského kameramanského přístupu.

Obecně mi připadá nešťastné, že autor věnuje prostor především dobře prozkoumané a zdokumentované (tedy „akademicky bezpečné“) době zhruba do konce padesátých let a příliš se nezabývá historií nedávnou, během níž došlo k dramatictějších proměnám filmového stylu. Stejně tak rozporuplně se jeví zaměření pouze na kinematografii americkou, kterou autor mohl alespoň minimálně konfrontovat s druhy spolupráce běžné v Evropě (nabízí se například dvojice Ingmar Bergman — Sven Nykvist, Bernardo Bertolucci — Vittorio Storaro a jiní). Přes veškeré zmíněné výhrady je třeba podobnou publikaci uvítat, protože téma spolupráce kameramana s režisérem je zpracováno poměrně přesně, navzdory technické obtížnosti této látky. Čtenář jistě ocení mnoho příkladů, které ozřejmí složitost práce s filmovým obrazem a její proměny v historii. Doufejme, že své publikum si najde i český překlad této knihy, který se připravuje v nakladatelství NAMU.

Ondřej Belica

12) ENR je speciální proces zpracování filmových kopií, který má za výsledek zvýšení kontrastu a snížení saturace obrazu. Oproti podobnému postupu bleach-bypass (vynechání bělení) umožňuje kameramanovi daleko větší kontrolu nad požadovaným efektem.

13) Barry Salt, c. d., s. 148.

14) Look-Up-Table (zkráceně LUT) označuje matematický proces mapování barevných souřadnic pro různé barevné prostory. V digitální filmové praxi se často používá LUT kreativně pro tvorbu předem vybraného barevného vzhledu (např. emulace určitého filmového materiálu).

Animasofie aneb Soukromá věda bez pravidel

Ülo Pikkov, *Animasofie: Teoretické úvahy o animovaném filmu*. Praha: NAMU 2017.

Jméno estonského animátora a režiséra Ülo Pikkova není ani v českém kontextu nijak neznámé. Když před několika lety zažila estonská animace výraznou vlnu zájmu, právě Pikkov byl i na českých festivalech považován za jednu z tváří nastupující generace, jež dokazovala, že estonský animovaný film není jen synonymem pro jeho nejpopulárnějšího představitele Priita Pärna. A to i přesto, že Pärn měl coby pedagog na Pikkova a některé jeho generační soupeřníky výrazný vliv, ježž bylo možné vysledovat i ve výtvarném rukopisu těchto tvůrců. Kromě technologicky poměrně široce rozkročené filmové tvorby se v roce 2006 k Pikkovově činnosti přidalo i pedagogické působení na katedře animace Estonské akademie umění, kde pak vyučoval deset let. V pedagogické praxi lze přitom hledat původ Pikkovovy snahy animované snímky nejen tvořit, ale také teoreticky uchopit. Výsledkem tohoto úsilí se potom stala kniha *Animasofie*, vydaná v roce 2010 jak v estonské, tak v anglické verzi. Nyní vyšla v českém překladu.

Ülo Pikkov není prvním praktikujícím animátorem, filmařem či umělcem, který se zároveň uchyluje k teoretickým úvahám. Jeho zkušenost vycházející z prostředí malé východoevropské kinematografie, navíc obohacená o pedagogické působení, je však na první pohled příslibem pod-

nětných úhlů pohledu na médium animace. Ta díky technologickému rozvoji nejenže neustále posouvá své vlastní hranice, ale čím dál tím výrazněji překračuje i hranice své příslušnosti k filmovému médiu. Jistou nedůvěřivost nicméně vzbuzuje už samotný titul knihy, za který Pikkov údajně vděčí svým vlastním studentům z akademie. Slovo je složeninou dvou kořenů, latinského „anima“ a řeckého „sofia“, přičemž „podobně jako řecké slovo ‚filosofia‘ můžeme překládat jako ‚lásku k moudrosti‘ nebo ‚touhu po věděni, animasofie může znamenat ‚moudrost duše‘ nebo nadneseně ‚moudrost animace‘ čili ‚vědu o animaci‘“ (s. 7). Započít první vlastní teoretickou práci vymezením nového vědního oboru, do značné míry ignorovat existující diskurs a zároveň tvrdit, že kniha má být „krůčkem k návodu na skvělý animovaný film“ (s. 7) — takový přístup evokuje jak pseudointelektuální velikašství, tak rychlokvasné příručky typu „jak napsat dobrý scénář“. Bohužel, přestože autor v úvodu tvrdí, že jeho záměrem bylo provokovat, a vybízet tak čtenáře k dalším úvahám, podobně jako sám název vyznívá i celá poměrně útlá příručka, jež se za ním skrývá, poněkud bezradně a neukotveně.

Kniha je rozdělena do jedenácti tematických kapitol. Do nich obsahově spadají dějiny animovaného filmu, úvahy o obecných fenoménech

času či prostoru, uchopení praktičtějších aspektů práce filmaře na příběhu, tvorbě postav či výrobě zvuku, ale i „případové studie“, ve skutečnosti krátké rozborů konkrétních filmů. V závěru je text doplněn o subjektivně vystavěný přehled dějin a významných animovaných filmů. Na rozsah výrazně nepřesahující sto stran jde o zaměření značně široké, s čímž souvisí i nevyhnutelná stručnost. Ta by — zvláště ve spojení s přehlednou strukturou krátkých odstavců, z nichž mnohé se věnují i naprostým technologickým základům animace — nemusela být na škodu, pokud bychom se rozhodli vnímat knihu jako učebnici či skripta pro začátečníky. Při čtení knihy je však evidentní, že vytvořit „pouhá“ skripta Pikkov nezamýšlel. Výklad technologických základů a elementárních pouček se dostává do kontrastu s metodologicky neukotvenými úvahami a hrubě zjednodušujícími výklady dějin filmu, z nichž je zjevná autorova snaha vydobýt animovanému filmu uznání coby plnohodnotnému uměleckému druhu. Přestože by se tedy mohlo zdát, že pro knihu slibující „teoretické kapitoly“ je strukturovaný výklad o technologických základech nedostatečnou náplní, u Pikkova jsou paradoxně nejproblematictější oddíly, v nichž se tomuto technicistní výkladovému přístupu vzdaluje.

Úlo Pikkov ve své knize nepřichází ani s vlastním teoretickým konceptem, ani nepřináší přehled různých přístupů a jejich aplikací na animaci. Namísto toho předkládá napříč jednotlivými kapitolami útržkovité a povrchní teze, často nepodložené další argumentací, které nekonfrontuje s možnými odlišnými pohledy, ale pokouší se je prezentovat coby jediné možné. Pro tento účel autor často využívá myšlenky známých filozofů či teoretiků, jež nezřídka samoúčelně ohýbá pro vlastní účely, jako například v momentě, kdy se na dvou krátkých odstavcích vypořádá s platónskou filozofií a Platóna přitom označí za prvního teoretika animace. Tento problém zřejmě souvisí i s omezeným objemem zdrojů, s nimiž Pikkov pracuje či — lépe řečeno — které uvádí. V knize lze totiž narazit na místa, která jsou nepřiznaný-

mi, ovšem zcela evidentními citacemi. Děje se to například v pasáži, kdy Pikkov (tradičně poněkud svérázným způsobem) pracuje s tezí Marshalla McLuhana, aniž by ji citoval či dokonce ukotvil v aktuálnější akademické perspektivě. Ačkoli by bylo možné leckteré překročení akademických zvyklostí omluvit tvůrčím konceptem, v daném kontextu se nelze ubránit pocitu hrubého porušování citační etiky.

Ve svých výkladech dějin filmu potom Pikkov s odbornými zdroji nepracuje takřka vůbec. V lepším případě uplatňuje značně nekritický přístup — například v kapitole věnované zvuku prezentuje ozvučení filmu *STEAMBOAT WILLIE* (1928) jako výsledek pouhého osobního rozhodnutí Walta Disneyho (s. 116) — v tom horším se dopouští výslovných chyb. Jen o několik odstavců dále (s. 123) se tak zabývá synchronním zvukem ve filmech *BERLÍN, SYMFONIE VELKOMĚSTA* (1927) a *MUŽ S KINOAPARÁTEM* (1929), přestože oba snímky vznikly jako němé.

Nepřesnosti a manipulací se autor mnohdy dopouští ve zjevně upřímné snaze vykreslit animovaný film jako médium hodné skutečné úcty. Opakovaně se přitom vytvářením samoúčelných protikladů pokouší doložit mediální specifitu animovaného filmu, který do úmoru porovnává s filmem hraným. Zároveň se v době, kdy se hranice animace čím dál více rozostřují a začínají zasahovat do nových oblastí, Pikkov snaží úporně chránit čest animovaného filmu, opakovaně nadřazovaného „pouhé“ animaci, s níž se dnes setkáváme v mnoha aspektech běžného života. Přílišného vymezování hranic se ovšem autor nedopouští pouze při hledání mediální specifity animovaného filmu a dokazování jeho vyšší hodnoty (třeba ve srovnání s animací uživatelských rozhraní). V textu věnovaném filmové (či chcemeli animační) teorii totiž překvapuje rovněž naprostá zahleděnost do svého vlastního oboru a absentující reflexe příbuzných diskursů — například toho feministického, když autor bez jakékoli problematizace konstatuje, že „Disneyho Sněhurka představuje obecný obraz upřímné

a laskavé mladé dámy“ (s. 108). (Nutno podotknout, že v tomto ohledu knize nepřidá ani český překlad, pořízený z anglické verze knihy, jenž v daném kontextu nereflektuje navíc ani postkolonialistickou perspektivu a výraz „First Nations“ bez uzardění převádí jako „indiánské obyvatelstvo“.)

Ačkoli byla kniha již několik let legálně a zdarma k dispozici na internetu v anglické verzi, s českým překladem zřejmě *Animasofie* vstoupí do širšího povědomí odborné obce. Je přitom důležité zmínit, v jakém kontextu překlad vznikl. I přes existenci dvou významnějších, odlišně vyprofilovaných a hojně navštěvovaných festivalů zaměřených na animaci lze v České republice najít jen značně úzkou skupinu badatelů, kteří se animovaným filmem odborně zabývají. Z rozvíjejícího se oboru tzv. animačních studií (animation studies) není v češtině k dispozici téměř žádná literatura (jak původní, tak překladová), animaci se soustavně nevěnuje žádné z významných periodik. Důsledkem je velmi obtížná startovní pozice pro jakýkoli nový výzkum či odborný zájem. České psaní o animaci navíc tradičně trpělo značnou popisností, již sice někteří pamětníci oceňují jako dobrý způsob, jak se seznámit s nedostupnými filmy ze zahraničních festivalů, ovšem v soudobé situaci je zapotřebí nových impulzů. Otázka však zní, do jaké míry je v tomto ohledu přínosná právě *Animasofie*.

Přestože české vydání vyšlo i s novou předmluvou autora, podstatnější je zde obsáhlý původní doslov teoretičky Elišky Děcké. Ta svým příspěvkem vyplňuje část obrovské mezery, kterou má českojazyčná literatura v oblasti animation studies. Jak autorka zdůrazňuje, již od založení mezinárodní Společnosti pro animační studia (Society for Animation Studies) v roce 1987 poskytuje tento obor prostor interdisciplinární metodologii a komunikaci mezi teorií a praxí, a to díky cílenému budování společné komunity odborníků. Výsledkem je podle Děcké výrazné uplatnění prakticky zaměřených výzkumů, které sama dělí do tří základních typů. Zatímco orálně-historický vý-

zkum má dnes své pevné místo i v dalších příbuzných oborech, za relativní specifikum animačních studií bychom mohli považovat zbývající dvě kategorie: tzv. umělecký výzkum, podle autorky realizovatelný dokonce i formou sebereflexivního animovaného díla, a teoreticko-praktické výzkumy animátorů. I když tuto možnost autorka u druhé z kategorií nezmiňuje, mohli bychom sem zařadit například také disertace praktikujících animátorů, jejichž počet začíná postupně narůstat, čímž dochází k nepozorovanému rozšiřování u nás stále ještě neetablovaného oboru.

Ani Eliška Děcká se ve své stati zcela neubráníla některým nástrahám, které souvisejí s obecným rozostřením kategorií v animačních studiích — nelogicky směšuje filmovou teorii s dramaturgií, a podobně jako Pikkov se nevyvaruje ani přehnaně vzletných slov, jako když Vlastu Pospíšilovou označuje za „žijící legendu české animace“ (s. 153). A snad i díky svému vlastnímu odbornému zaměření (i když je zde nutné mít na paměti omezený rozsah knižního doslovu) také v uvažování o animaci nepřekračuje hranice filmového média. Do konfliktu s Pikkovovou urputnou snahou hledat mediální specifitu pravého animovaného filmu se ovšem přesto dostává, když tvrdí, že „obdobně jako neexistuje jediná pravda s velkým P, neexistuje ani jeden animovaný film s velkým A. Zatímco pro mnoho praktiků a teoretiků může stát v centru zájmu celovečerní animovaný film, jiní přikládají největší význam krátké autorské nezávislé tvorbě, anebo veřejnosti nejznámější animované seriálové produkci či animaci využití ve vzdělávání nebo dokumentární praxi“ (s. 176).

V dané situaci se Eliška Děcká nemohla vyhnout odkazu k Pikkovovu textu coby referenčnímu bodu své statě, a zřejmě i proto se v úvodu nevzdává opatrného chválení a současně (vedle zcela oprávněného pocitu přehlížení animace v akademickém prostředí) také akcentu na vzájemnou nedůvěru mezi teorií a praxí v oboru animace. Jestliže však autorka chtěla dokázat unikátní propojení teorie a praxe v oboru animačních

studií, nelze se ubránit dojmu, že zdůrazňování takového nedůvěry je do značné míry účelové a ve výsledku zakrývá (ať záměrně, či nezáměrně) závažné metodologické nedostatky Pikkovy knihy. Její obhajobě nenapomáhají ani čtyři body, které autorka v závěru svého příspěvku předkládá jako protiváhu možných rizik teoretické práce praktiků, „jako třeba nedodržení metodologických rámců či opomenutí již zavedených pojmů“ (s. 197). Tyto body, jež vycházejí z textů Paula Wellse a Paula Warda, zahrnují „obohacení animační teorie o nové perspektivy“, „obohacení animační teorie o nová a jinak snadno přehlédnutelná témata“, „posun směrem k větší aktuálnosti teoretických výzkumů“ a „popularizaci animačních studií i animace jako plnohodnotného kreativního uměleckého média“. S výjimkou posledního bodu, o jehož naplnění se snaží až přesopřilíš, se Ůlo Pikkov, byt sám aktivní tvůrce a pedagog, s vyjmenovanými cíli naprosto mĳí. Namĳsto rozvinutĳ nosnĳch tĳmat zabředává v rámci své soukromĳ vĳdnĳ disciplĳny bez pravidel do povrchnĳ vřeobjĳmajĳcĳch ųvah a fabulacĳ založenĳch na zastaralĳch koncepcĳch.

Āeskĳ vydání knihy *Animasofie: Teoretickĳ kapitoly o animovanĳm filmu* vĳce neř cokoli jinĳho vyvolává otaznĳky nad edicĳnĳm zámĳrem vydavatele, jĳmř je Nakladatelstvĳ Akademie mųzickĳch umĳnĳ v Praze. Vydání dalřĳ uĳebnice zĳkladų animace se vedle starřĳch a metodologicky kvalitnĳřĳch pųřĳruĳek Edgara Dutky¹⁾, Jiřĳho Kubiĳka²⁾ Āi Jiřĳho Plasse³⁾ zdĳ jako nadbyteĳnĳ, deklarovanĳ parametry „ucelenĳ teorie animace“ (s. 206) — aniř bychom problematizovali, co mĳ termĳn „ucelenĳ teorie“ vlastnĳ znamenat — vřak kniha rovnĳř v řĳdnĳm pųřĳpadĳ nenaplųňuje. Zdĳ se, jako by spolu s autorem ani vydavatel pųesnĳ nevĳdĳl, komu je publikace urĳenĳ a k jakĳmu ųĳĳelu mĳ slouřit. Na svĳ atraktivitĳ navĳc nezĳskĳvĳ ani

řĳdnĳm grafickĳm zpracovĳnĳm, ani pųipojenĳm studijnĳho filmovĳho materiĳlu na dnes de facto vymřelĳm nosĳĳi DVD. V obou tĳchto aspektech je pųitom v pųřĳpadĳ nakladatelstvĳ vysokĳ umĳleckĳ řkoly zamĳřenĳ na oblast audiovizĳ oprĳvnĳnĳ oĳekĳvat podstatnĳ progresivnĳřĳ pųřĳstup. V situaci, kdy se pųĳvĳ *Animasofie* stĳvĳ v Āeskĳm jazyce jednou z nejvřyznĳřĳch teoretickĳch knih zamĳřenĳch na animaci, se lze obĳvat, aby jejĳm hlavnĳm dopadem nebyla na stranĳ řirřĳ obce badatelų a filmovĳch teoretikų jeřřĳ vřyznĳřĳ nedųvĳra vųĳĳi animaci a oboru animation studies jako celku.

Matĳ Forejt

1) Edgar Dutka, *Minimum z dĳĳin svĳtovĳ animace*. Praha: NAMU 2004; Edgar Dutka, *Scenĳristika animovanĳho filmu / Minimum z historie Āeskĳ animace*. Praha: NAMU 2006.

2) Jiřĳ Kubiĳek, *Ųvod do estetiky animace*. Praha: NAMU 2004.

3) Jiřĳ Plass, *Zĳklady animace*. Plzeų: Nakladatelstvĳ Fraus 2009.

Po stopách paměti Hermíny Týrlové

Jana Janíková – Lukáš Gregor, *Ateliér Hermíny Týrlové*.
Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně 2016.

Představovaná publikace s prostým názvem *Ateliér Hermíny Týrlové* představuje nejaktuálnější knižní počín přibližující dílo svébytné výtvarnice a animátorky, která většinu své profesní dráhy strávila ve zlínských ateliérech na Kudlově.¹⁾ Tato kniha vychází třicet čtyři let od poslední monografie věnované její tvorbě, a překračuje tak období zapomínání, které její dílo v posledních desetiletích provází.

Výprava publikace je na první pohled poutavá — zaujme netradičním podlouhlým formátem nebo oboustrannými průřezy obálky, ve kterých prosvítají záběry z vybraných filmů. Kniha je graficky rozdělena na dvě zhruba stejně rozsáhlé části, vizuálně odlišené průvodními barvami — červenou a modrou. Symbolika těchto barev ani jejich využití v celkovém výtvarném konceptu knihy nicméně nemají žádné významnější opodstatnění a je složité vysledovat zamýšlený koncept. Obě části knihy mají totiž zcela odlišný metodický přístup — orálněhistorické prameny stojí proti analýze konkrétních filmů, mnohdy jsou vůči nim v přímém kontrastu.

V první, historické části knihy, ideově uvozující tvorbu a prameny spojené s animátorčiným dílem, představuje autorka, scenáristka Jana Janíková, původní rozhovory s pamětníky a spoluautory. Druhá, analytická část, detailně připravená vedoucím ateliéru animace FMK UTB Lukášem Gregorem, dává nahlédnout do samotné tvorby. Představuje výběr jednotlivých textů, které interpretují klíčová díla Týrlové pestré tvůrčí dráhy.

Rozhovory s žijícími osobnostmi a pamětníky zejména z pozdní doby existence ateliéru jsou výrazně osobně zaměřené. Podávají přehled o provázanosti osobního života a tvorby, koncentrované oddanosti animaci jako „pomalému“ vyjadřovacímu procesu i o autorčině neobyčejném vztahu k dětem jako primárním divákům jejich filmů.

Hermína Týrlová se k tvorbě kombinovaných filmů uchýlila po rozchodu s prvním manželem Karlem Dodalem (v letech 1928–1932), kterému asistovala při jeho tvůrčí práci a se kterým filmařsky rostla. Její zlínské období tak navazuje na první zklamání v osobním životě. Snaha vyhnout se

1) Sborník textů věnovaných přední osobnosti československé animace, Hermíně Týrlové, vznikl jako doprovodná publikace k výročí 115 let od jejího narození. Současně tento konvolut textů navazoval na výstavu Pokoj Hermíny Týrlové zpřístupněnou od 28. 5. do 25. 6. 2015 na Zlínském zámku. Výstava byla realizována v gesci Fakulty multimediální komunikace Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je zároveň vydavatelem publikace.

jinému než pracovnímu kontaktu s muži v druhé tvůrčí etapě jejího života vystává z rozhovorů a pamětí svědků jako výrazná dominanta. Jedná se o řeholi, již dobrovolně podstoupila a jež byla navíc podtržena jejím odloučeným pobytem v „domečku“ na kudlovském kopci nedaleko ateliérů. Týrlová svým rozhodnutím ovšem také zahájila zásadní režijní etapu, která trvala bezmála čtyřicet let.

Rozhovory s žijícími osobnostmi a spolupracovníky Týrlové²⁾ poskytují důležitý plastický obraz životních osudů autorky a tvůrčích odstínů. Některé z nich se dotýkají spíše osobního pozadí, života na Kudlově a ve Zlíně obecně, zdravotních, milostných i pracovních peripetií. Jiné jsou nicméně přínosné i pro pochopení důvodů, které ovlivňovaly životní postoje, kroky a rozhodnutí Týrlové. Mezi ty patří mimo jiné riskantní rozhodnutí k přesunu do Zlína a často medializovaný a bulvárně zkreslený vztah ke Karlu Zemanovi.

Jak uvádí Jiří Novotný při vzpomínce na kariéru i osobní přesun autorky, Týrlová se rozhodla přestěhovat se do Zlína a pracovat zde nejen z osobních důvodů (rozchod s Dodalem), ale také na doporučení filmového historika Karla Smrže. Začínající animátorka, která měla dosud zkušenosti pouze s malbou a ploškovou animací, si vyrobila loutku Ferdy Mravence a měla zájem realizovat experiment s animací loutky za každou cenu. S ohledem na válečný stav byla s tímto návrhem všude odmítána, Smrž jí ale tehdy poradil obrátit se na vedoucího produkce ateliérů Ladislava Koldu.

Druhým problematickým místem jejího života byl vztah ke kolegovi, se kterým sdílela ateliér, známějšímu Karlu Zemanovi (přesněji řečeno, sídlila jedno patro nad jeho ateliérem). Novotný v rozhovoru uvádí, proč k celé situaci došlo.

V roce 1944 při velkém požáru ateliéru shořel hotový VÁNOČNÍ SEN, jež Týrlová krátce předtím dokončila. V době požáru musela s vážnými komplikacemi do nemocnice, a vedení ateliéru se rozhodlo zakázku „znovuvyrobění“ VÁNOČNÍHO SNU zadat Zemanovi. Tato situace vyvolala řadu osobních animozit a s patřičným přibarvením se stala základem dlouhodobé nevraživosti obou tvůrců. Ta ale žila spíše ve vyprávěních jejich spolupracovníků (kteří často pracovali v obou ateliérech) než přímo v podání Zemana či Týrlové.

Samostatný text z pera Jany Janíkové, jenž je součástí první části knihy, nabízí důležité shrnutí, osobní biografickou skicu Hermíny Týrlové. Po jeho přečtení je ovšem patrné, že osobně laděný text je spíše převyprávěním informací, které zazní v jednotlivých rozhovorech, než autorským portrétem. Příliš se věnuje vnější charakteristice osobnosti Týrlové, místo aby vykládal její postoje, názory, umělecké představy: „Blůzky nosila Hermína Týrlová vždycky nažehlené, sukně vystřídaly v pozdějším věku kalhoty. Sama si na sebe často šila. Vlasy dlouho sčesávala do složitého drdolu, než je ve stáří z praktičnosti ostříhala. Byla spíše malá žena zaoblených tvarů. Dbala na sebe, byla ženská. Milan Šebesta vzpomíná, jak se před ní mladí hoši, kteří na ateliéry nastoupili, čepýřili“ (s. 57). Přehnaná popisnost a kompilační charakter textu jsou o to zřetelnější, neboť je zařazen až za přepisy rozhovorů.

V druhé části knihy Lukáš Gregor provádí analýzy konkrétních filmů. Jak stojí v úvodu publikace, rozbor „vychází z neoformalistické metody analýzy, opomíjí její historický kontext, respektive osobní příběhy tvůrců, které za realizací stály“ (s. 5). Ze samotného konceptu knihy ovšem vyplývá naprostý opak. Jelikož první část tvoří osobně laděné rozhovory se spolupracovníky Týrlové, je paradoxní, že se k tomuto orálněhistoric-

2) Mezi oslovené osobnosti, jejichž rozhovory byly v knize publikovány, patří iniciátor výstavy a potomek přátel Týrlové Pavel Komárek, historik a neoficiální kronikář kudlovského ateliéru Jiří Novotný, animátor, výtvarník a režisér Milan Šebesta a spolupracovníci, zaměstnanci ateliérů, výtvarnice Taňa Havlíčková a dlouholetý vedoucí výroby na Kudlově Karel Hutečka. Výběr autorů byl omezen žijícími pamětníky, kteří byli ochotni s odstupem času svěřit své zážitky pro potřeby knihy.

kému přístupu v druhé části publikace spoluautoři nehlásí. Analýzy jednotlivých filmů jsou povětšinou analýzami námětů (často se jedná o převyprávění a interpretaci děje), stylu vyprávění nebo popisu postav a užitých techniky. Je otázkou, zda se rozborů nepodařilo uspokojivě zpracovat vzhledem k plánovanému rozsahu knihy, nebo kvůli nedostatku času. V obojím případě je mrzuté, že texty nebyly podrobeny přísnější a důslednější redakční práci.

V pasážích, kde se autor přibližuje analytičtějším figurám v neoformalistickém duchu, skončí u jednoduchých konstatování, která nemají s akademickým stylem psaní příliš společného: „Při porovnání s mnohem angažovanějšími (a prvoplánově výchovnými) kombinovanými filmy tak KULIČKA vychází jako dramaturgicky zralejší počin. Lze ji vnímat jen jako obrazovou férii, stejně jako dílo, jež v sobě nese téma, které na sebe tolik neupozorňuje a diváka svou výchovností neobtěžuje. Z hlediska dramaturgie pouze překvapí, že se Týrlová rozhodla dát dohromady domácí zvířata (kočka a pes) s těmi exotickými (slon, lev, krokodýl a opice)“ (s. 123).

Analýzy doprovází bohatě ilustrovaná galerie screenshotů. Záběry z filmů jsou rovnou dvojí promarněnou příležitostí. Pokud si autor dal tu práci s výběrem políček z jednotlivých filmů, sloužilo by ke cti publikace, kdyby byly použity záběry z originálních nosičů nebo přímo z negativů. Pořízené záběry jsou však převzaté ze sekundárních zdrojů a nepřehlédnutelná loga televizí prestiží akademické publikace rozhodně nesvědčí. Druhý problém je systémový — obrázky z filmů téměř nepodporují samotný textový výklad, analýzu konkrétních filmů, nýbrž jsou jen nahodilou ilustrací, která není v popisu děje, výtvarného stylu a filmové řeči použita.

Autoři knihy se rozhodli pro pochopitelné zúžení záběru na původní prameny, rozhovory a je-

jich interpretaci a obsahovou analýzu filmů. Vzhledem ke stávající publikační tvorbě mapující dílo Hermíny Týrlové,³⁾ která je vesměs nepřiliš aktuální či ideologicky zabarvená, by si ale kniha zasloužila širší obeznámení čtenářů se zázemím, výrobními faktory i politickou podmíněností animátorčina díla.

V resumé knihy se dočteme, že kniha není určena pro „akademickou obec, byť i pro ni vzhledem ke zvolené metodologii a informacím, jež z textu lze získat, se může kniha stát vhodným materiálem pro další diskusi a rozborů. Lépe se však hodí do rukou všem těm, kteří se o animovaný film zajímají“ (s. 163). Toto tvrzení je nicméně více než diskutabilní. Pokud se někdo s tvorbou Týrlové chce seznámit, má možnost vybrat si jednu z uvedených monografií, přestože jsou poplatné době svého vzniku.⁴⁾ Jakákoli další publikace se mohla inspirovat přinejmenším ve dvou věcech: výpravě knihy, zejména fotografiemi, a faktografickém zpracování filmografie.

Nová publikace také mohla při lepším dramaturgickém výběru i redakčním zpracování poskytnout zcela nový, vícevrstevnatý pohled na tvorbu pozapomenuté autorky. Mohla vysvětlit provozní důvody, které vedly k výběru jednotlivých použitých animačních technik, témat či výchových literárních předloh. Mohla nabídnout výklad technických i politických omezení, jež Týrlovou přiměly ke zdrženlivosti vůči politickým či společenským alegoriím. Ve výjimečných případech tyto důkazy v knize najdeme, například u snímku HVĚZDA BETLÉMSKÁ (1969), jedná se však spíše o náznaky, kterým se nedostává zevrubnější analýzy a interpretace: „Film HVĚZDA BETLÉMSKÁ má ve filmografii Hermíny Týrlové zvláštní místo. Dočkal se totiž stažení z kin. Nás však nebude zajímat historické pozadí, nýbrž filmová řeč včetně způsobu vyprávění známého vánočního příběhu“ (s. 141).

3) Z uvedených monografií jsou podstatné: František Tenčík, *Hermína Týrlová*. Brno: Krajské nakladatelství 1964 a Marie Benešová, *Hermína Týrlová*. Praha: Československý filmový ústav 1982.

4) Viz tamtéž.

Tvorba Hermíny Týrlové si rozhodně zaslouží novou odbornou, historickou i akademickou pozornost. Důvodů pro oživení zájmu o tvorbu zlínské autorky je hned několik — jak dokazuje recenzovaná kniha, i v dnešní době nalezneme již jen velmi malé množství pamětníků, žijících spolupracovníků, kteří byli svědky podstatnější části jejího tvůrčího období. Její tvorba je občas připomínána na festivalech, ale jako celek bohužel mizí z pozornosti a paměti diváků. Nejen kvůli krátké stopáži, nýbrž také kvůli absenci tvůrců, kteří by se k jejímu dílu kreativním způsobem odkazovali a připomínali jej.

Jedním z předpokladů by bylo také nové, akademické zpracování dějin filmové kultury ve Zlíně, jehož součástí by mohly být také „oprášené“ studie autorů, jež se fenoménu zlínské filmové tvorby věnovali. Za zmínku stojí také článek samotné Týrlové z časopisu *Film a doba* z 50. let, který by si zasloužil připomenutí v podobě reprintu v nějaké obsáhlejší a komplexnější publikaci.⁵⁾

Uvedená kniha obou autorů je zcela jistě důležitým a podnětným příspěvkem k dialogu nad pestrým dílem Hermíny Týrlové. Zcela určitě však není důslednou interpretací její tvorby ani produkčních podmínek, které provázely vznik, fungování a zánik ateliéru autorky, o kterém koluje řada mýtů a pověstí. Zlínská filmová kultura na Kudlově je v posledních letech podrobena zvýšenému zájmu, který spočívá mimo jiné ve výročích vybraných autorů, ale také díky snaze interpretovat a nenechat „usnout“ rozsáhlou, inspirativní a tvůrčí minulost zlínské tvorby.

Příkladem může být série publikací FA Kudlov, které vydává Mezinárodní filmový festival pro děti a mládež ve Zlíně. Dosud vyšly tři díly pětidílné série, která v závěru produkčně zdařilé publikace představuje jednotlivé historické etapy s výpravnou kolekcí fotografií. I zde je však patr-

né, že chybí zevrubná interpretační praxe a akademické bádání, které by vneslo nové skutečnosti do obecně známých informací a faktů. Je také škoda, že publikace nevznikla v součinnosti s festivalovým počinem, kterým je souborné vydání průřezu tvorbou Hermíny Týrlové, kvalitně remasterovaných a představených na třech DVD discích ve spolupráci s NFA.⁶⁾

Doufáme, že výstava a kniha (i zmíněné DVD) jsou teprve počátkem zvýšeného zájmu akademické obce o velmi málo probádaná zákoutí zlínské filmové produkce. Bylo by nesmírně užitečné setkat se v blízké budoucnosti s interpretačně odvažnějšími publikacemi, které tvorbu od vzniku FAB v polovině třicátých let do současnosti zmapují a zpřístupní široké čtenářské veřejnosti.

Pavel Bednařík

5) Hermína Týrlová, Kus historie našeho loutkového filmu. *Film a doba* 3, 1954, č. 5, s. 866–871.

6) *Hermína Týrlová. Výběr z tvorby (DVD)*. Národní filmový archiv – Nadace Filmtalent – Zlín Film Festival 2016.

Martin Mišúr

Případ, který se neměl uzavřít

Vzestup detektivky, varianty státně-produkčních cyklů a logika státně-produkčních klastrů zestátněné československé kinematografie (1945–1962)

Východiskem připravované dizertační práce je otázka po předpokladech hrané a dlouhometrážní detektivky v prostředí zestátněné československé kinematografie, jakož i úsilí zpřesnit dosavadní myšlení o filmových cyklech a klastrech. Výzkum zamýšlí pokrýt období rámcově mezi lety 1945 až 1962, tedy od okamžiku zestátnění do fáze dílčího uzavření cyklů a klastrů, které českou filmovou detektivku soustavněji prosadily. Po krátké odmlce se pak detektivní žánr od poloviny šedesátých let naplno etabloval a úspěšně přečkal četné kolize produkční i celospolečenské. Zatímco detektivka v období takzvané normalizace dala základ několika důkladným studentským pracím a badatelským výstupům, podstatně nesoustavněji zůstává pokryta druhá polovina čtyřicátých a navazujících padesátých let.¹⁾ Tedy fáze v mnoha směrech formativní, jakož i méně zřetelná, nesmírně proměnlivá a vzdorující jednotným rámcům. Dvě základní výzkumné otázky chystané práce zní: jak a proč mohlo od konce

padesátých let dojít k nebyvalému rozmachu tuzemské filmové detektivky, ač v bezprostředně poúnorovém období měla (nejen) u představitelů kulturní politiky výrazně negativní pověst? Jaké aspekty hrály roli při jejím prvotním pokvětném postupu, poúnorovém ústupu, pozvolném, mnohostranném oživení a nápadném rozkvětu v šedesátých letech?

Metodologicky se práce napájí na žánrovou teorii, konkrétně nachází inspiraci u aktuálního výzkumu filmových cyklů a klastrů, k jejímž výrazným i rozmanitě uvažujícím představitelům patří kupříkladu Richard Nowell, Leger Grindon, Amanda Ann Klein nebo Peter Stanfield. Ústřední pojem *filmového cyklu* lze pracovním definovat coby tematický a/nebo estetický vzorec ve specifickém uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti filmově realizován po dobu maximálně devíti let.²⁾ *Vzorec* představuje soubor rozpoznatelných a pojmenovatelných prvků, jež sdílí badatelem sledovaná skupina děl. Jeho detailní vyme-

- 1) Normalizační detektivku pečlivě přibližují např. Petr A. Bílek, *Reprezentace příslušníků SNB v českých filmech a televizních seriálech normalizační éry*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2014, s. 273–290. Tereza Čápková, *Žánrové proměny v českém kriminálním filmu mezi léty 1970 až 1980*. Olomouc: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií 2015. Tomáš Marek, *Proměny českého kriminálního filmu v počátcích normalizace (1970–1975)*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury 2014. Lucie Šimůnková, *Případ Exner: Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury 2015.
- 2) Amanda Ann Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*. Austin: University of Texas Press 2011. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (eds.), *Cycles, Sequels,*

zení má zabránit tomu, aby výzkumné úsilí apriorně spoléhalo na jakousi esenciální náplň osvojeného žánrového označení. Dále vzorec umožňuje stanovit typické a pojmenovat odchylky, což mnohdy tradiční žánrové studie vzájemně zaměňují. Pod souhrnným označením *detektivka* tedy chystaná práce nazírá konkrétní, dobové a místně specifické vyšetřovací vzorce, nikoli zvnějšku dosazenou žánrovou definici. *Uplatnění* označuje činnost všech relevantních aktérů, kteří se v různých fázích podílejí na vzniku, prosazení a dalším rozvíjení či utlumení vzorce. Vycházejí z předpokladu, že cykly vznikají v důsledku mnohostranných kalkulací a komplexní interakce. Badatelé se pomyslnou sítí snaží rozplést a objevit v ní logické principy. Sledování racionálních aktérů významně oslabuje notorické *empirikovo dilema*, neboť skupinu filmů analytik odvozuje od záměrné a rozpoznatelné strategie produkčního prostředí.³⁾ Jestliže cykly nevznikají samovolně, lze alespoň částečně vystopovat jejich původce a předpokládat, že dotyční aktéři mají výchozí znalost jejich vzorce; přinejmenším mu rozumí více než mnohým žánrovým označením, vznikajícím leckdy teprve dodatečně. Jestliže úvaha o vzorci odpovídá na základní otázku, *co je filmový cyklus*, oblast uplatnění sleduje, *jak a proč* onen cyklus vzniká a následně se rozvíjí. Zmínka o *nepřerušené pravidelnosti* má dále zdůraznit, že zvolená výzkumná perspektiva nepokládá filmové cykly za jakési ahistoricky neměnné konstanty, nýbrž krátkodobé a ve svém vývoji sledovatelné fenomény, pevně zatavené do kontextu příslušného uplatnění.

Dosavadní myšlení o filmových cyklech akcentovalo převážně kontext průmyslu ve Spojených státech, tudíž vůči československému prostředí líčilo značně cizorodé uplatnění. Do tuzemského badatelského prostoru vnesl zvolenou perspektivu Petr Szczepanik, který ji adaptoval právě pro oblast zestátněné československé kinematografie. Jeho revize spočívá zejména v následování dvojí logiky: vnější ve vztahu k prioritám kulturní politiky a vnitřní na základě sledování struktury sociálních vazeb uvnitř filmařské komunity.⁴⁾ Uvedená logika představuje základní rozměr státně-produkčního uplatnění, na nějž chystaná práce zamýšlí tvůrčím způsobem navázat. Přínos předkládaného projektu by měl dále spočívat v precizaci aspektu vzorce, neboť ten zůstává mnoha dosavadními pracemi pojmán spíše intuitivně a nedostatečně funkčně. Za klíčový pak lze pokládat dosud nedostatečně zhodnocený rozměr časovosti, obsažený ostatně zmínkou o nepřerušené pravidelnosti. Od desátých let jednadvacátého století část badatelů zvažuje fenomén vzorců ve specifickém uplatnění s mimořádně krátkým obdobím jejich filmové realizace, zpravidla pod tři roky. Nejedná se o filmové cykly, spíše o jejich nerozvinuté, předčasně zakončené či vůbec neexistující obdoby s mnohem nečitelnějším vzorcem a nestabilnějším uplatněním. Chystaná práce usiluje tyto *filmové klastry* vnést do debaty; soudí totiž, že patří k relevantním a nevytěženým pojmům.⁵⁾ U zestátněné kinematografie lze vypořádat zvláště výhodnou pozici pro jejich výzkum. Nesmírně bohatý inventář dostupných archivních pramenů umožňuje objevovat

Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television. Austin: University of Texas Press 2016. Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York – London: Continuum 2011. Peter Stanfield, *The Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2015. Srov. Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999. Steve Neale, *Genre and Hollywood*. London – New York: Routledge 2000.

- 3) Empirikovo dilema označuje situaci, při níž je skupina filmů předem zvolena pro druhovou analýzu sdílených prvků, byť právě ty lze identifikovat teprve po samotné analýze. Andrew Tudor, *Genre*. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press 2003, s. 4–5.
- 4) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 354–356.
- 5) Prominentní příklad seriózního současného myšlení o filmových klastrech reprezentuje Leger Grindon, *Cycles*

zapovězené projekty, chystané a nikdy ne-realizované filmy i skupiny snímků, potažmo sledovat posouvání námětů a ideových črt, které od jednoho vzorce nenápadně přecházely k jinému. Myšlení o filmových cyklech dosud věnovalo převážnou pozornost existujícím a dokončeným filmům, kdežto výzkum filmových klastrů by měl zaměřit detailní zájem rovněž na nerealizované či nedokončené projekty coby alternativní i méně viditelnou tvář produkčních systémů.

Rozsáhlé poznatky o variantách státně-produkčních cyklů a logice státně-produkčních klastrů v chystané práci vychází z analýzy primárních pramenů, uložených ve fondech relevantních archivů (především v Národním filmovém archivu, Národním archivu, Archivu Barrandov Studio, a. s. a Archivu bezpečnostních složek). Při jejich zpracování klade autor do popředí případ poválečné detektivky, jež poslouží coby klíčový podklad a objemná případová studie. Naváže tím na dosud obhájené či publikované studie: pečlivé přehledové práce, produkční historie konkrétních děl i pokusy rozevířít související hraniční témata, která bez podrobného rozboru celkové situace mohou působit neurčitě.⁶⁾ Příběh československé filmové detektivky ve sledovaném období vyžaduje zohlednění následujících etap: (a) pokvětnový vývoj, vyhlízející pro sledovaný žánr slibně, krom jiného s ohledem na tematicky související publikační aktivitu i divácký ohlas uvedených tuzemských detektivek; (b) bezprostředně poúnorový vývoj, který perspektivy detektivky (nejen) filmové značně zkomplikoval a vedle hlasů po naprostém vyloučení domněle zkompromi-

tovaného žánru přinesl komplikované pátrání po reformovaném vyšetřovacím vzorci; (c) souběžné a poloskryté úsilí vrátit tradičnější filmovou detektivku do výroby, což po iniciačních úspěších pomohlo prolomit existující resentment a při nastupující decentralizaci ve druhé polovině padesátých let zasadit žánr do oficiálních plánů, (d) konec padesátých let, kdy vedle sebe po určitý čas existovalo několik odlišně motivovaných a filmově realizovaných vyšetřovacích vzorců, než nastal kolem roku 1962 dočasný i výrazně komentovaný ústup každého z nich.

Každá z jednotlivých etap umožňuje sledovat a zhodnotit produkční historie konkrétních filmů i nerealizovaných projektů z perspektivy jejich možného začlenění do širších státně-produkčních klastrů nebo cyklů. Pokvětnové období svědčí o živém hledání společensky i produkčně akceptovatelné podoby předmětného žánru. Do situace přitom specificky promlouvala kontinuita mezi pozdně protektorátní filmovou výrobou detektivek (např. PAKLÍČ /1944/) a roztočenými, jakož i strukturně rozmanitými projekty, jež byly dokončeny a distribučně přešly do zestátněné éry (např. 13. REVÍR /1946/). Bezprostředně poúnorové hledání životaschopného vyšetřovacího vzorce dalo vzniknout filmům, jež sledovaly některé soudobě preferované akcenty (např. PŘIČHÁZEJÍ Z TMY /1953/), zatímco jiné soustavně neprocházely: kupříkladu inspirace tehdejšími procesy s takzvaným protistátním spikleneckým centrem, kterou plánoval vnést opakovaně zamítnutý projekt *Věrný syn* Karla Steklého a Josefa Pícku. Iniciační úspěchy v úsilí vrátit tradičnější

and Clusters: The Shape of Film Genre History. In: Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press 2012, s. 42–59. Leger Grindon, *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema*. Jackson: University Press of Mississippi 2011. Leger Grindon, *The Hollywood Romantic Comedy: Conventions, History and Controversies*. Malden: Wiley-Blackwell 2011. Srov. Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York – London: Continuum 2011, s. 46.

6) Sledovanému období se více či méně z různých pozic věnují např. Ivo Michalík, *Proměna stěžejních aspektů detektivního žánru v československé kinematografii*. Olomouc: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií 2011, s. 22–43. Milan Cyroň, *Expres z Norimberka: Vlak jako prostor po ideologickou osvětu*. In: Martin Kaňuch (ed.), *Vlak zvaný film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom 2016, s. 169–177. Srov. Radomír D. Kokeš, *Modré stíny coby zdrženlivá detektivka. Zdůrazňování, potlačování a tradice kriminální fikce*. *Iluminace* 28, 2016, č. 4, s. 97–124.

vyšetřovací vzorec do výroby (např. NA KONCI MĚSTA /1954/) spoléhaly na složitější souhru uvnitř filmového průmyslu, nereprezentovaly tudíž náhlý a jednosměrný krok. Druhá polovina padesátých let pak přinesla souběžný výskyt několika v lecčems disparátních vzorců: některé předjímaly v následujících desetiletích stabilní variantu (např. 105% ALIBI /1959/), jiné připomínaly ozvěnu počátku dekády (např. PÁTÉ ODĚLENÍ /1960/), další pak při zachování některých tematických prvků oslovovaly odlišné publikum (např. ZPÍVAJÍCÍ PUDŘENKA /1959/). Letný nástin generuje mnoho doplňujících otázek: Jaké sdílené aspekty a klíčové odlišnosti lze u jednotlivých vzorců detekovat? Z jakých tvůrčích zdrojů vzorce vycházely a které zpětně ovlivňovaly? Jaké dílčí detektivní prvky přecházely v určitých etapách do tematicky odlišných vzorců a proč? Jaké dílčí prvky odlišných vzorců do sebe sledované shluky či cykly pohlcovaly? Jaké potenciální vyšetřovací vzorce nebyly v žádném období průchodné a proč? Jak definovali vnější a vnitřní aktéři funkci detektivky ve svých plánech? Jaké důvody se uváděly při schvalování, respektive zamítání detektivních látek ve schvalovacích orgánech? Jak často za nimi stály sehrané tvůrčí týmy, potažmo literáti spjatí s uvedeným žánrem?

Předběžná struktura práce vychází z uvedeného nástinu. První, konceptuální kapitola kriticky prověří východiska současného myšlení o filmových cyklech i základní argumenty proponentů filmových klastrů. Na základě toho předloží detailní návrh variant státně-produkčních cyklů zestátněné kinematografie při respektování pozic dosavadního výzkumu. Následující část předloží ve vstupních obrysech logiku státně-produkčních klastrů. Teze obou segmentů doloží bohatý materiál archivních pramenů, vzešlý z primárního výzkumu. Žádný z tamních příkladů přitom nebude odkazovat k detektivce ani variantám vyšetřovacího vzorce, aby schéma prokázalo rozsáhlejší funkčnost a uplatnitelnost. Druhá kapitola pak představí případovou studii, která na rozsáhlém prostoru potvrdí a prohloubí značnou část probí-

raných variant. Výklad poválečných dějin filmové detektivky na obsáhlé ploše sedmnácti let tak obsáhne několik zásadních etap, které při stopování bezmála každodenních posunů pomohou přiblížit průlomová jednání různých aktérů, kontinuitu událostí i předpoklady pro následný, mnohdy několik let nepřerušovaný vývoj. Zvolená perspektiva současně umožňuje koncepčně vztáhnout příbuzné i odlišné vzorce a produktivně poukázat na zdánlivě nesouladné, leč velmi podstatné vazby se zvoleným materiálem. Relevantní výzkumný vzorek obsahuje přibližně pětadvacet dlouhometrážních filmů, dále množství nerealizovaných látek v různém stupni rozpracování.

Jelikož připravovaná práce zamýšlí vyložit souvislosti vzestupů i ústupů československé filmové detektivky pouze do počátku šedesátých let, vrcholnou etapu jejího rozkvětu po roce 1965 do výzkumu nezahrne. Nicméně tři předběžné hypotézy by měly obstát i při testování na pozdějším vzorku filmů, a tím snad dílem přispět též budoucím badatelům. Zaprvé, vnější i vnitřní nositelé státně-produkčního uplatnění zestátněné československé kinematografie ve sledovaném období — pomineme-li krajní případy — vesměs stáli o zachování detektivky, byť různě motivovaní aktéři prosazovali rozmanité varianty dostupného vzorce. Zadruhé, výchozí vnímání detektivky zůstalo po celé sledované období natolik přímočaré a srozumitelné, že si ji filmaři, potažmo jiní aktéři, mohli velmi snadno osvojit, následovat, jakož i obrátně posouvat. Zatřetí, právě hodnotová i strukturální tvárnost možných vyšetřovacích vzorců umožnila jejich přechod do produkčně i společensky disparátních údobí.

Při úspěšném obhájení by přínos práce spočíval v potvrzení těchto hypotéz, celkově objeveném výkladu vývoje české filmové detektivky ve sledovaném období, seriózním zavedení pojmu filmového klustru a alespoň drobném zpřesnění dosavadního myšlení o filmových cyklech.

Školitelka dizertační práce:
Mgr. Jindřiška Bláhová, Ph.D.

Z přírůstků Knihovny NFA

ALBERTSON, Lillian

Motion picture acting / by Lillian Albertson. -- New York : Funk & Wagnalls Company, c1947. -- xxi, 135 s. -- Předmluva - Rejstřík - Americká divadelní a filmová herečka Lillian Akbertson předává své zkušenosti adeptům herectví. -- (Váz.)

ANGER, Jiří

Afekt, výraz, performance : proměny melodramatického excesu v kinematografii těla / Jiří Anger. -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2018. -- 175 s. : il., barev. il. -- Úvod - Závěr - Filmografie - Resumé v angličtině - Bibliografie na s. 149–161 - Jmenný rejstřík - Kniha, ve které autor vychází ze své diplomové práce obhájené na katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, usiluje o dialog mezi afektivním obratem v humanitních vědách a filmovou teorií, jakož i mezi melodramatickým (nad)žánrem a experimentálním filmem. A jestliže je melodramatický exces pověstný fetišizací utrpení a ohromující vášně, tato kniha ukazuje, jak se z fetiše může stát osvobozující performance. -- ISBN 978-80-7308-768-5 (váz.) : Kč 330,00

ARMES, Roy

Dictionary of north African film makers / Roy Armes ; [francouzskou část přeložila z angličtiny Valerie Beunardeau]. -- Biling. ed. -- Paris : Editions ATM, 1996. -- 169, 166 s. -- (Camera des trois mondes ; Volume 2. Dictionary of north African film makers). -- Poznámka autora - Francouzský překlad zvrato - Výběrová bibliografie na s. 164–166 - Rejstřík - Bilingvní (anglicko-francouzské) vydání slovníku filmových tvůrců ze severní Afriky, konkrétně alžírských, marockých, tuniských a také emigrantů. Britský filmový historik Roy Armes stručně seznamuje s historií jednotlivých kinematografií, následují filmy v chronologickém pořadí. Stejně jako tvoří přehled filmařů z jednotlivých geografických oblastí. U každého jména životopis-

ná data a filmografie. - Obsahuje: Dictionnaire des cineastes du Maghreb. -- ISBN 2-9509985-0-X (brož.)

BIRTLES, Dora

The Overlanders / by Dora Birtles ; adapted from the Ealing Studios Film written and produced by Harry Watt. -- London : World Film Publications Limited, 1946. -- 148 s., [46] s. obr. příl. : il., portréty. -- (The book of the film). -- Knižní adaptace britského filmu o divoké přírodě i lidech s ní se potýkajících, který byl natočený podle skutečné události. The Overlanders - v čs. distribuci Hřmíci stáda. Kniha je doplněna hereckým obsazením, několika zajímavými fakty, seznámením s obsazenými herci (Chips Rafferty, Daphne Campbell, Peter Pagan) a s režisérem Harry Watterem. Publikace je bohatě obrazově vybavena. -- (Váz.)

BLAŽEK, Petr

Prvních 100 dnů Charty 77 : průvodce historickými událostmi / Petr Blažek, Radek Schovánek. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2018. -- 451 s. : il., barev. il., mapy, faksim. -- (Průvodce). -- Úvod - Resumé - Ediční poznámka - Seznam použité literatury - Seznam zkratk a akronymů - Zdroje vyobrazení - Jmenný rejstřík - Průvodce představuje historické události, které bezprostředně vedly ke vzniku Charty 77 a zásadním způsobem ovlivnily její podobu, strukturu signatářů a strategii jejich činnosti. Kniha je koncipována jako historická koláž, která plasticky přibližuje hlavní události odehrávající se nejen v Československu, zejména v Praze, ale i za hranicemi. Publikace je vybavena řadou dobových fotografií a dokumentů, které ilustrují tehdejší dění od vzniku Prohlášení Charty 77 až po pohřeb profesora Jana Patočky. -- ISBN 978-80-200-2782-5 (váz.) : Kč 650,00

BRITTON, Eric

The October man / by Eric Britton ; adapted from the film written and produced by Eric Ambler ; directed by Roy Baker. -- London : World Film Publications

Limited, 1947. -- 78 s. : il., portréty. -- (The Book of the Film). -- Úvod - Literární adaptace britského mystery filmu The October Man, jehož scenáristou a zároveň producentem je Eric Ambler a režisérem Roy Baker. Kniha je doplněna hereckým obsazením; stručnými portréty některých herců nebo tvůrců: Johna Millse, Joan Greenwood, Kay Welsh, Edwarda Chapmana. -- (Váz. (dodatečně))

BRUNEL, Adrian

Filmcraft : the art of picture production / Adrian Brunel. -- London : George Newnes, Limited, 1935. -- x, 238 s. -- Úvod - Slovníček základních technických termínů - Příručka se věnuje technickým aspektům filmové produkce. Je určena především amatérským filmařům. -- (Váz.)

BRUSENDORFF, Ove

Filmen : dens navne og historie. 1 / Ove Brusendorff. -- København : Universal Forlaget, [1940]. -- 432 s. : il. -- Úvod - Dánský filmový historik je autorem třísvazkové encyklopedie, která slovem a obrazem zachycuje historii filmu od prvních němých filmů až do konce 30. let 20. století. První svazek je abecedním soupisem známých, méně známých i zapomenutých filmových titulů, u kterých jsou jen základní údaje. Součástí knihy je bohatá obrazová část. -- (Váz. (dodatečně))

BRUSENDORFF, Ove

Filmen : dens navne og historie. 2 / Ove Brusendorff. -- København : Universal Forlaget, [1941]. -- 427 s. : il. -- Předmluva - Dánský filmový historik je autorem třísvazkové encyklopedie, která slovem a obrazem zachycuje historii filmu od prvních němých filmů až do konce 30. let 20. století. Druhý svazek je abecedním soupisem známých, méně známých i zapomenutých filmových tvůrců (herců, hereček, režisérů), u kterých jsou jen základní údaje. Součástí knihy je bohatá obrazová část. -- (Váz. (dodatečně))

BRUSENDORFF, Ove

Filmen : dens navne og historie. 3 / Ove Brusendorff ; indeholder tillige: Robert Hove og P. O. Langballe. -- København : Universal Forlaget, [1941]. -- 448 s. : il. -- Obsahuje též: Dansk lovgivning om film / Robert Hove - Filmens teknologi / P. O. Langballe - Dánský filmový historik je autorem třísvazkové encyklopedie, která slovem a obrazem zachycuje historii filmu od prvních němých filmů až do konce 30. let 20. století. Třetí díl je zachycením historie filmu z různých hledisek. V jednotlivých kapitolách jsme informováni o směrech ve vývoji filmu, stěžejních dílech, filmové technologii, předpisech, atp. Součástí knihy je bohatá obrazová část. -- (Váz. (dodatečně))

ČERNÝ, Michal

Digitální informační kurátorství jako univerzální edukační přístup / Michal Černý. -- Vyd. 1. -- Brno : Masarykova univerzita, 2017. -- 119 s. -- Předmluva - Literatura - Summary v anglickém jazyce - Kniha se věnuje tématu digitálního informačního kurátorství, které studuje v kontextu konektivistické a konstruktivistické výuky. Toto téma ukazuje jako zásadní pedagogický přístup, který umožňuje vzdělávání s vyšší mírou participace studentů, jejich autonomie, ale také lepší diferenciaci vzdělávacího obsahu. Digitální informační kurátorství představuje jeden z možných základních přístupů k tomu, jak přistupovat k učení v online prostředí. -- ISBN 978-80-210-8662-3 (brož.)

ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE. TELEVIZNÍ STUDIO BRNO

50 let televizního studia Brno : 1961-2011 / [na publikaci spolupracovali Petr Malý ... [et al.] ; editorka Jitka Saturová]. -- Praha : Česká televize, 2011. -- 168 s. : il., barev. il., portréty. -- (Edice České televize). -- Úvod - Prameny - Jubilejní publikace vydaná k 50. výročí zahájení vysílání Televizního studia Brno sleduje krok za krokem historii studia od nelehkých prvních krůčků na počátku 60. let, přes sovětskou okupaci a následnou normalizaci, až do současnosti. -- ISBN 978-80-7404-070-2 (pdf)

ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE. TELEVIZNÍ STUDIO OSTRAVA

Od televise k televizi : 60 let televizního vysílání z Ostravy / [Televizní studio Ostrava ; texty: Aleš Jurda ... et al.]. -- Ostrava : Československá televize, [2016]. -- 41 s. : il., barev. il. -- Televizní studio v datech - Přehled oceněných pořadů - Účelová publikace vydaná Československou televizí v Ostravě u příležitosti 60. výročí založení studia. Informuje textem i obrazem o historii studia, o jeho činnosti, o pořadech, o průběhu oslav výročí, atp. -- (pdf)

DEITCH, Gene

Z lásky k Praze / Gene Deitch ; [z anglického originálu ... přeložila Radka Smejkalová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Garamond, 2018. -- 347 s. : il., barev. il. -- Předmluva - Autobiografie amerického režiséra a scenáristy animovaných filmů, držitele Oscara za animovaný film z roku 1961, Gena Deitcha. Autor vypráví o neuvěřitelných osudových zvratech a setkáních, která ovlivnila jeho život. Jedním z nich bylo setkání s producentkou studia Bratři v triku Zdenkou Najmanovou, které protáhlo jeho pobyt v Praze až do dnešních dnů. Deitch v knize líčí také historiky o významných osobnostech pražské Kamy a světa animovaného filmu: Jiřím Trnkou, Jiřím Brdečkou nebo Janem Werichem. Významnou součástí

knihy jsou i poprvé uveřejněné Trnkovy návrhy postav k animovanému filmu *Hobit*, který měl Deitch točit v Praze v době, kdy Tolkienovo dílo bylo ještě neznámé. - Název originálu: *For the love of Prague*. -- ISBN 978-80-7407-410-3 (váz.) : Kč 328,00

DILLON, Josephine

Modern acting : a guide for stage screen and radio / by Josephine Dillon (Gable). -- New York : Prentice-Hall, Inc., 1940. -- 313 s. -- Rejstřík - Manuál pro začínající divadelní a filmové herce z pera americké mentorky herectví Josephine Dillon. Jejím žákem byl i známý herec Clarke Gable, který byl později na krátkou dobu i jejím manželem. -- (Váz.)

EISLER, Hanns

Composing for the films / Hanns Eisler. -- New York : Oxford University Press, 1947. -- 165 s. : noty. -- Předmluva - Tato kniha je souhrnem teoretických a praktických zkušeností v oblasti filmové hudby, které vycházejí z projektu (Film Music Project) New School for Social Research financovaného z Rockefellerovy nadace. -- (Váz.)

FISHER, E.

Men of two worlds / by E. Fisher ; adapted from the screenplay by Herbert W. Victor and Thorold Dickinson ; from an original story with dialogue by Joyce Cary ; produced by John Sutro ; directed by Thorold Dickinson. -- London : World Film Publications, 1946. -- 76 s. : il., portréty. -- (The Book of the Film). -- Úvod - Knižní adaptace scénáře k britskému filmu „Men of two worlds“ (Lidé dvou světů) z roku 1946. Kniha je doplněna stručnými portréty: Thorolda Dickinsona, Joyce Caryho, Erica Portmana, Phyllis Calvert, Roberta Adamse, Orlandem Martinsem a některými fakty o filmu. -- (Váz. (dodatečně))

FISKE, John

Jak rozumět populární kultuře / John Fiske ; přeložil a doslovem opatřil Petr A. Bílek. -- Vyd. 1. -- Praha : Filip Tomáš - Akropolis, 2017. -- 319 s. -- (#POPs ; sv. 1). -- Doslov - Literatura - Jmenný rejstřík - Český překlad knihy amerického mediálního teoretika Johna Fiskeho poskytuje akademicky fundovaný, sémioticky založený výklad populární kultury v její komplexnosti. Autor respektuje „dílo“ v tradičním pojetí jako tvůrčí čin, ale zároveň ho chápe i jako tržní komoditu. Vnímatelem rozumí hravého fanouška, jemuž však neupírá funkci spolutvůrce významů. Fiske promyšleně ukazuje, jak složitá je síť socio-kulturních mechanismů, v níž tento typ kultury funguje, a jak přirozeně se umělecké dílo mísí s životním stylem, sférami každodennosti či s ekonomickými kritérii. - Překlad:

Understanding popular culture / Fiske, John, 1939-. -- , 2011. -- ISBN 978-80-7470-190-0 (brož.)

FOTOGRAFIE

Fotografie především / Lukáš Bártl, Petra Trnková (edd.). -- 1. vyd. -- Brno : B&P Publishing, 2017. -- 193 s. : il., portréty. -- Vydáno ve spolupráci s Masarykovou univerzitou a Moravskou galerií v Brně - Předmluva - Výběrová bibliografie Antonína Dufka - Kolektivní monografie vydaná ve spolupráci s Masarykovou univerzitou a Moravskou galerií v Brně je věnována českému historikovi, teoretikovi a kritikovi fotografie Antonínu Dufkovi u příležitosti jeho životního jubilea. Dufek v roce 1968 nastoupil jako kurátor do sbírky fotografií v Moravské galerii a zásluhou jeho práce si česká (a slovenská) fotografie vytvořila pevné místo v rámci dějin umění a také se dokázala zviditelnit a proslavit v zahraničí. Kniha obsahuje třináct studií předních historiků a teoretiků umění, které doprovází rozsáhlý rozhovor s Antonínem Dufkem a také jeho výběrová bibliografie. -- ISBN 978-80-7485-149-0 (B&P Publishing) (brož.) : Kč 245,00. -- ISBN 970-80-7027-286-2 (Moravská galerie v Brně)

GABERSCEK, Carlo

Dove Hollywood ha creato il west / Carlo Gaberscek. -- Udine : [s.n.], 1988. -- 104 s. : il. -- (Quaderni della Face ; no. 71). -- Bibliografie na s. 97-101 - Italský filmový historik Carlo Gaberscek se v této studii věnuje své úvaze, že Hollywood prostřednictvím westernů vytvořil v divácích ustálenou představu „divokého Západu“. Filmy zařazuje do konkrétních zeměpisných oblastí v USA. Text doplňují obrázky typické westernové krajiny i s informacemi o dané lokalitě. V závěru přehled filmů natočených: v Údolí smrti (Death Valley) v Kalifornii, v Lone Pine, v Monument Valley, v Moabu, v Kanabu, atd. Studie byla vydána jako dodatek 71. čísla Quaderni della Face. -- (Brož.)

GAD, Urban

Filmen : dens midler og maal / Urban Gad. -- Kjøbenhavn : Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1919. -- 287 s., [54] s. obr. příl. : il., portréty. -- Úvod - Rejstřík - Jedna z prvních teoretických prací o filmu „Film: jeho prostředky a cíle“ z pera dánského režiséra, scenáristy a filmového teoretika Urbana Gada. -- (Váz. (dodatečně))

GILLET, Eric

Eric Gillett's film book / Eric Gillett. -- London : Sampson Low, Marston & Co., [1949]. -- 91 s. : il. -- Knižka britského filmového kritika Erica Gilletta přináší příběhy z dvaceti třech filmů známých, méně známých i téměř zapomenutých (hraných, dokumentár-

ních i animovaných), z nichž 9 bylo vyrobených v Británii, 10 v USA, 2 v Austrálii, 1 v Rusku a 1 ve Francii. Texty jsou doplněny snímky z filmů. Na třech stranách stručná upoutávka na Disneyho animované filmy. -- (Váz.)

GRUNTORÁD, Tomáš

Horory po česku : hybridní žánrová tradice v normalizační kinematografii (1969-1989) : magisterská diplomová práce / Tomáš Gruntorád. -- Brno : Masarykova univerzita, 2018. -- 101 s. -- Úvod - Závěr - Poznámky - Seznam dokumentačních příloh - Citované filmy - Resumé - Bibliografie na s. 94-98 - Kulturně-historická studie Tomáše Gruntoráda se věnuje podobám české předlistopadové (konkrétně normalizační) hororové tradice ve filmu. Autor na příkladu hororového žánru objasňuje pozici a funkci žánrové kinematografie normalizačního období a zaměřuje se přitom na oblast českých profesionálních hraných celovečerních kinematografických filmů produkovaných Filmovým studiem Barrandov. Gruntorádova magisterská diplomová práce je doplněna dokumentačními přílohami, např. perspektivním dramaturgickým plánem FSB na rok 1975-1980, námětem na celovečerní film Krysař Daniely Fischerové a Čestmíra Mlíkovského, atp. -- (pdf)

HARLEY, John Eugene

World-wide influences of the cinema : a study of official censorship and the international cultural aspects of motion pictures / by John Eugene Harley. -- Los Angeles : The University of Southern California, 1940. -- xvi, 320 s. -- (Cinematography series ; nr. 2). -- Předmluva - Úvod - Výběrová bibliografie na s. 269 - Rozsáhlá studie věnovaná oficiální cenzuře a mezinárodním kulturním aspektům filmu je výsledkem tříletého výzkumu, který byl proveden z iniciativy Committee on International Relations of the American Institute of Cinematography. Součástí publikace je přehled členů výboru; seznámení s mezinárodními filmovými organizacemi; stručný pohled na cenzuru v zahraničí; informace o mezinárodních dohodách a smlouvách v obchodní sféře; výběr kulturních, dokumentárních a vzdělávacích filmů a filmových zdrojů, atp. -- (Váz.)

HAYS, Will H.

The motion picture industry in war-time America 1943-1944 : twenty-second annual report : to the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. / by Will H. Hays. -- New York : Motion Picture Producers and Distributors of America, 1944. -- 47 s. -- Zpráva o činnosti Motion Picture Producers and Distributors of America v letech 1943-1944. V úvodu přehled členů asociace. -- (Váz. (dodatečně))

HEADANIE

Hľadanie nového priestoru : peripetie kritika, teoretika a historika Petra Miháliku / zostavili: Eva Filová a Václav Macek. -- 1. vyd. -- Bratislava : FOTOFO / Stredoeurópsky dom fotografie, c2018. -- 277 s. : il. -- FOTOFO vydalo ve spolupráci se Slovenským filmovým ústavem a Slovenskou filmovou a televíznou akadémiou - Úvod - Kolektívni monografie venovaná významnému slovenskému filmologovi Petru Mihálikovi. Publikace připomíná, komentuje i hodnotí různé aspekty jeho práce. Kromě studií, které reflektují jeho dílo, zahrnuje sborník i texty přátel, kolegů i studentů. -- ISBN 978-80-85739-75-6 (brož.)

HUNTLEY, John

British film music / John Huntley ; foreword by Muir Mathieson. -- London : Skelton Robinson, [1947]. -- 247 s., [20] s. obr. příl. : il. -- Předmluva - Úvod - Biografie hudebníků - Bibliografie na s. 244-246 - Publikace věnovaná britské filmové hudbě, její historii a vývoji od němému filmu až po 2. polovinu 40. let. Zahrnuje: přehled více než sta hudebních skladatelů doplněných filmy, na kterých se podíleli; soupis gramofonových desek, orchestrů, pořadů v radiu BBC, atp. -- (Váz.)

CHARVÁT, Martin

O nových médiích, modularitě a simulaci / Martin Charvát. -- Vyd. 1. -- Praha : Togga, 2017. -- Vydáno ve spolupráci s Metropolitní univerzitou Praha - Úvod - Seznam literatury - O autorovi - Jmenný rejstřík - Věcný rejstřík - Autor svou knihou přispívá k analýze fyziognomie současné (digitální) kultury a společnosti. Zaměřuje se dvě oblasti: na „novost“ digitálních technologií a na vyjasnění teze o pojetí média jako extenze, která vede k fenoménům umělé augmentace či existence kyborgů. Charvát analyzuje vztah mezi člověkem a moderní technologií.

KITTLER, Fridrich

Gramofon, film, typewriter / Friedrich Kittler ; [z německého originálu ... přeložil Tomáš Chudý ; doslov David Vichnar]. -- 1. čes. vyd. -- Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. -- 386 s. : il., faksim. -- (Limes). -- Předmluva - Úvod - Doslov k českému vydání - Bibliografie na s. 363-381 - Kniha německého literárního vědce a teoretika médií Friedricha Kittlera je interpretací dějin mediální technologie spojených se třemi původními vynálezy (gramofon, film, psací stroj) a prostírajících se od počátku 19. století až do současnosti. Publikace je doplněna rozsáhlou bibliografií. - Překlad: Grammophon. Film. Typewriter / Kittler, Fridrich, 1943-2011. -- Berlin : Brinkmann & Bose, 1986. -- ISBN 978-80-246-3204-9 (brož.)

KOCOURKOVÁ, Lucie

Laterna magika : zlatá éra očima pamětníků / Lucie Kocourková. -- Vyd. 1. -- Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2018. -- 263 s., [16] s. obr. příl. : il., barev. il., portréty. -- (Universum). -- Vychází ve spolupráci s Národním divadlem - Živá připomínka historie prvního multimediálního divadla na světě, které se zrodilo v roce 1958 na světové výstavě Expo v Bruselu pod geniálním vedením režiséra Alfréda Radoka a scénografa Josefa Svobody. Jaký byl život umělců s Laternou magikou? Nejen herečky a moderátorky Sylva Daníčková, Zdena Procházková, Valentina Thielová, Jaroslava Panýrková, ale také tanečníci, hudebníci a další, vzpomínají na svůj život s Laternou. V roce jejich 60. narozenin přibližuje Lucie Kocourková zlatou éru souboru. Publikace je bohatě ilustrována a doplněna stručnými medailonky osobností tohoto divadla. -- ISBN 978-80-242-6066-2 (váz.)

KOPECKÝ, Lubor

Český herní průmysl 2018 = Czech video game industry 2018 / [napsal: Lubor Kopecký ; překlad: Spark]. -- [Praha] : Kancelář Kreativní Evropa - MEDIA, 2018. -- [56] s. : barev. il., diagramy. -- Úvod - Brožura podává faktografický přehled o aktuálním dění v tvorbě virtuální zábavy na našem území, přináší profily společností produkujících virtuální hry, informace o oborových a komunitních aktivitách rozvíjejících českou herní scénu, o oborových setkáních a tištěných i online médiích zaměřených na konzumenty virtuální zábavy. -- (Brož.)

KŘIVÁNKOVÁ, Anna

Planeta Nippon / Anna Křivánková, Antonín Tesař, Karel Veselý. -- Vyd. 1. -- Praha : Nakladatelství Crew, 2017. -- 299 s., [32] s. barev. obr. příl. : il., barev. il. -- Použitá literatura a ilustrace - Rejstřík - Publikace se detailně zabývá japonskou vizuální kulturou, jejím kontextem, vývojem i současností. Planeta Nippon přináší vhled do světa japonského komiksu, animovaných seriálů, filmů, počítačových her, atp. Jedenáct kapitol s bohatým obrázkovým doprovodem skládá mozaiku vývoje mangy (japonské označení pro japonský komiks, nakreslený stylem, který se vyvíjel v Japonsku po druhé světové válce), zabývá se fanouškovskou komunitou otaku, fenoménem roztomilosti (kawaii) nebo erotikou a pornografií. Autoři dále zkoumají, jak se v popkultuře odráží vztah Japonců k přírodě, jejich láska k robotům, nacionalismus či homosexualita. -- ISBN 978-80-7449-491-8 (brož.) : Kč 399,00

LITERATURVERFILMUNGEN

Literaturverfilmungen / herausgegeben von Franz-Josef Albersmeier. -- Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989. -- 566 s. : il. -- (Suhrkamp Taschenbuch ; 2093). --

Předmluva - Sborník studií věnovaných problematice filmových adaptací literárních děl. Najdeme zde mnoho odkazů na konkrétní filmová díla a jejich tvůrce. - Obálkový název: Literaturverfilmungen. -- (brož.) : 3-518-38593-3

MACEK, Petr

1968 očima 50 slavných osobností / Petr Macek. -- Vyd. 1. -- Praha : Euromedia Group - Knižní klub, 2018. -- 311 s. : barev. il., portréty. -- (Universum). -- Předmluva - Kniha „1968 očima 50“ zahrnuje pohledy padesáti osobností Česka a Slovenska na události Pražského jara, na okupaci vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968 a na jejich důsledky. Spisovatel a publicista Petr Macek přináší nové, exkluzivní rozhovory a otevřené zpovědi Kamily Moučkové, Jiřího Menzla, Jiřiny Bohdalové, Rudolfa Hrušínského, Jana Pírka, Nadi Urbánkové, Heleny Vondráčkové, Evy Pilarové a mnohých dalších. -- ISBN 978-80-242-6114-0 (váz.)

OPHÜLS, Max

Max Ophüls / mit Beiträgen von Helmut G. Asper [... et al.]. -- München : Carl Hanser Verlag, c1989. -- 319 s. : il. -- (Reihe Film ; 42). -- Kommentovaná filmografie - Filmografie - Biografie - Bibliografie na s. 287-319 - Sborník věnovaný osobnosti a tvorbě Maximilliana Oppenheimera, známého jako Max Ophüls, německého režiséra působícího v Německu, Francii i USA. -- ISBN 3-446-15274-1 (váz.). -- ISSN 0172-8267

MOHN, Volker

Nacistická kulturní politika v Protektorátu : koncepce, praxe a reakce české strany / Volker Mohn ; [z německého originálu ... přeložil Petr Dvořáček]. -- V českém jazyce vyd. 1. -- Praha : Prostor, 2018. -- 518 s., [24] s. obr. příl. : il. -- (Obzor ; sv. 98). -- Předmluva k českému vyd. - Předmluva - Úvod - Seznam zkratek - Bibliografie na s. 486-502 - Jmenný rejstřík - Věcný a geografický rejstřík - Obsahuje též: Jana, děvče ze Šumavy : německý a český film v Čechách a na Moravě mezi válkami - Zmatek svazů a sdružení : kontrola filmu - A zbytek peněz si strčí do kapsy : řízení od výroby po distribuci - Nikdo nikoho k ničemu nenutil : filmy a filmoví tvůrci - Byl jednou jeden král : herec a majitel divadla Vlasta Burian - Monografická práce německého historika Volkera Mohna se podrobně zabývá fungováním nacistického režimu a správy Protektorátu Čechy a Morava a chováním české společnosti za okupace. Autor využil všechny dostupné archivní materiály jak české, tak německé provenience, zpracoval dobové publikace v obou jazycích a také dosavadní odbornou literaturu. Mohn podrobně líčí, jak v jednotlivých oblastech (literatuře, hudbě, divadlu a filmu) reagovaly na německé zákroky české úřady, instituce a v neposlední řadě umělci. Ukazuje, jak je obtížné přiřazovat jejich chování ke

zdánlivě jednoznačným kategoriím jako „odpor a odboj“ nebo „kolaborace“. Rozporuplnost a nejednoznačnost situace českých umělců i obtíže při hodnocení jejich postojů za Protektorátu pak vykresluje na konkrétních příbězích umělců: spisovatele Františka Kožíka, dirigenta Václava Talicha a komika Vlasty Buriana. - Název originálu: NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. : Konzepte, Praktiken, Reaktionen / Mohn, Volker, 1979-. -- Essen : Klartext, 2014. -- ISBN 978-80-7260-372-5 (brož.) : Kč 497,00

MOÏSI, Dominique

Svět jako hra o trůny : geopolitika v televizních seriálech, aneb, Triumf strachu / Dominique Moïsi ; přeložila Jana Vymazalová. -- 1. vyd. v čes. jazyce. -- Praha : Argo, 2018. -- 154 s. -- (Aliter ; sv. 65). -- Předmluva - Předmluva k čes. vyd. - Úvod - Závěr - Kniha francouzského významného politologa Dominique Moiseho se zabývá otázkou emocí v dnešním světě, které vysvětluje na podkladu současných nejpopulárnějších televizních seriálů (Hra o trůny, Dům z karet, Okupace, Homeland, ale i Panství Downton). Autor upozorňuje na to, že od 11. září 2001 zasahuje světová politika stále více nejen do našeho každodenního života, ale i do naší imaginace. Seriály se staly odkazem stejně tak kulturním jako politickým a skoro se přitom zdá, že jejich scenáristé se díky své intuici stávají lepšími analytiky současného světa než profesionální politologové. Na otázku, jaká emoce tedy nejvíce charakterizuje současnou společnost, Moise odpovídá, že je to strach. Strach z barbarství a vítězství chaosu, jak jej zobrazuje Hra o trůny, strach z toho, že dosavadní řád a smysl světa mizí (hrdinové Panství Downton), strach z terorismu, který je hlavním tématem série Homeland a konečně strach z ruské hrozby, kterou realisticky zobrazuje norskó-švédský seriál Okupace. -- ISBN 978-80-257-2295-4 (váz.)

MURNAU, Friedrich Wilhelm

Friedrich Wilhelm Murnau / mit Beiträgen von Fritz Göttler ... [et al.]. -- München : Carl Hanser Verlag, c1990. -- 263 s. : il. -- (Reihe Film ; 43). -- Biografie - Filmografie - Bibliografie na s. 235-264 - Svazek z filmové řady nakladatelství Carl Hanser Verlag je věnován jednomu z nejvýznamnějších filmových režisérů němé éry a prominentní postavě expresionistického hnutí v kinematografii ve 20. letech minulého století. -- ISBN 3-446-16049-3 (váz.). -- ISSN 0172-8267

PASTIRČÁK, Daniel

Dekalóg podľa Kieślowského / Daniel Pastirčák ; esej o súvislostiach napísala Zuzana Mojžišová. -- Bratislava : Artforum, 2017. -- 157 s. : barev. il. -- Seznam citované literatury - Seznam citovaných filmů - V knize jsou použity záběry z filmů Dekalogu - Obsahuje též: Kieślowského Dekalóg : (namiesto doslovu) / Zuzana

Mojžišová - Soubor deseti esejí inspirovaných filmy polského režiséra a scenáristy Krzysztofa Kieślowského z jeho televizního cyklu Dekalóg (variae na desatero příkázání, každý příběh poukazoval originálním způsobem ne jedno z nich), ve kterých autor hledá význam a místo desatera v běžném životě lidí 21. století. -- ISBN 978-80-8150-189-0 (váz.)

PRAKKE, Henk

Film in den Niederlanden : zwei Vorträge / von Henk Prakke und B. J. Bertina. -- Assen : Van Gorcum & Comp., 1963. -- 64 s. -- (Münsteraner Marginalien zur Publicistik ; nr. 4). -- Předmluva - Obsahuje: Filmerleben und Filmschaffen in der Niederlanden / Henk Prakke - Niederländische Kurz- und Dokumentarfilme / B. J. Bertina - Programm der Niederländischen Filmtage - Dvě přednášky, které byly součástí „Niederländischen Filmtage“ v německém Münsteru v roce 1963 (22.-24. 7.). Obě stručně seznamují s nizozemským filmem (celovečerním i krátkým). Doplněno programem. -- (Sešit)

PROKŮPEK, Tomáš

Příběhy československého komiksu : od pana Topásk po Supermana. 1 / Tomáš Prokůpek ; [redakce a ediční příprava: Martin Foret, Pavel Kořínek]. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého, 2015. -- 390 s. : il. -- (Studia komiksu ; sv. 2). -- Vydala Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum pro studia komiksu Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., a Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci - Úvod - Ediční poznámka - České, anglické, francouzské, německé, polské a ruské resumé - Bibliografie na s. 255-260 - Rejstřík - První svazek „příběhů“ je tvořen sérií biograficky zacílených kapitol a nabízí tak alternativu ke klasickému vyprávění „velké historie“ komiksu. Zachycuje drobné, ale často důležité detaily ze života tvůrců, předivo jemných souvislostí, jak v rámci jejich tvorby, tak i v dobovém kontextu. Kniha je rozdělena do pěti oddílů. Úvodní, nazvaný Švejkova švadrona, nabízí pohled na zrod moderního českého komiksu na počátku 20. století v tvorbě Karla Stroffa, Josefa Lady a Bohdana Chlada. Druhý oddíl Autorský okruh Koule zachycuje první československý pokus o vydávání komiksového časopisu a představuje autorské osobnosti s ním spjaté: Ladislava Vlodku, Jaroslava Vodrážku a Františka Voborského. Třetí oddíl nazvaný Kocouří a myši stopou zaznamenává vliv kreslených grotesek (i na ně navázaných komiksů) na československé autory: Ondřeje Sekoru, Emila Posledníka a Reného Klapače. Čtvrtý oddíl pojmenovaný Než nastala krize prezentuje tvorbu Zdeňka Pokorného, Františka Bidla a Heleny Bochořákové-Dittrichové. Poslední oddíl Čechoslováci jdou do světa pak líčí spleť životní osudy původem českých a slovenských komiksových kreslířů, kteří se více či méně

prosadili v zahraničí: Jana Bukače, Josefa Beránka a Jána Sikely. Kniha má bohatý obrazový doprovod. -- ISBN 978-80-244-4596-0 (brož.)

PROKŮPEK, Tomáš

Příběhy československého komiksu : od Rychlých šípů po Jamese Bonda. 2 / Tomáš Prokůpek ; [redakce a editování příprava: Martin Foret a Pavel Kořínek]. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého, 2016. -- 421 s. : il., portréty. -- (Studia komiksu ; sv. 3). -- Vydala Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum pro studia komiksu Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., a Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci - Úvod - Ediční poznámka - České, anglické, francouzské, německé, polské a ruské resumé - Bibliografie na s. 321-326 - Rejstřík - Druhý díl monografie „Příběhy československého komiksu“ na rozdíl od prvního, který kladl důraz na tvorbu autorů aktivních v oblasti obrázkového seriálu (především v první polovině 20. století), druhý svazek přesouvá těžiště svého zájmu do období po 2. světové válce. Kniha je opět rozdělena do pěti oddílů. Úvodní, nazvaný „Ze systému do systému“, sleduje osudy a tvorbu tří autorů obrázkových seriálů, kteří se pokoušeli vyrovnat s nástrahami spojenými se změnou režimů: Jana Fischera, Miloše Nováka a Josefa Scheka. Druhý oddíl „Československá samosprašnost“ představuje tvorbu autorů, kteří na poli komiksu debutovali od poloviny 50. let do počátku 70. Let: Karla Franty, Františka Kobíka a Pavla Moravčíka. Třetí blok „3x Kája Saudek“ se věnuje tvorbě nejvýraznějšího československého poválečného tvůrce komiksu. Čtvrtý oddíl „Generace 89“ vybírá trojici výtvarníků ze silně zastoupené autorské vlny, jejíž vstup na komiksovou scénu umožnila sametová revoluce v roce: Miroslava Schönberga, Vladimíra Tučapského a Ladislava Csurmy. Závěrečný blok „Tvůrci s československou krví“ je pak věnován autorům, jejichž vazba na českou a slovenskou komiksovou scénu je volnější, ale jejich tvorba přesto představuje zajímavou paralelu k produkci tvůrců domácích: Yaroslava Horaka, Mojžíra Ježka a Pavla Kozy. Kniha má bohatý obrazový doprovod. -- ISBN 978-80-244-5235-7 (brož.) : Kč 330,00

RÖSSLER, Patrick

Werben für Metropolis : Neues von der Parufamet 1926/27 - ein Zirkular für Kinobesitzer und die Presse / Patrick Rössler. -- Berlin : CineGraph Babelsberg, [2017]. -- 320 s. : il., barev. il. -- (Filmblatt-Schriften ; Bd. 9). -- Předmluva - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmových titulů - Jako inovativní nástroj pro PR se týdně oběžník Neues von der Parufamet (Novinky od Parufametu) produkován v omezeném nákladu od roku 1926 obracel na majitele kin, diváky, atp. Přinášel aktuální zprávy z filmových studií, informoval o filmových hvězdách a ohlasu u publika a představoval reprodukce

dostupného reklamního materiálu, např. plakátů. Z tohoto pramene bohatého na detaily k dějinám studia UFA v pohnutém období bylo možno získat informace o vztahu mezi německou a americkou filmovou produkcí. Svazek přináší reprodukce prvních šedesáti čísel tohoto periodika, které není dochováno v žádném důležitém archivu. Publikace je doplněna tiskovou zprávou k „vizionářskému“ filmu režiséra Fritze Langa Metropolis. -- ISBN 978-3-936774-11-5 (brož.)

RUDINSKÁ, Barbora

Mezi vědou a člověkem : zemědělský film v kontextu normalizace : magisterská diplomová práce / Barbora Rudinská. -- Brno : Masarykova univerzita, 2017. -- 122 s. -- Resumé v anglickém jazyce - Seznam použitých zkratk - Seznam analyzovaných filmů - Bibliografie na s. 96-105 - Magisterská diplomová práce se zabývá filmovou propagací zemědělství v Československu mezi léty 1969-1989. Zaměřuje se na tvorbu tzv. zemědělských filmů a na to, jak komunikovaly se směrem nastoleným v zemědělství a státní politice. Práce se věnuje období normalizace, které bylo pro stát a filmovou produkci dobou velkých změn. Toto období vymezuje jako etapu počínající rokem 1969, tedy rokem bezprostředně následujícím po počátku okupace vojsk Varšavské smlouvy, a končící sametovou revolucí. V příloze výběr článků z novin i z festivalových zpravodajů. -- (pdf)

SCHARNBERG, Max

Films-og tonefilmsteknik / Max Scharnberg. -- 2. stærkt forøg. udg. -- København : Teknologisk Instituts Forlag, 1944. -- 295 s. : il., tabulky, grafy. -- Předmluva - Věcný rejstřík - Příručka (učebnice) poskytuje technický základ pro filmové promítače. Je doplněna názornými ilustracemi, grafy a tabulkami. -- (Váz.)

SUCHÁNEK, Jiří

Mobilizace ve fotografii : armáda a stráž obrany státu v letech 1938-1939 / Jiří Suchánek a Jaroslav Beneš. -- Vyd. 1. -- Brno : Extra Publishing, 2018. -- 223 s. : il., barev. il., portréty. -- Kniha byla vydána k 80. výročí události roku 1938: mimořádných květnových opatření a zářijové mobilizace, Mnichovské zrahy, okupace pohraničí a konce První republiky - Některé snímky v knize z fondu Národního filmového archivu - Úvod - Literatura a prameny - Kniha, která nás prostřednictvím více jak 300 mnohdy unikátních a dosud nepublikovaných snímků a dobových dokumentů přenesla do let 1938-1939. Autoři se snaží čtenáři přiblížit odhodlání vojáků, četníků, policistů a příslušníků finanční stráže k obraně vlasti. Úvodní textová část publikace přibližuje historické okolnosti vzniku tzv. sudetské krize, popisuje snahy o modernizaci čs. armády a vybudování pevnostního systému i úkoly jednotlivých bezpečnostních složek. Hlavní část knihy je koncipována

na jako fotokronika, v níž jsou materiály uspořádány chronologicky od jara 1938 až do března 1939. -- ISBN 978-80-7525-159-6 (brož.) : Kč 399,00

ŠVANKMAJER, Jan

Jan Švankmajer / sestavil Bruno Solařík ; [autoři textů: Jan Švankmajer, Bruno Solařík]. -- 1. vyd. -- V Brně : CPress, 2018. -- 303 s. : il., barev. il., portréty. -- Obrazové podklady: Athanor - společnost pro filmovou tvorbu, Ivan Melicherčík, soukromý archiv Jana Švankmajera - Dvoujazyčná česko-anglická výpravná publikace mapuje tvůrčí principy celosvětově uznávaného umělce Jana Švankmajera. Autor knihy Bruno Solařík, který se spolu s režisérem účastní aktivit skupiny surrealistů, představuje prostřednictvím Švankmajerových názorů a výtvorů celistvé svědectví o výjimečném díle této legendy české kinematografie. Součástí jsou i dosud nepublikované reprodukce Švankmajerových objektů-fetišů a exkluzivní snímky z jeho nejnovějšího filmu Hmyz. -- ISBN 978-80-264-1814-6 (váz.)

TRENČOVSKI, Goran

Kinestetiční narativi = Cinesthetic narratives / Goran Trenčovski. -- Skopje : Univerzitet za audiovizuelni pmetnosti, 2018. -- 170 s. : il. -- Abstrakt v angličtině - Předmluva - Literatura - Bio-bibliografie autora - Rejstřík - Knižně vydaná závěrečná práce: „Cinesthetic stories of Slev and Čingo“ (ve filmových adaptacích Rusomira Bogdanovskí), kterou makedonský filmový teoretik, režisér a pedagog Goran Trenčovski ukončil své postgraduální studium na filologické fakultě ve Skopje. Doplněno rozhovorem s režisérem a scenáristou Rusomirem Bogdanovskím. -- (Brož.)

TRNKA, Jan

The Czech film archive 1943-1993 : institutional development and problems of practice / Jan Trnka ; [translation Kevin B. Johnson, Nicholas Hudac ; editor Julie Wittlichová]. -- 1st ed. -- Prague : National Film Archive, 2018. -- 215 s. : il., portréty, grafy, schém. -- Úvod - Poznámky - Seznam zkratk - Bibliografie na s. 197-203 - Tato monografie se věnuje problematice českého filmového archivnictví, jeho institucionálnímu vývoji a „problémům“ praxe. Pozornost je soustředěna na dějiny původně československého Filmového archivu, a to od jeho vzniku v roce 1943, po jeho transformaci na dnešní Národní filmový archiv, ke které došlo v roce 1993. Text se zaměřuje na proměňující se kulturní politiku na území Československa, změny organizačního uspořádání Filmového archivu či na kontinuitu a odlišnosti jeho koncepcí. Skrze tyto aspekty postupně objasňuje kulturně specifický proces vzniku a vývoje instituce, stejně jako v jejím rámci existujících profesí a praxe, již bylo naplňováno poslání shromažďovat,

zpracovávat, uchovávat a využívat archivní materiály. Tato kniha o dějinách Filmového archivu pomáhá pochopit historii a význam tohoto druhu institucí a práce jejich zaměstnanců pro kinematografii, v širším měřítku pak pro kulturu a společnost. -- ISBN 978-80-7004-187-1 (váz.)

URC, Rudolf

Neviditelné dějiny dokumentaristů / Rudolf Urc. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2017. -- 247 s. : il., portréty, noty. -- Úvod - Soubor devíti profilů známých slovenských dokumentaristů, se kterými Rudolf Urc spolupracoval během svého působení v Bratislavském filmovém studiu Koliba. Prostřednictvím osobních vzpomínek nám autor knihy předkládá „malé dějiny“ slovenské non-fiction tvorby, zejména 2. poloviny 20. století. Mezi vybranými osobnostmi jsou např.: dramaturg a na sklonku života režisér několika autorských dokumentů Pavol Sýkora; filmový kritik a teoretik, bojovník za autentický dokumentární film Pavel Branko; kameraman Alexander Strelinger; Ilja Zeljenka, který významně ovlivnil estetické parametry slovenské dokumentární tvorby; režisér a publicista Jozef Jablonický a další. Kromě osobností, kterým se Urc věnuje v samostatných profilech také vzpomíná i na další filmové tvůrce (Martin Slivka, Oskar Šághy, Miroslav Horňák, Dušan Trančík, Dušan Hanák). -- ISBN 978-80-85187-74-8 (brož.)

V

V hlavní roli rozhlas! : rozhlas jako literární hrdina v dílech vynikajících i zapomenutých představitelů české literatury / sestavil a komentářem opatřil Milan Pokorný ; [úvodní slovo generálního ředitele Českého rozhlasu René Zavorala ; ilustrace Tereza Cerhová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Radioservis, 2018. -- 267 s. : il. -- Publikace vychází k 95. výročí vzniku českého rozhlasového vysílání - Předmluva - Ediční poznámka - Odborná literatura - V antologii více než sedmdesát povídek, fejetonů, pohádek, úryvků z románů i divadelních her se představují vynikající i zapomenutí představitelé české literatury, například Karel Čapek, Eduard Bass, Karel Poláček, Jaroslav Seifert, František Kožík, Ludvík Aškenazy, Jan Skácel, Rudolf Křestán, Ivan Kraus, Jiří Žáček, Marie Kubátová. Jejich texty mají jedno společné: dominantní úlohu v nich hraje rozhlasový přístroj nebo rozhlasové vysílání. U každého příspěvku Pokorný poukazuje na spojitost autora nebo autorky s rozhlasem. Publikace mapuje proměny fenoménu rozhlasu v české společnosti od jeho prvních krůčků až po současnost. -- ISBN 978-80-87530-91-7 (brož.) : Kč 269,00

VELEK, Viktor

Svatý Václav = Saint Wenceslas : the first Czechoslovak historical film : první československý historický velko-

film / Viktor Velek ; vydáno u příležitosti Dne české státnosti 28. září 2010 ve spolupráci Úřadu vlády České republiky, Českého rozhlasu, Národního filmového archivu a České televize. -- 1. vyd. -- Praha : Úřad vlády České republiky, c2010. -- 2 sv. (100 + 106 s.) : il., fak-sim. + 2 DVD. -- Pod záštitou předsedy vlády České republiky Petra Nečase a pražského arcibiskupa Mons. Dominika Duky - Úvodní slovo předsedy vlády Petra Nečase a pražského arcibiskupa Dominiky Duky - Brožury a DVD uloženy v magnetickém rozkládacím kartonovém pouzdru - Závěr - Dvě brožury doplněné dvěma DVD (česká a anglická verze) v kartonovém magnetickém obalu. Sledují vznik a historii prvního československého historického velkofilmu Svatý Václav se Zdeňkem Štěpánkem v hlavní roli. Film byl ozvučen a jeho obnovená slavnostní premiéra se konala 28. 9. 2010 v Rudolfinu. -- ISBN 978-80-7440-031-5 (Kart.)

VIANO, Maurizio

Pier Paolo Pasolini a jeho filmy : určitý realismus : použití Pasoliniho filmové teorie a praxe / Maurizio Viano ; [z anglického překladu ... přeložil Václav Žák ; doslov napsal Zdeněk Hudec]. -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca, 2017. -- 407 s. : il. -- (Filmoví tvůrci). -- Předmluva - Poznámky - Doslov - Filmografie - Portrét autora knihy na obálce - Bibliografie na s.382-388 - Jedna z nejrozsáhlejších a nejdůkladnějších monografií věnovaná Pieru Paolu Pasolinimu, jež ho představuje nejen jako zásadní postavu evropského filmu, ale i jako autora neotřelých teorií a esejí. Autor zkoumá Pasoliniho tvorbu (a to nejen filmovou) jako svébytný pokus o zachování realismu v jeho subjektivní, sebeuvědomělé podobě. Odkrývá i Pasoliniho způsob uvažování na pozadí jeho dominantních autorských východisek: humanismu, marxismu, katolictví, homosexuality a psychoanalýzy. -- ISBN 978-8087292-40-2 (brož.) : Kč 399,00

Připravila Božena Vašíčková.

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@nfa.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

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 vytěžena. 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 filmo-

vých 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 navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

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

Další ustanovení

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

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



NFA

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



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2018

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 Bednářík, 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 podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

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

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 červenci 2018. /

The manuscript was submitted in July 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: obchod@nfa.cz

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: obchod@nfa.cz

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